

MANUAL DE RITMO Y PERCUSIÓN CON SEÑAS

RHYTHM AND
PERCUSSION WITH SIGNS
HANDBOOK



SANTIAGO
VAZQUEZ

ATLANTIDA

MANUAL DE RITMO Y PERCUSIÓN CON SEÑAS

RHYTHM AND PERCUSSION
WITH SIGNS HANDBOOK

Coordinación editorial: Natalia Ginzburg
Edición: Eleonora Biaiñ
Asistencia editorial: Mónica Banyik
Traducción al inglés: Elena Patejuk
Diseño de tapa y maqueta interior: Javier Veraldi
Armado interior: Mauro Oksentiuk
Producción industrial: Leandro Savoia

Vazquez, Santiago

Manual de ritmo y percusión con señas. - 1a ed. - Buenos Aires : Atlántida, 2013.

256 p. ; 21x17 cm.

ISBN 978-950-08-4186-3

1. Música. I. Título

CDD 780.7

Fecha de catalogación: 15/02/2013

Copyright © 2013, Editorial Atlántida S.A.

Copyright © 2013, Santiago Vazquez

Azopardo 579, Buenos Aires, Argentina

atlantidalibros@atlantida.com.ar

Derechos reservados para todos los países de habla hispana.

Primera edición publicada por Editorial Atlántida S.A.

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Libro de edición argentina.

Impreso en Argentina. Printed in Argentina.

Esta edición se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2013

en los talleres gráficos de Triñanes, Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-950-08-4186-3

MANUAL DE RITMO Y PERCUSIÓN CON SEÑAS

RHYTHM AND PERCUSSION
WITH SIGNS HANDBOOK

SANTIAGO VAZQUEZ

EDITORIAL ATLANTIDA

CONTENIDOS

CONTENTS

PRESENTACIÓN.....	8
CÓMO SURGIÓ EL LENGUAJE DE RITMO Y PERCUSIÓN CON SEÑAS.....	12
DUDAS FRECUENTES.....	34
CÓMO UTILIZAR ESTE MANUAL	40
INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA.....	42
SEÑAS	45
SEÑAS MELÓDICO-ARMÓNICAS.....	199
SEÑAS DE NOTAS/ INTERVALOS/ GRADOS TIPOS DE ACORDE/ TIPOS DE ESCALA.....	217
EJEMPLOS PRÁCTICOS.....	220
AGRADECIMIENTOS	242
ÍNDICE DE SEÑAS.....	246
EL AUTOR.....	253
CERPS	253

PRESENTATION	9
HOW THE LANGUAGE OF RHYTHM AND PERCUSSION WITH SIGNS EMERGED	13
FREQUENTLY ASKED QUESTIONS.....	35
HOW TO USE THIS HANDBOOK.....	41
INTRODUCTION TO THE PRACTICE	43
SIGNS	45
MELODIC-HARMONIC SIGNS	199
SIGNS FOR NOTES/ INTERVALS/ DEGREES OF THE SCALE/ TYPES OF CHORD/ TYPES OF SCALE	217
PRACTICAL EXAMPLES	221
ACKNOWLEDGEMENTS.....	243
INDEX OF SIGNS	247
ABOUT THE AUTOR.....	253
CERPS	253

PRESENTACIÓN

Este libro presenta por primera vez en forma gráfica el Ritmo con Señas. El Ritmo con Señas es un lenguaje de señas para dirigir el aspecto rítmico de improvisaciones musicales de cualquier grupo de instrumentos y de cualquier nivel musical. Y a su vez, sirve de introducción a la Percusión con Señas: la práctica que surge de utilizar este lenguaje con instrumentos de percusión.

El libro está ideado como un manual de referencia para todos aquellos músicos, directores, educadores o curiosos que quieran conocer o utilizar el lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas en sus propios grupos o formar parte de grupos que lo utilicen.

En esta nueva forma de hacer música rítmica, un grupo improvisa coordinado por un director que, mediante señas realizadas con las manos y el cuerpo, va dándoles a los músicos pautas que convierten la improvisación grupal en un juego de composición colectiva en tiempo real.

Debido a lo simple que resulta su aprendizaje y a la posibilidad de su aplicación de forma inmediata, el método ha trascendido el ámbito de los escenarios y fue probado también en la educación, en diversos tipos de terapias, en programas de integración de grupos sociales marginados y en el trabajo de facilitación de procesos grupales en ámbitos laborales y diversas organizaciones.

Algunas de las capacidades que se desarrollan mediante esta práctica son la escucha externa e interna, la actitud proactiva, la comprensión de roles, la coordinación, la creatividad, la valoración de la diversidad, el aprovechamiento de los errores y el liderazgo grupal y perso-

nal. Y todo ello se ejercita desde el enorme placer de hacer música con otros.

El lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas fue desarrollado por Santiago Vazquez a partir de su experiencia como percusionista, compositor, director y productor, y ha sido dado a conocer inicialmente por el grupo La Bomba de Tiempo, fundado por Vazquez en 2006 para ponerlo en práctica. En muy poco tiempo, se ha extendido desde Buenos Aires hasta varias ciudades de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Colombia, Bélgica y otros países.

Dos características del lenguaje de Percusión con Señas son la síntesis y la universalidad: con un repertorio pequeño de señas, a través de sus combinaciones en frases, se pueden expresar todo tipo de consignas e ideas rítmicas de varios grados de complejidad. Esto posibilita que cualquier persona, con un mínimo esfuerzo, pueda conocer el vocabulario básico, y así colaborar no sólo con los miembros de su propio grupo, sino también con músicos de otros lugares que conozcan este lenguaje.

Debido a su rápida expansión y a los pedidos de un material de referencia escrito, surgió la necesidad de editar un manual que ayude a los músicos, estudiantes y profesores a sacarle el mayor provecho posible a esta nueva herramienta, y que a la vez sirva como diccionario del lenguaje para que éste pueda crecer articuladamente y se ofrezca como un puente de integración y colaboración entre músicos de distintos lugares y distintos orígenes, en cualquier nivel de práctica musical.

Los editores

PRESENTATION

This book presents Rhythm with Signs in graphic form for the first time. Rhythm with Signs is a sign language for conducting the rhythmic aspect of musical improvisation of any group of instruments and any musical level. At the same time, it serves as an introduction to Percussion with Signs – the practice emerging from the use of this language with percussion instruments.

This book is intended as a reference handbook for all those musicians, conductors, teachers or inquisitive people who wish to learn about the language of Rhythm and Percussion with Signs or to use it with their own groups or to become part of groups that use the language.

In this new form of playing rhythmic music, a group improvises under the guidance of a conductor who, by means of signs and gestures, signals instructions to the musicians, turning group improvisation into a real-time game of collective composition.

Learning the language, which offers the possibility of immediate application, is quite simple and it has therefore gone beyond the performing scene. The language has also been tested in school settings, as well as in various types of therapy, integration programs for socially marginalized groups and in facilitating group processes in work environments and various organizations.

Some of the skills developed through this practice are external and internal listening a proactive attitude, comprehension of roles, coordination, creativity, appreciation of diversity,

capitalizing on mistakes, and group and personal leadership, all the while deriving enormous pleasure of making music with others.

Santiago Vazquez developed the language of Rhythm and Percussion with Signs based on his experience as a percussionist, composer, conductor and producer. La Bomba de Tiempo, which Vazquez founded in 2006 to put the language into practice, was the first group to use Rhythm and Percussion with Signs. Within a very short time, it has spread from Buenos Aires to several cities in Argentina and Brazil, Chile, Paraguay, Colombia and Belgium, among others.

Two of the features of the language of Percussion with Signs are synthesis and universality. By combining a small repertoire of signs into phrases, all kinds of instructions and rhythmic ideas of varying degrees of complexity can be expressed. This makes it possible for anybody, with a minimum of effort, to learn the basic vocabulary and thus collaborate not only with the members of his or her own group, but also with musicians from other places who have some knowledge of this language.

Because of its rapid expansion and the demand for written reference material, the need arose to publish a manual that would double as a dictionary and a collaborative bridge between musicians from different places and backgrounds, with any level of musical skill.

The Editors



La Bomba de Tiempo en el escenario. El primer grupo de Percusión con Señas. De Buenos Aires, Argentina.

La Bomba de Tiempo onstage. The first Percussion with Signs group. Buenos Aires, Argentina.



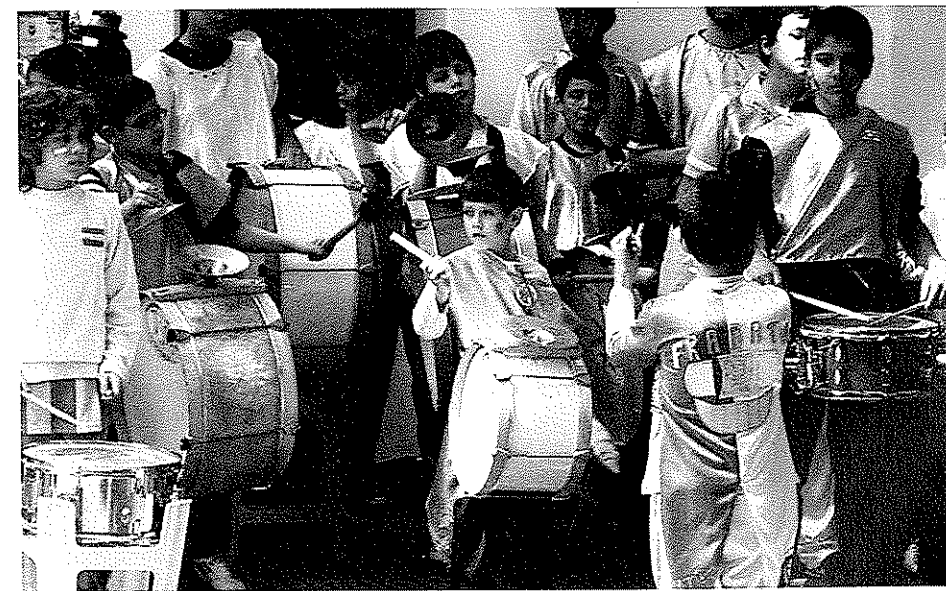
Este lenguaje se puede utilizar con instrumentos de percusión, instrumentos afinados, voces, percusión corporal u objetos cotidianos.

This language can be used with percussion instruments, pitched instruments, voice, body percussion and everyday objects.



La Percusión con Señas es una herramienta para la integración y comunión entre las personas a través del ritmo.

Percussion with Signs can be used as a tool to foster integration and understanding through rhythm.



Es accesible a todas las edades y en cualquier nivel musical.

It is easily accessible to people of all ages and any level of musical ability.

CÓMO SURGIÓ EL LENGUAJE DE RITMO Y PERCUSIÓN CON SEÑAS

PRIMEROS PASOS

Durante la niñez, mi primera relación con la música fue desde la improvisación y, eventualmente, desde la composición. Por eso la idea de basar un concierto entero en la improvisación me acompañó siempre.

Luego de cinco años de estudio de música en general y de la batería como instrumento principal, a los 15 años empecé a sentir el llamado de otros instrumentos de percusión. Entre ellos, el que capturó mi atención fue el "berimbau" o *birimbau*, un instrumento afrobrasileño de una sola cuerda, que al ser percutida puede producir dos notas. Como mi primera aproximación a él fue autodidacta, pronto encontré una forma de tocar, no ortodoxa, que me permitía ejecutar melodías de varias notas.

También me interesaron desde esa edad algunos asuntos rítmicos como los compases irregulares y de amalgama, las polirritmias y los desplazamientos, y comencé a registrar en servilletas, cuadernos y grabadores algunas ideas de ese tipo, con el objetivo de volcarlas algún día en un disco al que llamaría *Estudios de ritmo*.

Más adelante, empecé a experimentar con grabadores a casete de cuatro canales -portaestudios-, con los que podía superponer cuatro veces mi berimbau, afinado en diferentes tonos cada vez. De esta manera, comencé a generar ar-

monías con los berimbaus, que tocaba y grababa creando una especie de orquesta virtual de berimbaus afinados. En el curso de esas experimentaciones, ideé algunos "sistemas armónicos" que regulaban el tipo de notas o intervalos que cada berimbau podía tocar, como por ejemplo, tocar en cierta tonalidad, tocar una serie o usar únicamente ciertos intervalos. Además, comencé a registrar en uno de los canales indicaciones habladas, de forma que al grabar el siguiente berimbau supiera en qué momento debía cambiar de "sistema armónico".

Mientras tanto, a partir de mi primera gira internacional como baterista, a los 17 años, tuve la oportunidad de aprender mucho tocando en las bandas de grandes músicos como Luis Salinas o Néstor Marconi. También realicé algunos viajes de estudio a Brasil, Uruguay y Marruecos, donde conocí diversas festividades y ceremonias -sacras y profanas- en las que la percusión oficia de centro gravitatorio del encuentro de la comunidad, como los ensayos de las *escolas do samba* en Río de Janeiro o de los *blocos* de samba-reggae en Bahía, las murgas y las llamadas de *candombe* en Uruguay y las ceremonias de *isawa* o *gnawa* en Marruecos. En cada lugar aprendía y transcribía los diferentes toques de percusión en mis cuadernos, y analizaba cómo se ensamblaban las diferentes partes. Pero además de la riqueza rítmica, me atraía otro elemento: en todas esas festividades y ceremonias,

HOW THE LANGUAGE OF RHYTHM AND PERCUSSION WITH SIGNS EMERGED

THE FIRST STEPS

Since childhood, my relationship with music included improvisation and eventually composition. Perhaps this is why, as a professional musician, the idea of using improvisation as the base for a whole concert felt natural and eventually became the standard practice in many of my projects.

After five years of studying music in general, with the drums as my main instrument, at the age of 15 I began to feel the call of other percussion instruments. Among them, the one that captured my attention was the *berimbau*, an Afro-Brazilian single-string instrument which can produce two notes when struck. Since my first contact with this instrument was self-taught, I soon found an unorthodox way to play it that allowed me to render melodies with several notes.

From that age on, I also became interested in some rhythmic matters, such as irregular and additive meters, polyrhythms and shifts and I began to record some of my ideas on paper napkins, notebooks and recorders, with the aim of expressing them some day in a record that I would call *Studies in Rhythm*.

Later on, I began to use Portastudio four-track cassette recorders that allowed me to superimpose my *berimbau* four times, tuned in different keys each time. In this way, I began to generate harmonies with the *berimbaus*, which

I played and recorded to create a sort of virtual orchestra of tuned *berimbaus*. In the course of these experiments, I conceived some "harmonic systems" that regulated the type of notes or intervals each *berimbau* could play, for example, playing in a certain key, playing a series or using only certain intervals. Additionally, I began to record spoken instructions on one of the tracks so that I would know the precise moment when I had to change the "harmonic system" during the recording of the next *berimbau*.

In the meantime, and beginning with my first international tour as a drummer at age 17, I had the chance to learn a great deal by playing in the bands of great musicians such as Luis Salinas and Néstor Marconi. I also went on study trips to Brazil, Uruguay and Morocco and became acquainted with a variety of sacred and profane festivities and ceremonies. Among them were the *scola do samba* rehearsals in Río de Janeiro or the *samba-reggae blocos* in Bahía, the "murga" and the "llamadas de *candombe*" in Uruguay, as well as the *isawa* or *gnawa* ceremonies in Morocco, in all of which percussion acts as the center of gravity of the communal meetings. Wherever I went, I would learn and transcribe different percussion patterns in my notebooks and analyze the ways in which the different parts fit together. Besides the wealth of rhythms, another element attracted me; in all the festivities and ceremonies,

el ritmo conecta a todos los presentes en un trance que trasciende a las personas individuales. Este fenómeno también fue para mí un objeto de estudio y de envidia, ya que en Buenos Aires, donde nació y donde vivo, no existía una tradición de percusión fuerte y presente que pudiera sustentar algo de este tipo. De la observación de esas festividades, y de otras que conocí más adelante alrededor del mundo, tomaría modelos y conceptos que luego alimentaron la práctica que se expone en este libro.

Un tiempo después, en 1994, fui por dos años a estudiar en el California Institute of the Arts, donde tuve mi primer contacto con la dirección orquestal como estudiante de composición. Mi objetivo era prepararme para dirigir a los músicos sesionistas que tocarían mis composiciones en el futuro. Allí tuve la oportunidad de ver a Wadada Leo Smith, quien dirigía un ensamble de improvisación con alumnos de niveles muy heterogéneos, y que sin embargo lograba coordinar maravillosamente mediante gestos y movimientos de su cuerpo. También tomé contacto con la música de *gamelan* de Bali y Java, y con la música de tambores de los *ewe* de Ghana. En todas ellas, el director señaliza mediante su tambor cambios en la estructura de las piezas, marca finales y diversos cortes.

De vuelta en Argentina, formé el grupo Puente Celeste, con el que empecé a utilizar mi forma personal de tocar el *berimbau* y a experimentar mis "sistemas armónicos" con varios *berimbaus*. Comencé a tocar percusión con el gran artista Juan Carlos "Mono" Fontana y a dar talleres grupales de entrenamiento rítmico, en los que usaba números y otras protoseñas hechos con las manos para marcar cambios de parte o de compás. Hasta que en 1998, tuve la oportunidad de presenciar un ensayo del gran músico estadounidense

se Butch Morris, quien había creado un lenguaje de señas codificado y organizado para conducir improvisaciones grupales. En ese momento, no pude conocer en detalle su lenguaje, pero la idea era muy poderosa y quedó grabada en mi mente junto a algunas de sus señas, como NOTA SOSTENIDA, REPETIR, PANEÓ y MEMORIA, que se usan de manera similar en el lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas.

Al terminar el ensayo de Butch Morris, mi amigo Martín Iannaccone, quien tocaba en esa banda, me dijo: "Vos tendrías que armar un grupo así en Argentina". Recuerdo que en ese momento me reí por considerar descabellada su idea. Sin embargo, al cabo de algunos meses comprendí que mediante un lenguaje codificado de señas como aquel, podría poner en práctica aquellos "sistemas armónicos" con un grupo de músicos reales de instrumentos melódicos, reemplazando las indicaciones grabadas con la portastudio en la cinta por señas numeradas. Así surgió mi primer grupo de improvisación dirigida con señas, el Colectivo Eterofónico de Improvisación. Para dirigirlo, creé un lenguaje de señas con el que podía lograr el tipo de texturas que imaginaba y, sobre todo, el ámbito para explorar los "sistemas armónicos".

Al igual que los lenguajes de Butch Morris o el *Soundpainting*, que conocí mucho después, mi lenguaje era útil para dirigir los aspectos tímbricos, texturales, armónicos, dinámicos y formales de la improvisación, y ese era mi interés entonces. Como en los otros lenguajes de dirección con señas, existía una seña para repetir una idea, ya que en caso de no mediar esta indicación, se intentaba siempre desarrollar flexiblemente las frases y dejar fluir las ideas musicales.

Después de tres años de intensa actividad como director del Colectivo Eterofónico y cerca de quince años acumulando

rhythm connects all those present in a trance that goes beyond individual. This phenomenon also became the object of my research and the cause of my envy, since Buenos Aires, the city where I was born and where I live, lacks a tradition of percussion with a presence strong enough to sustain this type of activity. From the observation of these festivities and others I encountered later on around the world, I picked models and concepts that subsequently nurtured the practice expounded in this book.

Later on, in 1994, I attended the California Institute of the Arts for two years as a student of composition and had my first contact with orchestral conducting. My objective was to train for conducting the session musicians who would play my musical compositions in the future. While at the Institute, I had the opportunity to see Wadada Leo Smith conduct improvisation ensemble with students from very heterogeneous levels and, despite this, coordinate them marvelously through gestures and movements of his body. I also came into contact with the *gamelan* music of Bali and Java and drum music played by the Ewe people in Ghana. In every one of them, the conductor signals the changes in the structure of the pieces and marks the end and the various breaks with his or her drum.

Back in Argentina, I formed the group Puente Celeste, with which I began to use my personal way of playing the *berimbau* and to try out my "harmonic systems" with several *berimbaus*. I began to play percussion with the great artist Juan Carlos "Mono" Fontana, and hold group workshops in rhythmic training. During these workshops, I used numbers and other early hand signs to mark changes of parts or rhythmic key. In 1998, I had the opportunity to attend a rehearsal of the

great American musician Butch Morris, who had created a coded and organized sign language to conduct group improvisations. At the time, I did not learn about his language in detail, but the powerful idea stayed with me, along with some of his signs, such as SUSTAINED NOTE, REPEAT, PANNING and MEMORY, which the language of Rhythm and Percussion with Signs uses in a similar manner.

When Butch Morris's rehearsal was over, my friend Martín Iannaccone, who played with that band said to me, "You should try a group like this one in Argentina".

I remember that at the time I laughed at his preposterous idea. However, after a few months had gone by, I understood that with a similar coded language of signs I might put those "harmonic systems" into practice with a group of real musicians playing melodic instruments, replacing the indications recorded on the Portastudio with numbered signs. Thus, my first improvisation group conducted with signs, the "Colectivo Eterofónico de Improvisación" was born. To conduct the group, I created a language of signs that enabled me to achieve the type of textures I had imagined and, above all, the environment for exploring the "harmonic systems".

As in the case of the language of Butch Morris or that of *Soundpainting*, which I became acquainted with much later, my language was useful for conducting the aspects related to timbre, texture and harmony as well as the dynamic and formal peculiarities of improvisation, which were of interest to me at the time. Just like in other conducting languages involving signs, there was a sign for repeating an idea, because if this indication was not given, the musicians should develop phrases flexibly and allow musical ideas to flow, without repetition.

ideas rítmicas, sentí la necesidad de hacer un proyecto para trabajar específicamente con el ritmo: no ya con las duraciones de las notas, sino con los ciclos rítmicos con los que cuerpo y mente entran en sintonía cuando danzamos; ciclos que en algunos casos pueden llevarnos a estados de trance donde el tiempo se disuelve en la inmensidad de la experiencia rítmica.

CON FOCO EN LO RÍTMICO

Luego de disolver el Colectivo Eterofónico, empecé a trabajar en mi siguiente disco: *Raamon*. Quería grabar casi todos los instrumentos yo solo, en distintos canales, con la premisa de repetir al infinito cada frase musical para después silenciar en la etapa de mezcla diferentes instrumentos y generar así la estructura de los temas. Este procedimiento es usual en la música electrónica, ya que la computadora posibilita repetir frases exactamente, copiando y pegando.

Pero mi idea era no utilizar ningún procedimiento electrónico para las repeticiones, sino hacerlo yo mismo, tocando, para poner luego el foco en esas imperfecciones que nos expresan como humanos y nos diferencian de las computadoras.

Para presentar en vivo *Raamon*, formé una banda con la que intenté, en lugar de reproducir exactamente los temas del disco, adaptar a la situación de concierto en vivo el proceso constructivo del disco, basado en la repetición rítmica. A ese concepto lo llamaba "semillas sonoras", y consistía en que los músicos pudieran repetir al infinito cualquier célula de cualquiera de los temas del concierto, y los demás, al reconocer el tema, podrían sumárseles con sus células respectivas de ese mismo tema, o superponer en su lugar células de otros temas del repertorio. En teoría, esto podría generar que

cualquiera de esas semillas creciera hasta convertirse en una versión completa del tema y de la misma manera podrían no prosperar en la competencia temática y disolverse en otra idea más fuerte.

La verdad es que en la práctica este enfoque no funcionó, y entonces empecé a idear mi siguiente proyecto. Quería que se relacionara con la improvisación, al igual que el Colectivo Eterofónico, pero con foco en lo rítmico. Pensé en señas sonoras para tocar desde la batería, e incluso comencé a crear algunas de ellas, como señas de COMPÁS, CAMBIO DE COMPÁS o IMITACIONES. Después me di cuenta de que también podría indicar un cambio de compás con señas hechas con las manos, siempre y cuando se trabajara, como había hecho en el disco *Raamon*, sobre células repetidas al infinito, fueran estas compuestas o improvisadas.

Una mañana de septiembre de 2005, estaba sentado en la galería de una casita frente al arroyo Caraguatá, en el delta del río Paraná –a casi 40 kilómetros del centro de Buenos Aires–, contemplando el fluir de sus aguas color dulce de leche y meditando sobre mi próximo proyecto. De pronto, en sólo un momento, varias ideas largamente amasadas se fecundaron unas a otras en mi mente, encajando como las piezas de un rompecabezas: casi todos los procedimientos que venía acumulando desde hacía años para mi disco de *Estudios de Ritmo* se podían señalar y realizar sobre ritmos improvisados, con la premisa de que se repetirían siempre al infinito, de forma que las señas ya no partieran desde la altura melódica o el timbre como en los lenguajes de señas existentes, sino desde el ritmo. La repetición como principio fundacional debía ser el punto de partida para un nuevo lenguaje de señas si quería enfocar su poder en el ritmo; se podría hacer un gran grupo de percusión para bailar a la manera de las tradiciones de percusión que conocía, pero

After three intensely active years as leader of the Colectivo Eterofónico and of almost fifteen of amassing rhythmic ideas, I felt the need to develop a project for working specifically with rhythm. Rhythm not understood as duration of the notes, but as the cyclical aspect of music which the body and mind are attuned when we dance – cycles that in certain cases can induce states of trance during which time dissolves in the immensity of rhythmic experience.

FOCUSING ON THE RHYTHMIC ASPECT

After the dissolution of the Colectivo Eterofónico, I began to work on my next record, *Raamon*. I wanted to record almost all of the instruments myself, on different tracks, under the premise of repeating each musical phrase to infinity and then, in the mixing stage, to mute different instruments and thus generate the structure of the pieces. This is a standard procedure in electronic music, since the computer makes the exact repetition of phrases possible by copying and pasting.

However, I did not wish to use any electronic procedures for the repetitions, but to play them myself in order to focus on those imperfections that set us apart from computers and are inherent to us as human beings.

To present *Raamon* live, I assembled a band with which I attempted to adapt the constructive process of the record, based on rhythmic repetition, to the live concert situation instead of accurately reproducing the pieces of the record. I called this concept "sound seeds" and it consisted in enabling some of the musicians to repeat any cell of any of the concert pieces to infinity, while the other musicians, upon recognizing the piece,

could join them with their respective cells of that same piece, or superimpose cells from other pieces in the repertoire instead. In theory, this would allow any of those seeds to grow until it became a full version of the piece. For the same reason, they might not prosper in the thematic competition and dissolve within a stronger idea.

The truth is that this approach did not work in actual practice and it was then that I began to conceive my next project. I wanted this project to be related to improvisation just as the Colectivo Eterofónico had been, but with the focus on the rhythmic aspect. I thought of sound signals played on the drums and I even began to create some, signals for TIME SIGNATURE, BEATS PER MEASURE or IMITATIONS. Then I realized that I could also indicate a change of time signature with hand signs, as long as the work was done, as in the case of *Raamon*, on cells repeated to infinity, whether they were previously composed or improvised.

One morning in September 2005, I was sitting on the veranda of a little house facing the Caraguatá stream, in the Parana River delta – almost 40 km from the center of Buenos Aires – watching the flowing *dulce de leche*-colored waters and meditating about my next project. Suddenly, in an instant, several ideas I had long been pondering came together in my mind and like the pieces on a jigsaw puzzle. Almost every procedure that I had been accumulating over the years for my *Studies in Rhythm* could be signaled and carried out on improvised rhythms, under the premise that they would be repeated to infinity, so that the signs would no longer come from the melodic pitch or timbre but from rhythm instead. Repetition, as

¹ Thick, dark syrup or paste made from caramelized sugar and milk



Santiago Vazquez a los 18 años, en sus inicios como baterista profesional, tocando en la banda de Néstor Marconi, acompañando al cantor de tango Roberto Goyeneche.

Santiago Vazquez at age 18, in his early days as a professional drummer. Here, he is playing in Néstor Marconi's group, accompanying tango singer Roberto Goyeneche.



De la misma época, una performance del dúo Cangura, junto a Alejandro Franov, con Marcelo Moguilevsky como invitado. Aquí, desde la música hasta los movimientos, textos o escenografía eran completamente improvisados.

From the same period, a performance of the Cangura duo, with Alejandro Franov, and special guest Marcelo Moguilevsky. Everything from the music to the movements, the texts to the set design were completely improvised.



Un ensayo del Colectivo Eterofónico de Improvisación. El primer grupo de Santiago Vazquez íntegramente dedicado a la improvisación dirigida con señas. Esta experiencia le mostró a Vazquez los alcances y los límites de la dirección con señas practicada hasta entonces, y la necesidad de crear un lenguaje nuevo si se deseaba trabajar con el ritmo como materia prima principal.



A rehearsal of the Colectivo Eterofónico de Improvisación, Santiago Vazquez's first group dedicated entirely to improvisation with signs. It was this experience that showed Vazquez the potential as well as the limitations of the signs for conducting existing at that time, and the need to create a new language in order to work specifically with rhythm as the predominant element.

basado en un lenguaje de señas para dirigir improvisación rítmica.

Si se cumplían algunas condiciones, tal vez un grupo así podría oficiar de centro de un espacio de encuentro de la comunidad, del barrio o de la ciudad. Esas condiciones, que fueron el resultado del estudio de las varias ceremonias y festividades de percusión que conocí en mis viajes, tenían, en la idea que se estaba gestando, resoluciones inesperadas pero posibles:

- En las festividades populares, la música es genuina y su tradición es sentida como propia por todos los que se encuentran en el lugar. Representa tanto el pasado como el presente. Está viva, no es una reconstrucción del pasado. En el nuevo proyecto, esta característica sería aportada por la improvisación, ya que en ella aparecen naturalmente todas las influencias de cada participante –el pasado–, incluyendo al público presente, el lugar y el momento presentes, lo que la hace única y propia de cada asistente, genuina y actual.

- En los grupos tradicionales, los músicos tocan con la soltura de quien interpreta algo que ha tocado toda la vida. Por más compleja que sea la música, se la interpreta desde el corazón. En este nuevo proyecto, necesitaría convocar a percusionistas de gran nivel, que pudieran responder a señas complejas y aun así tocar de corazón.

- En los folclores populares, los ritmos tienen una gran síntesis y organicidad, producto de tradiciones profundas, en las cuales, por el paso de las generaciones de músicos, lo superfluo es descartado y las innovaciones valiosas son conservadas y adoptadas por toda la comunidad. En este nuevo proyecto, en cambio, la síntesis, que generalmente es difícil de lograr en la improvisación gru-

pal, estaría a cargo de un director que por medio del lenguaje de señas podría conducir a todo el grupo como una unidad. Los conceptos vertidos en ese lenguaje serían la traducción de varios principios de construcción, al parecer universales, que fui encontrando en todos los folclores que había estudiado.

- El espacio en que tiene lugar la ceremonia o festividad es un espacio abierto, como un lugar público, una plaza, un galpón o un anfiteatro, en el que el rol de la gente no es el de espectadores pasivos, sino el de partícipes y coprotagonistas, completando el sentido de la música con su presencia y su baile. Por ello sería importante encontrar un lugar amplio, que no condicionara al público en su forma de ocuparlo, y con un escenario integrado al espacio. Un escenario en el que ni la iluminación, la ubicación o la altura generen una separación entre el público y los músicos.

Para jugar con las consignas rítmicas –algunas complejas– que venía acumulando, y que aún así los músicos tocaran de corazón, precisaría gente muy formada, tanto técnica como teóricamente. Por otro lado, repetir al infinito una célula simple es a veces una difícil prueba para el ego de músicos virtuosos, y trabajar por tiempos largos en un grupo de personas puede hacer aflorar conflictos, por lo que deberían además ser personas emocionalmente maduras. Con todo, podía imaginar con claridad la música y un grupo de percusión en un galpón gigante semi-cubierto, con muchísima gente bailando.

El proyecto se dedicaría a *explorar* y *explotar* las ideas de ritmo y de tiempo. Y entonces vino a mi mente un nombre que lo resumía y que expresaba el poder de transformación que, imaginaba, podría generar este proyecto: La Bomba de Tiempo. También vislumbré que esta forma de hacer percusión se podría transformar, si

a founding principle, should be the starting point for a new language of signs if I wished to focus its power on rhythm. It might be possible to assemble a large percussion group to dance in the manner of the percussion traditions with which I was familiar, but based on a language of signs to conduct the rhythmic improvisation.

If certain conditions were fulfilled, perhaps such a group could be the focal point of a meeting space for the community, the neighborhood or the city. Those conditions, which were the result of the study of the various percussion ceremonies and festivities I had come across in my travels, had unexpected but feasible solutions:

- During popular festivities, the music is genuine and all those present feel it belongs to them. It stands for both the past and the present. It is alive and not a reconstruction of the past. I asked myself how a similar phenomenon could be generated in a new project, without any links to local percussion traditions. Although it may sound paradoxical, improvisation came to mind as the answer, because it naturally evokes all the musical influences inherited by each musician by representing the past in a live form. In turn, the public, the venue, the acoustics and all the surrounding reality have an influence on the musical result of the improvisation transforming it into a genuine expression of the current moment.

- In traditional groups, musicians play with the skilled ease typical of anybody performing something he has played throughout his or her life. No matter how difficult the music may be, it is played from the heart. For this new project, I would need to summon high-level percussionists, with the ability to respond to complex signs while still playing from the heart.

- In popular folklore, rhythms are endowed with tremendous synthesis and are modeled organically as a product of profound traditions, in which the superfluous has been discarded by the passage of generations of musicians and the valuable innovations adopted by the whole community are kept. Instead, in this new project, synthesis – generally difficult to achieve when groups improvise – would be the responsibility of a conductor who, by means of the language of signs, would conduct the group as a unit. The concepts expressed in this language would be the rendering of various principles of construction – apparently universal – that I discovered in all the folklores I had the opportunity to study.

- The space intended for holding the ceremony or festivity is open, as in the case of a public space, a park, a warehouse or an amphitheater, in which people are not passive spectators but of participants and protagonist, giving meaning to the music through their presence and dancing. Therefore, it would be important to find a rather large space that did not define the manner in which the public filled it, and a stage integrated with the space so that the lighting, location or height did not generate a separation between the public and the musicians.

To experiment with the occasionally complex rhythmic instructions that I had been accumulating, while enabling the musicians to play from the heart, I would need very well trained people, in technique as well as in theory. On the other hand, repeating a simple cell to infinity is sometimes a difficult test for the ego of virtuoso musicians and working for long stretches with a group of people can bring conflicts to the surface. Therefore, these people should also be emotionally mature. Despite all this, I could clearly imagine the music and a percussion

funcionaba, en un folclore de Buenos Aires, cubriendo esa ausencia de tradiciones de percusión auténticamente locales; logrando expresar en términos musicales al ser de esta ciudad cosmopolita. Todo ello, a través de la improvisación.

Esos días sólo pensé e imaginé música generada de esta forma, escuchando en mi cabeza todo tipo de ritmos y cosas que se podrían hacer, y en dos noches consecutivas anoté a oscuras las primeras setenta señas, que son el núcleo de este lenguaje.

En los siguientes meses, elaboré una lista de quienes serían los músicos ideales para ese grupo, las posibles instrumentaciones, y comencé a hacer esquemas de su ubicación en el escenario. Llegué a la conclusión de que deberían ser por lo menos trece percusionistas para generar un sonido de bloque y tener la posibilidad de dividir al grupo en dos o en tres secciones con las que poder realizar el tipo de polirritmias que tenía en mente, sin perder la sonoridad de bloque potente de percusión.

También realicé algunas proyecciones económicas para entender el tipo de convocatoria y de espacio que serían necesarios para cubrir los costos de un grupo de este tamaño. Y empecé a imaginar la forma de difundir el proyecto y los posibles aliados para hacerlo.

Comprendí que para sostener el proyecto en el tiempo y darle chances a que algo de todo lo que había imaginado realmente ocurriera, debería lograr un público de al menos setecientas personas por concierto, y esto debía suceder antes de que los excelentes músicos profesionales a los que pensaba convocar se aburrieran del experimento.

ENSAYOS-CONCIERTOS

En diciembre de 2005, entonces, comencé a convocar a los músicos contándoles acerca de la idea de improvisación y leyéndoles la lista de músicos a quienes convocaría. Creo que este último dato fue un motivador importante para que casi todos aceptaran participar del proyecto sin retribución económica. La idea era comenzar los ensayos en marzo de 2006.

Para el primer ensayo, en mi casa, preparé unos cuadernitos con las cerca de setenta señas, y una variedad de tambores e instrumentos de percusión dentro de la gama de instrumentos que había imaginado para el proyecto, para que cada músico eligiera. Como suelo hacer cuando convoco a un nuevo grupo, lo primero que propuse fue improvisar con libertad, sin señas ni indicaciones, para observar hacia dónde iría naturalmente ese grupo particular de músicos.

Esos primeros quince minutos me desmoralizaron mucho. Cada músico, acostumbrado a encargarse por sí solo de toda la parte rítmica en grupos más pequeños, improvisaba variando sus partes, haciendo solos, generando una gran energía, pero con un resultado caótico e imposible de moldear.

Traté de disimular mi desesperación y propuse la primera consigna, la que había dado por obvia y que es, en definitiva, el punto esencial que posibilita toda la práctica de Ritmo y Percusión con Señas: "Improvisen una figura rítmica, pero repítanla hasta el infinito sin ninguna variación. Absolutamente todo lo que toquen debe ser repetido. Ya habrá tiempo de modificarlo después, cuando el director lo indique".

Los músicos interpretaron la consigna al instante y, aun sin utilizar ninguna seña, la improvisación generó estructuras sobre las que se podría comenzar a moldear el universo de la Percusión con

group in a gigantic partially covered warehouse, with lots of people dancing.

The project would be devoted to *exploring* and *exploiting* the ideas of rhythm and time. It was then that a name, which summed everything up and expressed the power of transformation that I thought this project might generate, came to my mind: La Bomba de Tiempo. I also envisaged that this way of playing percussion if successful could become part of the folklores of Buenos Aires, thus covering that lack of truly local percussion traditions and expressing the essence of this cosmopolitan city in musical terms. All of this would be achieved through improvisation.

In those days, I could only think about and imagine the music generated from this, listening to all kinds of rhythms in my head and visualizing things that might be accomplished. On two consecutive nights, I jotted down the first seventy signs in the dark. They constitute the core of this language.

In the following months, I drew up a list of the ideal musicians for this group as well as the possible orchestrations and I began making diagrams for placing the musicians on the stage. I concluded there should be at least thirteen percussionists to generate a sound block and to allow the possibility of dividing the group into two or three sections with which to carry out the type of polyrhythms I had in mind, without losing the powerful sonority of a large percussion group.

I also carried out some economic projections to grasp the type of audience-drawing ability and the venue that would be required to cover the costs of a group of this size. I began to imagine ways to advertise the project and find the possible allies for making the idea a reality.

I understood that in order to sustain the project over time and give at least

some of my ideas the opportunity to come to fruition, I needed to attract at least seven hundred people to each concert. Furthermore, this had to happen before the excellent professional musicians I was thinking of summoning had a chance to get bored with the experiment.

REHEARSAL CONCERTS

In December 2005, I started contacting the musicians and told them about the idea of improvisation, while reading then the names of the other musicians I was planning to contact. I think this last piece of information was sufficient motivation for almost all of them to agree to participate in the project *ad honorem*. The idea was to begin rehearsals in March 2006.

For the first rehearsal that was to take place in my home, I prepared little notebooks with the nearly seventy signs and a variety of drums and percussion instruments, for each musician to choose from. As I usually do when I bring together a new group, I first proposed they to improvise freely, without signs or indications, to be able to see where this particular group of musicians naturally tended to go.

Those initial fifteen minutes were very demoralizing. Each musician, used to dealing individually with the entire rhythmic part in smaller groups, improvised by varying parts and performing solos, generating great energy but producing a chaotic result that was impossible to shape.

I tried to conceal my despair and proposed the first instruction, which I had taken for granted and which is, after all, the essential point that makes the practice of Rhythm and Percussion with Signs possible. "Improvisate a rhythmic figure, but repeat it to infinity without



En la galería de la casa a orillas del Arrollo Caraguatá, en el delta del Paraná. El lugar ideal para dejar que las ideas se entrecrucen y fecunden. Allí surgió, a días de esta foto, la idea de formar La Bomba de Tiempo, y el chispazo inicial de lo que es hoy la Percusión con Señas.

On the veranda overlooking the banks of the Caraguatá Stream, in the Paraná Delta. The perfect place to let the imagination flow and generate new ideas. It was there, only days after this photo was taken, that the idea of forming La Bomba de Tiempo first emerged, along with the initial seed of what grew into Percussion with Signs.



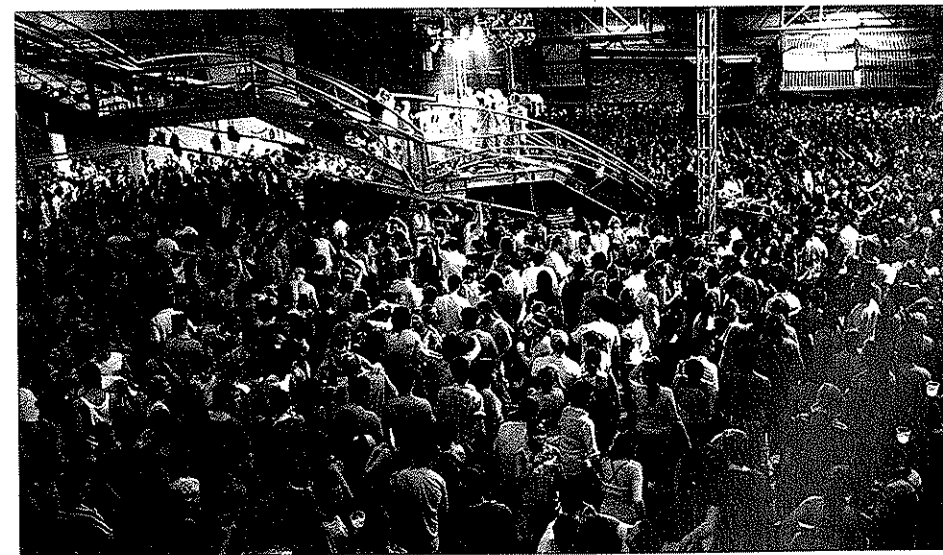
Uno de los primeros ensayos de La Bomba de Tiempo en la casa de Vazquez. Si esta forma de tocar percusión funcionaría o no, era aún una incógnita.

One of the first rehearsals of La Bomba de Tiempo at Vazquez's house. It was still a mystery as to whether or not this new way of playing percussion would work.



El primer ensayo de La Bomba de Tiempo abierto al público, en Ciudad Cultural Konex. Aún no había escenario, y el sistema de sonido era muy precario, pero los ingredientes principales ya estaban allí.

The first rehearsal of La Bomba de Tiempo open to the public, at Ciudad Cultural Konex. There was no stage yet and the sound system was a bit precarious, but the main ingredients were already in the mix.



Después de algunos meses de ensayos abiertos el público fue sumándose, hasta poder dar el paso de tocar en la gran escalera central del patio de Konex. El encuentro de la comunidad con el ritmo y la percusión: Sueño cumplido.

After several months of open rehearsals, the audience grew until it was big enough for the group to play on the stairs in the Konex's central patio. An encounter between the community and rhythms and percussion: a dream come true.

Señas. Respiré aliviado y feliz de haber superado esa primera prueba.

Durante los siguientes meses de ensayos semanales, fui mostrando las señas al grupo, en un orden muy similar al que se encuentran en este libro. Con ellas fuimos generando música y estudiando su potencialidad, y también la de este grupo de percusionistas en este contexto en particular. Probamos diversas instrumentaciones, generando secciones diferenciadas de instrumentos y definiendo el lenguaje musical propio del grupo.

Durante esa etapa, se me ocurrió, tomando el modelo de *blocos afro* y *escolas do samba* de Brasil, abrir los ensayos al público, como forma de involucrarlo en el proyecto desde el principio, y generar al mismo tiempo algunos recursos económicos para sostener estas presentaciones el tiempo suficiente hasta que su calidad atrajera mayor audiencia. Había dado con el lugar ideal en Buenos Aires para hacerlo: Ciudad Cultural Konex, una vieja fábrica convertida en espacio cultural, que tiene muchas salas de diversos tamaños y un patio enorme con una gran escalera central. Al ver ese patio, me imaginé al grupo tocando en la escalera y la gente bailando alrededor, aunque debió pasar un tiempo hasta que alcanzáramos el suficiente público como para tocar en ese espacio tan grande.

Tenía definido el tipo de difusión que quería: sumar a la campaña de notas en la prensa escrita y en radios -normal para proyectos musicales- una campaña callejera de volanteo. El proyecto estaría promocionado como ensayos abiertos y festivos, un espacio para bailar con percusión en vivo y a la vez participar como público del desarrollo de una idea innovadora. Decidí invertir lo que fuera necesario, y más adelante repartir entre los músicos los ingresos que hubiera.

En uno de los ensayos, puse a conside-

ración de los músicos el nombre que había imaginado, y cada uno propuso otros posibles nombres. Finalmente elegimos entre todos el primero que había surgido, casi ocho meses antes: La Bomba de Tiempo.

Antes de mostrarnos al público, quedaba una incertidumbre esencial. Nada funcionaría si la música que hacíamos no lograba invitar al público a bailar. Le preguntaba a los músicos si ellos pensaban que la gente querría bailar con lo que estábamos tocando, y como todo el primer año los ensayos fueron en mi casa, se lo preguntaba también a mi mujer, que escuchaba desde el living junto a mi primera hija, que en ese momento era un bebé de menos de un año.

Llegó por fin el día del primer ensayo abierto de La Bomba, el lunes 8 de mayo de 2006 a las 7 de la tarde. Ese día y las siguientes tres semanas, asistieron cerca de trescientas personas cada lunes para ver algo de lo que hacíamos, aunque con dificultad, ya que por escenario había sólo unas tarimas bajas y era difícil ver las manos en los tambores y mis señas.

Luego de un mes de ensayos abiertos semanales, percibí que un pequeño grupo de personas entre el público no se acercaba ni miraba el escenario. Estaban concentradas entre ellas, bailando tranquilamente detrás de la barrera de cabezas que rodeaba al grupo. En ese momento, tuve la certeza de que algo de lo que había imaginado sucedería realmente. La Bomba de Tiempo y el concepto de la Percusión con Señas podían funcionar.

Tratándose de un sistema que, a través de la improvisación, pone de manifiesto todas las influencias, conscientes e inconscientes, de cada uno de los músicos, y refuerza la idea del espacio de encuentro de toda la comunidad, decidí invitar cada semana a músicos muy diversos que hubieran influido en nosotros, y que son parte del abanico cultural que, como habitantes de Buenos Aires, nos conforma. Desde

any variation. Absolutely everything you play must be repeated. There will be time enough to change it later, when the conductor indicates."

The musicians understood the instruction right away, and even without using any signs, the improvisation generated structures on which the universe of Percussion with Signs could be shaped. I took a deep breath and rejoiced in having overcome this first test.

During the following months of rehearsals, I gradually showed the signs to the group, in a sequence very similar to the order in which they appear in this book. With those signs, we gradually generated music and studied the potential, not just of the music, but also of the group of percussionists in this particular context. We tried various orchestrations, creating distinctly different instrument sections and defining the group's own musical language.

At this stage, based on the model of Afro Blocos and Brazilian *Scolas do Samba*, it struck me that we might open the rehearsals to the public as a way to get people involved in the project from the start. At the same time, we might generate some economic resources to finance the performances for whatever time was needed to attract larger audiences. I had found the ideal place in Buenos Aires, the Ciudad Cultural Konex, an old factory turned cultural space, with many different-sized rooms and a huge courtyard with a big central staircase. When I saw this courtyard, I conjured up a picture of the group playing on the staircase and people dancing around them, though some time went by before we had an audience large enough to entitle us to play in such a large space.

I had a clear idea of the type of publicity I wanted: along with articles in the press and radio interviews - standard procedure

for musical projects - I wanted to distribute flyers on the street. The project would be promoted as open festive rehearsals in a space for dancing to live percussion, together with the chance for the public to participate in the development of an innovative idea. I decided to invest whatever was needed and to share the proceeds with the musicians.

During one of the rehearsals, I shared with them the name I had imagined for the group, and each of them suggested other possible names. Finally, we all agreed on the first one from, almost eight months earlier: La Bomba de Tiempo.

Before appearing in public, an essential uncertainty remained. Nothing would work if our music did not encourage the public to dance. I asked the musicians whether they thought that people would want to dance to the music we were playing, and because the rehearsals throughout that year were in my home, I also asked my wife, who listened from the living room along with my first daughter, who was, not quite a year old at the time.

The day of La Bomba de Tiempo first open rehearsal finally arrived on May 8, 2006 at 7pm. That evening and every Monday for the following three weeks, almost 300 people attended to find out what we were doing. It was not easy for them, because we used some low platforms as a stage and that made it difficult to see the musicians hands on their drums and my signs.

After a month of weekly open rehearsals, I noticed that a small group of people did not come close to the stage or look at it. They were concentrating their attention on one another, unconcernedly dancing behind the barrier made by the heads of people surrounding the group. I was certain at that moment that some of what I had imagined would really happen.

la primera presentación de La Bomba de Tiempo, cada semana ha habido un invitado al que el grupo homenajea y con el que comparte la improvisación.

Al cabo de algunos meses de ensayos abiertos, y a medida que los músicos de La Bomba de Tiempo se familiarizaron con las señas y su utilización, comenzamos a probar a otros músicos en el rol de dirección, hasta llegar a tres o cuatro directores diferentes en cada ensayo-concierto, lo que gradualmente se convirtió en una norma. Cada músico, desde el rol de director de la improvisación, aporta su propia forma de síntesis, su pensamiento musical, sus gustos, su energía.

Después de un año de presentarnos cada semana, casi sin interrupción, los ensayos abiertos se habían transformado en conciertos, y acudían cerca de mil personas cada lunes a bailar, escuchar, encontrarse con amigos, conocer gente, observar y aprender el juego de las señas. Cada persona lo hacía tomando el espacio y siendo libre en él.

Para ese momento, se había ido conformando un equipo de trabajo con varias áreas: los músicos, Carto Brandán, Mariano "Tiki" Cantero, Alejandro Oliva, Richard Nant, Lucas Helguero, Mario Gusso, Andrés Inchausti, Gabriel Spiller, Juan Pablo Francisconi, Ignacio "Nacho" Álvarez, Pablo Ben Dov, Diego Sánchez, Pablo Palleiro, María Bergamaschi y Luciano Larocca (unos meses después se sumaría Cheikh Gueye). En prensa, Marina Belinco. En difusión callejera y producción, Nuria Jelin y yo como director del proyecto y director musical.

Cada persona de este maravilloso equipo aportó su trabajo, su talento, su energía e ideas muy valiosas. Sin ellos, la Percusión con Señas no se habría expresado y desarrollado de la forma en que lo hizo desde un principio.

En especial, cuidamos de no obligar al público a vivir ese momento de una forma específica. Intentamos que las luces no conviertan el escenario en un espacio egocéntrico que "debe" ser mirado, o dejamos que el espacio tenga zonas con sonido directo y otras con sonido rebotado, entre otras muchas cosas que no se explican desde el intento de generar espectacularidad, sino desde darle el protagonismo al aspecto humano y social que tiene lugar fuera del escenario. El ritmo y la música son lo que nos permite todo esto, y cuando músicos y público estamos siendo canal de lo que pasa, se genera un verdadero trance colectivo, una conexión inexplicable. Hay conciertos en que ese estado de trance y esa energía no se presentan, o lo hacen por un lapso muy breve. En otros, todo parece estar imbuido de ella, y hasta los intentos musicales más arriesgados o complejos fluyen fácilmente.

A un año del comienzo, en 2007, empecé a recibir pedidos de otros músicos para participar en los ensayos de La Bomba de Tiempo, ya que se percibía como un movimiento. También recibí pedidos de aprender el lenguaje de señas y poder participar en algún grupo que practicara la Percusión con Señas.

Junto con Luciano Larocca, fundamos entonces La Bombería, que luego se transformó en el CERBA (Centro de Estudios de Ritmo de Buenos Aires), la primera escuela en la que se enseñó Percusión con Señas y donde varios de los músicos de La Bomba de Tiempo fueron profesores. De esta escuela surgieron cientos de músicos, muchos de ellos comenzaron a enseñar a su vez el lenguaje. De allí surgieron también varios grupos de Percusión con Señas.

Las agrupaciones de alumnos comenzaron a tocar en la previa de la presentación de La Bomba de Tiempo, tomando el modelo del fútbol, donde antes de los

"La Bomba de Tiempo" and the concept of Percussion with Signs might work.

Since this system, through improvisation, clearly reveals the conscious and unconscious influences of on each of the musicians, in order to reinforce the idea of the meeting space as a place for the whole community, I decided to invite very different musicians on a weekly basis. These artists had all had an influence on us and they are part of the wide range of cultural options in Buenos Aires. From its first performance, each week La Bomba de Tiempo has invited a guest musician to join the improvisation. In turn, the group pays homage to the guest.

After a few months of open rehearsals, and, as the musicians became more familiar with the signs and their use, we started to try out other musicians in the conducting role until we managed three or four different conductors in each concert rehearsal and this gradually became a standard practice. Each musician, as improvisation conductor, contributes his or her own form of synthesis, musical thought, tastes and energy.

As a sequel to one year of weekly, almost uninterrupted performances, the open rehearsals had turned into concerts and every Monday close to one thousand people came to dance, listen, meet friends and new people, watch and learn the language of signs. Each person did this by freely taking over the space.

By that time, a work team with several areas had been formed. The musicians were Carto Brandán, Mariano "Tiki" Cantero, Alejandro Oliva, Richard Nant, Lucas Helguero, Mario Gusso, Andrés Inchausti, Gabriel Spiller, Juan Pablo Francisconi, Ignacio "Nacho" Álvarez, Pablo Ben Dov, Diego Sánchez, Pablo Palleiro, María Bergamaschi and Luciano

Larocca. Cheikh Gueye joined us several months later. Marina Belinco was in charge of the press and Nuria Jelin took over street marketing and production. And I was both project and musical director.

Each person in this wonderful team contributed work, talent, energy and valuable ideas. Without them Percussion with Signs would not have found its expression or developed in the way it did right from the beginning.

We make sure that the public feels no obligation to experience our performances in a specific way. We try to keep the lights from turning the stage into an egocentric space that people *must* look at. We also allow the space to have direct sound areas, and others to have reflected sound. These and other elements are not linked to an attempt to generate a highly spectacular performance but to the wish to highlight the human and social action that takes place off the stage. Rhythm and music allow us to achieve all this and when musicians and public channel what is happening, they generate a truly collective trance, an inexplicable connection. There are concerts in which this state of trance and energy are not present at all, or only briefly. Other performances seem imbued with it and even the most complex and daring musical attempts flow smoothly.

In 2007, a year after beginning, I began to receive requests from other musicians to participate in La Bomba de Tiempo rehearsals, which began to be seen as a movement. I also had requests from people wanting to learn the language of signs in order to participate in some group that practiced Percussion with Signs.

Together with Luciano Larocca, we then founded "La Bombería", later CERBA (Buenos Aires Center for the



Alumnos del CERBA, la primera escuela en la que se enseñó el lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas, tocando en la previa de un concierto de La Bomba de Tiempo.

Students of CERBA, the first school dedicated to teaching Rhythm and Percussion with Signs, opening for a La Bomba de Tiempo concert.



Un profesor de pandeiro del Projeto Gurí practicando Ritmo con Señas con sus alumnos en Ourinhos, Brasil.

A pandeiro teacher from Projeto Gurí practicing Rhythm with Signs with his students in Ourinhos, Brazil.



El lenguaje también es útil para coordinar el juego rítmico en grupos de niños. Aquí, Vazquez trabajando con un grupo de 2º grado de una escuela primaria en Buenos Aires.

This language can also be used to lead rhythmic games with children. Here, Vazquez works with a group of second graders at a school in Buenos Aires.



El lenguaje de Ritmo con Señas se puede utilizar con todo tipo de instrumentos. Aquí, el grupo de Santiago Vazquez, La Grande, combinando composiciones y Ritmo con Señas.

Rhythm with Signs can be used with all types of instruments. Here, Santiago Vazquez's group, La Grande, combines compositions and Rhythm with Signs.

partidos de primera división juegan las divisiones inferiores del mismo club. De esa segunda generación surgieron varios de los músicos suplentes de La Bomba. Muchos de esos alumnos, así como los propios integrantes de La Bomba, empezaron a enseñar el lenguaje de señas en sus clases particulares o en grupos, y a utilizarlo en los más diversos ámbitos: musicales, terapéuticos o educativos, en sus giras o viajes, en presentaciones nacionales e internacionales. De esta forma, el lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas fue llegando a varios lugares, comenzando en Buenos Aires y siguiendo en La Plata, Córdoba, Mendoza y Jujuy, para luego arribar a algunas ciudades de países vecinos, como Santiago de Chile, Belo Horizonte, San Pablo, Porto Alegre o Asunción.

Algunos grupos incluyen uno o varios instrumentos melódicos o voces. El lenguaje también se ha comenzado a usar

en grupos de música rítmica con todo tipo de instrumentos, empezando por mi propio grupo, La Grande, en el que utilicé también varias señas de mi anterior lenguaje creado para el Colectivo Eterofónico, algunas de las cuales -las que considero de utilidad más bien universal- están incluidas al final de este manual.

Llegado este punto, surge la necesidad de publicar este primer *Manual de Ritmo y Percusión con Señas*. Deseo que sirva para difundir aun más la práctica, y también como guía de referencia para alumnos y profesores; de modo que ayude a sacarle el máximo provecho al lenguaje y que garantice la compatibilidad de las señas usadas por diferentes grupos de todo el mundo, para poder tocar juntos unos con otros, y compartir y disfrutar nuestras diferencias utilizando un lenguaje en común.

Study of Rhythm), the first school to teach Percussion with Signs and where several of the La Bomba de Tiempo musicians were teachers. Hundreds of musicians have gone through this school and many have begun to teach the language themselves. The school also led to the creation of several groups of Percussion with Signs.

Groups of students began opening for La Bomba de Tiempo, like in soccer where the lower divisions play before the first division matches of the same clubs. Several of the substitute musicians of La Bomba de Tiempo emerged from that second generation. Many former students, as well as members of La Bomba de Tiempo, began to teach the language of signs in their private or group classes and to use it in a wide range of fields: musical, therapeutic or educational, in tours and on trips and in national and international presentations. Thus, the language of Rhythm and Percussion with Signs gradually reached many places, beginning with Buenos Aires and then La Plata, Córdoba, Mendoza and Jujuy. Eventually it made

it to cities in neighboring countries, such as Santiago de Chile, Belo Horizonte, Sao Paulo, Porto Alegre or Asunción.

Some groups include one or several melodic instruments or voices. Groups of rhythmic music that play every type of instrument have also started to use the language, beginning with my own group, La Grande, with which I also use several signs from my previous language, created for the Colectivo Eterofónico. Some of those signs, which I feel are universally useful, have been included at the end of the handbook.

Having reached this point, I felt the need to publish the first *Handbook of Rhythm and Percussion with Signs*. I hope it spreads the practice even further and acts as a reference guide for students and teachers, helping them derive the greatest possible benefits from the language while guaranteeing the compatibility of the signs used by different groups throughout the world. A common language will allow everyone to play together while sharing, and enjoying, our differences.

DUDAS FRECUENTES

Si no sé tocar ningún instrumento, ¿puedo probar la Percusión con Señas?

Sí. La práctica es accesible desde el primer momento, aunque lógicamente se hará más rica cuanto más habilidad y conocimientos tengan los participantes. Siempre es conveniente que al menos el director tenga más experiencia musical y dentro del lenguaje de señas, de forma que facilite el desarrollo de los encuentros y el aprendizaje de todo el grupo.

¿Qué me puede aportar este lenguaje si soy músico profesional?

El lenguaje fue desarrollado pensando inicialmente en un grupo profesional y muy avanzado de músicos. Sus señas sirven para coordinar asuntos rítmicos, desde los más básicos hasta algunos sumamente complejos.

¿Puedo practicar solo?

El Ritmo y la Percusión con Señas son un lenguaje y una práctica grupales. El lenguaje se puede utilizar en grupos desde tres personas en adelante, pero su verdadero sentido se pone de manifiesto en grupos de más de siete personas.

¿Puedo aprender sin un profesor, utilizando este manual?

Este manual está diseñado para dar una idea lo más amplia y precisa posible de cómo utilizar cada seña. Sin embargo, como en todo lenguaje, es en la experiencia de utilizarlo con otros donde todo cobra sentido. A su vez, hay muchísimo

más en la práctica de lo que podría caber en cualquier libro. Aprender en contacto con otras personas que tengan más experiencia es siempre preferible.

¿Cuántos integrantes debe tener un grupo de Percusión con Señas?

El lenguaje puede servir para dirigir grupos de entre tres integrantes y varios miles, siempre y cuando todos puedan ver claramente al director. Los grupos de entre ocho y veinticinco personas se pueden ubicar fácilmente alrededor del director en una o dos hileras, y organizarse en pequeñas secciones de dos o tres músicos cada una, lo que las hace a la vez formaciones potentes y ágiles.

Los grupos mayores deben organizarse en secciones de muchos músicos en las que un líder de cada sección es imitado por los otros músicos de su sección. Esto le da a los grupos muy grandes un sonido masivo y una experiencia muy potente, a cambio de menos velocidad para realizar cambios de ritmo.

¿Pueden participar en un mismo grupo músicos de niveles distintos?

Sí. Un director experto, conociendo a los músicos del grupo, puede asignarle a cada integrante funciones acordes a su nivel, y así, todos juntos, pueden hacer una música satisfactoria para cada uno. Sin embargo, es posible que la precisión de un músico principiante sea menor que la de los músicos expertos, por lo que estos últimos deberán ser pacientes cuando toquen junto a músicos de un nivel muy inferior.

FREQUENTLY ASKED QUESTIONS

If I do not play any instrument, can I try Percussion with Signs?

Yes. The practice is accessible from the start, although it will naturally become richer the more skills and knowledge students acquire. It is always advisable that at least the conductor have more experience in music and be familiar with the language of signs. This will make the gatherings and learning process of the whole group easier.

What can this language do for me if I am already a professional musician?

The language was initially developed with a group of very advanced professional musicians in mind. The signs are used to coordinate rhythmic themes, from basic to extremely complex.

Can I practice on my own?

Rhythm and Percussion with Signs is both a language and a practice intended for groups. The language may be used in groups of at least three people, but its true sense is best displayed in groups of more than seven people.

Can I learn without a teacher, using this handbook?

This handbook has been designed for giving the broadest and most precise idea of how to use each sign. However, as is the case in every language, everything begins to make sense through the experience of using it together with others. In turn, there is a great deal

more in the practice than could possibly fit in any book. To learn through contact with more experienced people is always preferable.

How many members should a group of Percussion with Signs have?

The language is useful for conducting groups of between three and several thousand members provided they can all see the conductor clearly. Groups between eight and 25 people can easily find a place around the conductor in one or two rows and organize themselves into small sections of two or three musicians each, a formation that favors power and agility.

Larger groups should organize themselves into sections with many musicians. A selected leader in each section is imitated by the other musicians in his or her section. This allows very large groups to produce massive sound and a very powerful experience, in exchange for less speed to perform rhythm changes.

Can musicians belonging to different levels participate in the same group?

Yes. An expert conductor who knows the musicians in the group can assign each member tasks according to their level. In this way, they can make music together that proves satisfactory for each one. However, it is very likely that a beginner's precision is less than that of expert musicians. The latter will need to be patient when they play with musicians whose skills are below their own standard.

¿Puedo utilizar este lenguaje con niños?

La Percusión con Señas se puede practicar con niños a partir de los 5 años de edad, siempre que estén guiados por un maestro con experiencia en el trabajo con niños y en el lenguaje de señas. En este manual están indicadas las señas que han demostrado utilidad en el trabajo con niños.

No toco un instrumento de percusión. ¿Puedo utilizar este lenguaje?

Sí. El lenguaje de Ritmo con Señas sirve para dirigir y desarrollar el aspecto rítmico de improvisaciones grupales, sin importar de qué instrumento se trate. También existen en este lenguaje algunas señas específicas para dirigir aspectos melódicos y armónicos.

¿Es necesario saber lectura musical para utilizar el lenguaje?

A nivel amateur, no es necesario. A medida que se progresa en la práctica, se irán aprendiendo naturalmente algunos principios de la lectura rítmica, aunque hay algunas señas de nivel intermedio o avanzado que están basadas en la escritura rítmica occidental, y por lo tanto, quien tenga buena lectura rítmica tendrá ese punto ya resuelto.

¿Cuál es la diferencia entre Ritmo con Señas y Percusión con Señas?

Ritmo con Señas es el nombre que recibe este lenguaje de señas, ya que está diseñado para trabajar con el aspecto rítmico, cualesquiera sean los instrumentos utilizados. La *Percusión con Señas* es la práctica que resulta de utilizar este lenguaje con instrumentos de percusión. Esta práctica constituye un juego de equi-

po sumamente accesible para músicos de cualquier nivel, desde principiantes y amateurs hasta profesionales o muy avanzados.

¿Este manual es un curso de ritmo?

No es un curso de ritmo, sin embargo, los conceptos que están contenidos en cada seña representan un posible recorrido -metódico y muy completo- por la teoría rítmica. Algunos de estos conceptos han sido de uso universal durante milenios. Otros son conceptos que han sido sintetizados por mí para crear este lenguaje. Este manual sólo presenta las señas y los conceptos que ellas representan. Como la teoría musical, la teoría rítmica no tiene valor si no se logra incorporar en una práctica. El entrenamiento necesario para incorporar estos conceptos excede los objetivos de este manual.

¿Es necesario estudiar dirección para dirigir Ritmo y Percusión con Señas?

No. Aunque sí es imprescindible conocer las señas que se utilizarán. La música que resulte estará directamente relacionada con el nivel de los músicos y del director. No todos los músicos tienen talento para la dirección y no todos los buenos directores son grandes virtuosos de algún instrumento. Sin embargo, a niveles profesionales, el estudio y manejo de las técnicas de dirección puede ser la diferencia entre directores buenos y directores muy buenos.

¿Puede haber más de un director simultáneamente?

Sí.

Can I use this language with children?

Percussion with signs can be practiced with children over the age of five, provided they are guided by a teacher experienced in working with children and qualified to teach the language of signs. The handbook indicates the signs that have proved useful in working with children.

I do not play a percussion instrument. Can I use this language anyway?

The language of Rhythm with Signs can be used to conduct and develop the rhythmic aspect of group improvisations, regardless of the instrument in question. This language also offers some specific signs to conduct melodic and harmonic aspects.

Do I need to know how to read music in order to use the language?

At the amateur level, it is not necessary. As progress is made in the practice, some principles of rhythmic reading will be acquired naturally. Some intermediate and advanced signs are based on Western rhythmic notation. Anybody with a good grasp of rhythmic notation will have no problem dealing with them.

What is the difference between Rhythm with Signs and Percussion with Signs?

Rhythm with Signs is the name of this language of signs, since it has been designed for working with the rhythmic aspect, whichever instrument is being used. *Percussion with signs* is the practice that results from using this language with percussion instruments. This practice is

a group experience easily accessible to musicians of every level, from beginners and amateurs to professional or very advanced musicians.

Is this handbook a course in rhythm?

It is not a course in rhythm. However, the concepts embodied in each sign represent a possible methodical and very thorough journey through rhythmic theory. Some of these concepts have been used for thousands of years. I have synthesized others to create this language. This handbook only presents the signs and associated concepts. Just like musical theory, rhythmic theory is worthless if it cannot be used practically. The training needed to incorporate these concepts exceeds the purpose of this handbook.

Do I need to study conducting to use Rhythm and Percussion with Signs?

No. However, it is essential to know the signs that will be used. The resulting music will be directly related to the level of the musicians and the conductor. Not every musician has the talent to conduct, and not every good conductor is a virtuoso of some instrument. Nonetheless, at professional levels, the study and handling of conducting techniques can mark the difference between good conductors and very good conductors.

Can a group have more than one conductor simultaneously?

Yes.

¿Aprender Ritmo y Percusión con Señas reemplaza el aprendizaje tradicional de un instrumento?

No. En este lenguaje/juego/práctica, se pondrán de manifiesto nuestra personalidad musical, experiencia y destreza con el instrumento, y ciertamente nos permitirá aprender de la música misma y de nuestros compañeros. Pero para un músico, nada reemplaza el estudio de la técnica del instrumento, de los ritmos y tradiciones que son inherentes a su lenguaje, de teoría o lectura musical. Todo ese conocimiento hará la práctica de Percusión con Señas mucho más rica y disfrutable tanto para los músicos como para el público.

Si mi grupo me entiende, ¿puedo hacer las señas de otra manera distinta a como dice este libro?

Este lenguaje tiene la maravillosa capacidad de comunicar a las personas mediante la práctica del ritmo. Es por ello una herramienta fabulosa de integración social, que permite colaboraciones entre músicos de distintas procedencias, tanto sociales como geográficas. Los encuentros internacionales, interregionales o interbarriales, donde se pueden apreciar y valorar los distintos estilos de cada grupo y de cada músico, son una de las potencialidades de este lenguaje.

Pero toda esa potencialidad se perdería si cada grupo o cada región hiciera las señas de manera distinta. Lograr

que todos los que hacemos Percusión con Señas nos podamos entender y podamos colaborar unos con otros libremente y sin mayor preparación es uno de los motivos de que este manual exista. Por todo esto, sería ideal que cada grupo y cada director hagan un esfuerzo consciente por realizar las señas de la misma forma.

¿Puedo inventar nuevas señas?

Sí. Cada grupo puede utilizar señas propias para lograr efectos musicales de su propio interés. Sin embargo antes de inventar una seña nueva conviene revisar en el manual si no existe ya una seña para tal fin, o una manera sencilla de lograr el mismo efecto combinando señas existentes. De esta manera lograremos mantener el lenguaje tan simple y sintético como sea posible, y por lo tanto, más fácil de aprender y compartir.

Si inventaste una seña y piensas que puede ser de utilización universal, es decir, de interés para toda la comunidad de Percusión con Señas, y si no existe una forma sencilla de lograr ese mismo efecto mediante las señas existentes, por favor, envía la seña propuesta al CERPS (Centro de Estudios de Ritmo y Percusión con Señas) para poder analizar su inclusión en nuevas ediciones de este manual. Los criterios según los que se evalúa la inclusión de nuevas señas al lenguaje incluyen la novedad en el efecto musical, la amplitud y universalidad de su aplicación y la lógica y diferenciación morfológica del gesto.

Does learning Rhythm and Percussion with Signs replace the traditional study of an instrument?

No. This language/game/practice will clearly reveal our musical personality, experience and technical skill with the instrument and it will certainly allow us to learn from music itself and from our fellow musicians. However, for a musician, nothing replaces the technical study of the instrument, of the rhythms and traditions inherent to its language and of theory or music reading. Instead, all this knowledge will make the practice of Percussion with Signs richer and more enjoyable for both musicians and public.

If my groups understands me, can I perform the signs in a different way from the one indicated in the book?

This language has the marvelous ability to communicate with people through the practice of rhythm. This makes it a fabulous social integration tool by allowing collaboration between musicians of a variety of origins, both social and geographic. This language facilitates international gatherings and meetings between different regions and neighborhoods were the various styles of each group and each musician can be appreciated.

This potential would be lost if each group or region were to make the signs in a different way. One of the reasons for the

existence of this handbook is to make it possible for all those who use Percussion with Signs to understand one another and collaborate freely and without undue preparation. It would therefore be ideal that each group and each conductor make a conscious effort to perform the signs in the same way.

Can I invent new signs?

Yes. Each group may use its own signs to achieve those musical effects that are of interest to it. However, before inventing a new sign, it is advisable to look through the Handbook to make sure that it does not already have a sign for that purpose, or to try to find a simple way of achieving the same effect by combining pre-existing signs. This way, we will succeed in keeping the language as simple and synthetic as possible and therefore easier to learn and share.

If you have invented a sign that you feel might be of interest to the entire community of Percussion with Signs and you think there is no simple way of achieving the same effect through the signs already in existence, please send the suggested sign to CERPS. We will then analyze its inclusion in new editions of this Handbook. The criteria for evaluating the proposed signs include innovative musical effects, the breadth and universality of their application, together with logic and morphological differentiation of the sign.

CÓMO UTILIZAR ESTE MANUAL

Este manual está concebido para ayudar a músicos, profesores, directores y cualquier persona que practique o desee conocer o practicar Ritmo y Percusión con Señas.

Las señas están ordenadas de un modo que posibilita su aprendizaje gradual. Una metodología posible es introducir las señas una por una, de a tres o cuatro por cada ensayo del grupo, y con cada nueva seña probar sus posibilidades musicales tocando y jugando. De esta manera, en unos pocos ensayos se abarca el corazón de este lenguaje.

Los músicos que ya conocen el lenguaje pueden usar este manual como referencia, utilizando los índices al final del libro.

○ Señas de nivel básico. Son señas muy accesibles. Son imprescindibles para todos los que utilicen este lenguaje.

◎ Señas de nivel intermedio. Serán de interés para músicos y amateurs que desean profundizar en esta práctica.

◎ Señas de nivel avanzado. Son señas que pueden ser importantes para músicos profesionales con un interés específico en asuntos rítmicos complejos.

☺ Señas infantiles. Son señas que han demostrado utilidad en el trabajo con niños.

⚠ Nota importante o advertencia.

🎷 Nota especial para instrumentos melódico-armónicos.

HOW TO USE THIS HANDBOOK

This Handbook has been conceived to help musicians, teachers, conductors and anybody who practices or wishes to learn or practice Rhythm and Percussion with Signs.

The signs have been arranged to facilitate gradual learning. One possibility is to introduce the signs one by one, three or four for each group rehearsal and to test the musical possibilities of each sign by playing with them. In this way, the core of this language can be covered in only a few rehearsals.

Musicians who are already familiar with the language can use this Handbook for reference by using the table of contents at the end of the book.

○ Basic level signs. They are very straightforward and indispensable for all users of this language.

◎ Intermediate level signs. They will be of interest to musicians and amateurs who wish to study this practice in some depth.

◎ Advanced level signs. They can be important for professional musicians with a specific interest in complex rhythmic matters.

☺ Signs for children. These signs have proved useful when working with children.

⚠ Important note or warning.

🎷 Special reference for melodic-harmonic instruments.

INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA

El lenguaje de Percusión con Señas es un sistema de señas realizadas con las manos y el cuerpo, mediante el cual un director puede coordinar la improvisación rítmica de un grupo musical variable de cualquier tipo de instrumentos, y muy especialmente de percusión.

En esta improvisación, cada músico compondrá sus partes musicales bajo las consignas indicadas por el director a través de las señas. El lenguaje está especialmente enfocado en la dirección de ritmo e incluye también algunas nociones de forma e instrumentación.

- El grupo deberá ubicarse de manera que cada participante pueda ver con claridad al director, e idealmente de forma que todos puedan verse entre sí.

- A diferencia de otros lenguajes de improvisación dirigida, en el Ritmo con Señas se parte de la base de que cualquier célula musical introducida en la improvisación –a excepción de los solos– deberá ser repetida de forma exacta hasta tanto el director indique algún cambio, o hasta que el o los ejecutantes decidan modificarla o detenerse. Esta es la base

sobre la que el director irá moldeando la improvisación, y sobre la que se podrá construir infinidad de edificios rítmicos.

- Si bien el director utiliza las señas para coordinar y disparar infinidad de ideas rítmicas, cada músico será responsable de generar nuevas ideas, resolver problemas rítmicos y, en definitiva, crear junto con los demás una música en la que se pueda sentir presente. En última instancia, cada uno es su propio director y elige cómo interpretar una seña, cómo ayudar al director con ideas propias, o incluso cuándo es mejor para la música desobedecer al director. En este sentido, el soberano final siempre es la música.

- Todas las señas –salvo las excepciones indicadas– serán primero mostradas por el director y luego ejecutadas cuando el director lo indique con una seña o gesto de ENTRADA.

- Los músicos deben mirar al director en todo momento incluso durante sus solos o mientras consensúan aportes con sus compañeros.

INTRODUCTION TO THE PRACTICE

The Language of Percussion with Signs is a system of signs and gestures performed with the hands and body which allow a conductor to coordinate the rhythmic improvisation of a musical group of any type of instruments, particularly percussion.

In this improvisation, each musician will improvise his or her part while following the conductor's indications communicated through signs. Percussion with Signs focuses especially on conducting rhythms but also includes some basic notions of form and orchestration.

- The group should be placed so that each participant can clearly see the conductor, and, ideally, so that the members can see one another.

- Unlike other languages of conducted improvisation, Percussion with Signs begins with the assumption that any musical cell introduced in the improvisation – with the exception of solos – must be precisely repeated until the conductor indicates a change, or until the performer or performers decide to modify it or stop. The conductor will gradually give shape to the improvisation and can build infinite rhythmic constructions using this method.

- While the conductor uses the signs to coordinate and trigger infinite rhythmic ideas, musicians are responsible for generating new ideas, solving rhythmic problems and collectively creating unique music. Ultimately, each musician chooses how to perform a sign, how to help the conductor with his or her own ideas and even when it is best to disobey the conductor for the sake of the music. In this sense, it is the music that sets the rules in the end.

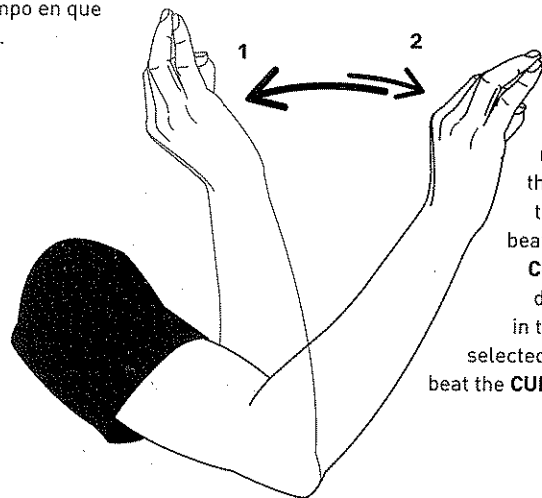
- The conductor will show all the signs first, except where indicated otherwise, but the musicians do not perform them until the conductor makes the CUE sign. In this way, several signs can be combined and shown first to express all kinds of rhythmic instructions. The musicians see and understand these combinations without altering what they were playing previously until the conductor finally marks the CUE.

- The musicians should look at the conductor at all times, even during their solos or while talking to each other to decide rhythms or changes.

SEÑAS
SIGNS

ENTRADA

Se realiza con una o las dos manos haciendo el gesto de tomar envión para lanzar un dardo en el tiempo anterior a la entrada, y luego lanzando ese dardo imaginario en dirección a los músicos seleccionados, en el tiempo en que debe suceder la entrada.



One or both hands move backward as though preparing to throw a dart on the beat before the actual **CUE**. The imaginary dart is then thrown in the direction of the selected musicians on the beat the **CUE** must take place.

ESTA SEÑA MARCA EL MOMENTO EXACTO EN QUE SE DEBERÁN EJECUTAR LAS SEÑAS O CONSIGNAS MOSTRADAS CON ANTERIORIDAD.

THIS SIGN MARKS THE EXACT MOMENT TO CARRY OUT OTHER PREVIOUSLY DISPLAYED SIGNS OR INSTRUCTIONS.

CUE

También se puede realizar con la mano abierta o relajada.

En muchas de las señas, como por ejemplo **NUEVA TIERRA, LECTURA DE DEDOS** o **STACCATO**, el movimiento preparatorio y la **ENTRADA** se realizan sin desarmar la seña específica.

Con práctica un buen director puede indicar una **ENTRADA** clara con la cabeza, la mirada o cualquier parte de su cuerpo, con movimientos amplios o pequeños.

Lo esencial de esta seña es marcar muy exactamente el tiempo anterior con un movimiento preparatorio.

El movimiento preparatorio se realiza un tiempo antes de la **ENTRADA**.

This sign can also be performed with an open or relaxed hand.

In many of the signs, such as **NEW DOWNBEAT, FINGER READING OR STACCATO**, the preparatory movement and the **CUE** are carried out without disassembling the specific sign.

With practice, a good conductor can clearly indicate a **CUE** with the head, the eyes or sweeping or narrow movements of any part of the body.

The essential part of this sign is to mark the previous beat very accurately with a preparatory movement.

The preparatory movement is done one beat before the **CUE**.

tempo normal
normal tempo



Cuando el tempo es muy lento, puede ser conveniente realizar el movimiento preparatorio sólo medio tiempo antes de la **ENTRADA**.

When the tempo is very slow, it may be convenient to carry out the preparatory movement just one half a before the **CUE**.

tempo lento
slow tempo



Cuando el tempo es muy rápido, puede ser conveniente realizar el movimiento preparatorio dos tiempos antes de la **ENTRADA**.

When the tempo is very fast, it may be best to carry out the preparatory movement two beats before the **CUE**.

tempo rápido
fast tempo

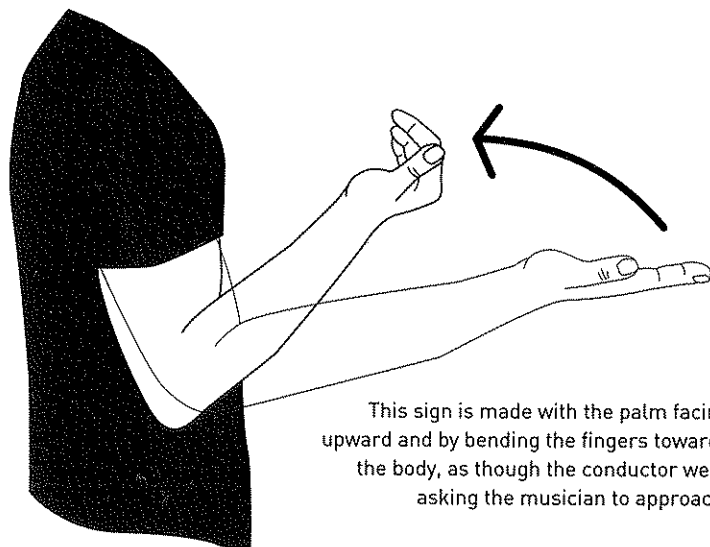


Este gesto proviene de la dirección de orquesta clásica.

This gesture comes from classical orchestra conducting.

⊙ APORTE LIBRE

Se realiza con la palma de la mano hacia arriba y recogiendo los dedos, como si el director pidiera al músico que se acercara.



This sign is made with the palm facing upward and by bending the fingers towards the body, as though the conductor were asking the musician to approach.

INDICA AL MÚSICO QUE APORTE ALGO DE SU INVENCIÓN.

AN INDICATION TO THE MUSICIAN TO CONTRIBUTE SOMETHING OF HIS OR HER OWN CREATION.

Salvo que el director indique otra cosa, el aporte debe ser siempre una base o figura repetitiva.

En algunos casos el momento de entrada de este **APORTE LIBRE** se dejará a criterio del músico.

En contexto de instrumentos afinados el aporte también puede ser una melodía o incluso un solo. En estos casos no es necesario que la frase se repita.



In the context of pitched instruments, the contribution can also be a melodic line or even a solo. In such cases, it is not necessary to repeat the phrase.

El gesto de la mano está tomado del movimiento que suele utilizarse para pedirle a alguien que se aproxime.

This gesture imitates the movement generally used to ask somebody to come closer.

FREE CONTRIBUTION

DEJAR DE TOCAR o SALIDA

CUT-OFF ⊙



El director extiende la mano delante del cuerpo con la palma hacia arriba y dibuja un pequeño círculo en el aire. Luego lo "descabeza" como si cortara un tallo. Se puede cerrar el puño al final del movimiento.

The conductor extends his hand, palm up, and draws a small circle in the air. Then he "cuts" that circle off as if chopping something. The movement can end with a closed fist, if desired.

DEJAR DE TOCAR DE FORMA INMEDIATA.

THE PLAYING MUST STOP IMMEDIATELY.

Esta seña no necesita **ENTRADA**. Se dejará de tocar en el momento en que se descabeza el tallo.

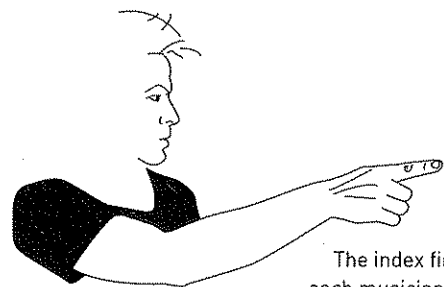


This sign requires no **CUE**. Playing will stop the moment the line is cut.

Proviene de la dirección de orquesta clásica.

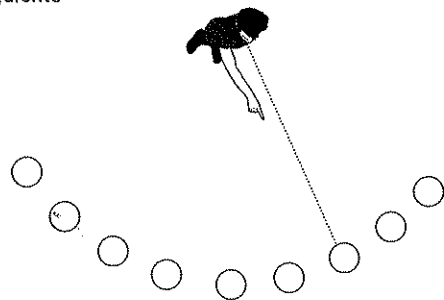
This sign comes from classical orchestra conducting.

SELECCIONAR SELECT



The index finger is used to point to each musician who will then respond to the next sign.

Con el dedo índice se señala a cada músico que responderá a la siguiente seña.



DE ESTA FORMA, SE PUEDE SELECCIONAR A UN MÚSICO ESPECÍFICO O A UN GRUPO QUE NO ESTÉ COMPUESTO POR MÚSICOS ADYACENTES PARA QUE ATIENDAN A LAS DIFERENTES SEÑAS.

IN THIS WAY, THE CONDUCTOR CAN SELECT A MUSICIAN OR A GROUP OF NON-ADJACENT MUSICIANS RESPOND TO THE SUBSEQUENT SIGNS.

Con esta seña, se pueden conformar varios grupos e indicar que cada grupo responda a una mano.

By means of this sign, several groups can be formed, each responding to one of the conductor's hands.

Es importante mirar a cada músico seleccionado para confirmar que él ha visto la seña.

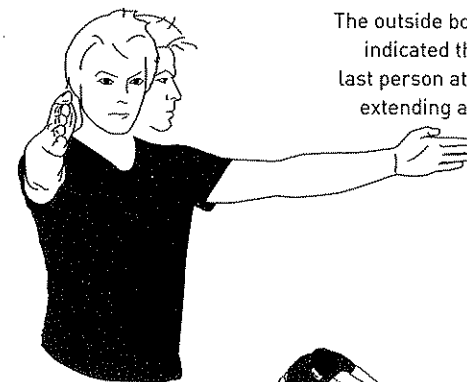


It is important to make eye-contact with each selected musician to confirm that he or she has seen the sign.

Análogo a la forma de selección que produce Ctrl+Clic en las computadoras.

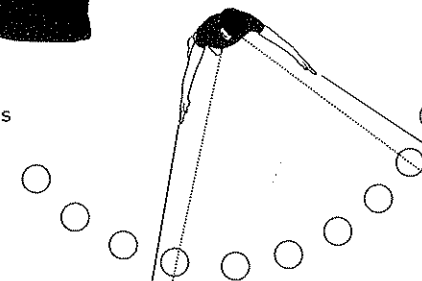
This sign is analogous to the form of selection produced by Ctrl+Click on computers.

DIVIDIR EN SECCIONES SPLIT INTO SECTIONS



The outside boundaries of the section are indicated through eye contact with the last person at each end of the section; by extending arms and hands forward, all the musicians included in that section are assembled.

Los límites exteriores de la sección se indican mediante contacto visual con la última persona de cada extremo de la misma; y con los brazos y las manos extendidas hacia adelante se reúnen a todos los que comprenden dicha sección.



EL GRUPO QUEDARÁ DIVIDIDO EN SECCIONES DE DOS O MÁS PERSONAS QUE REALIZARÁN LA MISMA ACCIÓN. LUEGO BASTARÁ CON SEÑALAR UNA SECCIÓN PARA QUE TODOS SUS INTEGRANTES ESTÉN SELECCIONADOS.

THE GROUP WILL BE SPLIT INTO SECTIONS OF TWO OR MORE PEOPLE WHO WILL CARRY OUT THE SAME ACTION. IT WILL THEN BE ENOUGH TO POINT AT A SECTION FOR ALL ITS MEMBERS TO BE SELECTED.

Se puede hacer que una sección responda a una mano y otra sección, a la mano restante.

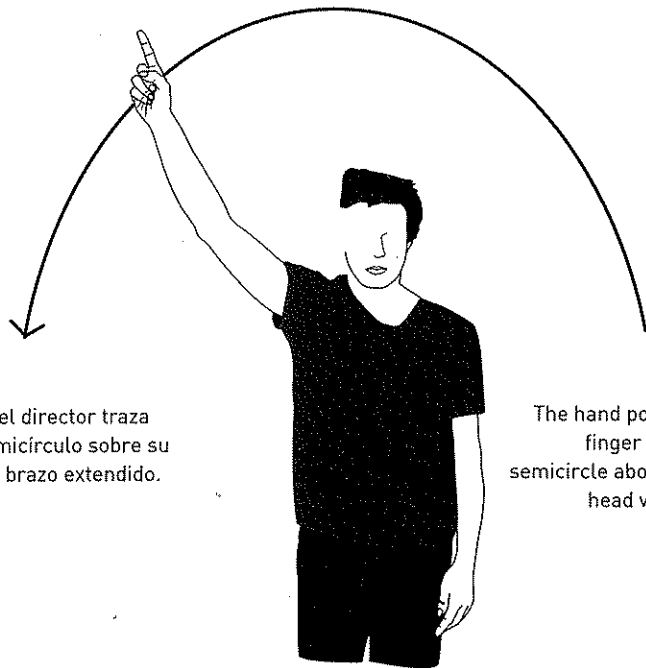
It is possible to have one section respond to one hand and the other section respond to the other hand.

Análogo a la forma de selección que produce Shift+Clic en las computadoras.

This sign is analogous to the form of selection produced by Shift+Click on computers.

○ ○ TODO EL GRUPO

WHOLE GROUP



Con el índice el director traza un amplio semicírculo sobre su cabeza con el brazo extendido.

The hand points with the index finger and draws a broad semicircle above the conductor's head with extended arm.

DE ESTA FORMA EL DIRECTOR SELECCIONA A **TODO EL GRUPO** PARA QUE RESPONDA A LAS SIGUIENTES SEÑAS.

IN THIS WAY, THE CONDUCTOR SELECTS THE **WHOLE GROUP** TO RESPOND TO THE SUBSEQUENT SIGNS.

Esta forma de seleccionar suele usarse para momentos importantes, como finales o cambios abruptos, por lo que conviene mirar a cada músico o sección para confirmar que todos han visto la señal.

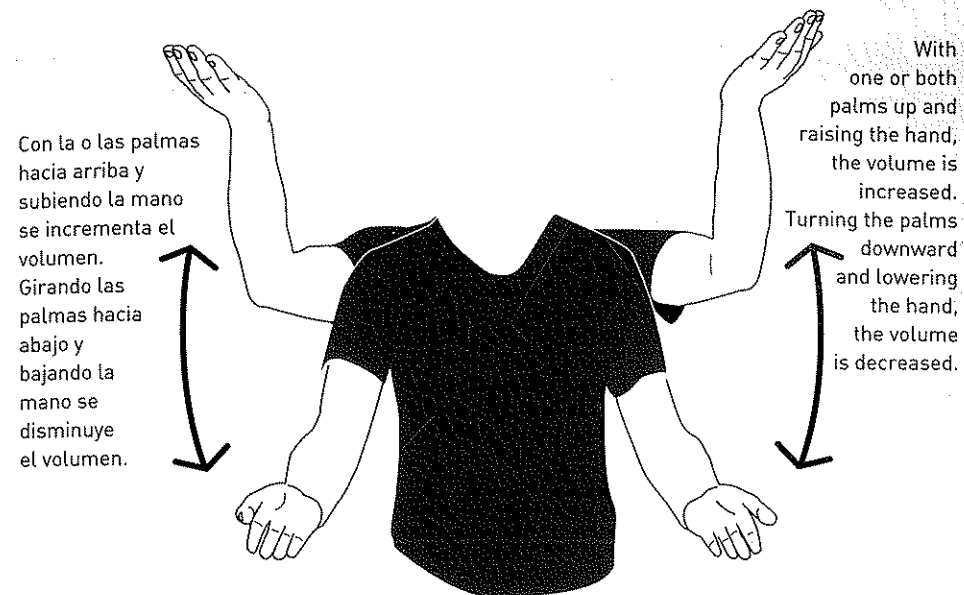
This way of selecting is commonly used for important moments, such as endings or abrupt changes. It is therefore important to make eye contact with each musician or section to confirm that everybody has seen the sign.

Análogo a la forma de selección que produce Ctrl+A en las computadoras.

This sign is analogous to the form of selection produced by Ctrl+A on computers.

DINÁMICA

DYNAMICS ○ ○



Con la o las palmas hacia arriba y subiendo la mano se incrementa el volumen. Girando las palmas hacia abajo y bajando la mano se disminuye el volumen.

With one or both palms up and raising the hand, the volume is increased. Turning the palms downward and lowering the hand, the volume is decreased.

MEDIANTE ESTA SEÑA EL DIRECTOR MODIFICA LA **DINÁMICA** DE LOS MÚSICOS SELECCIONADOS, EN TIEMPO REAL.

WITH THIS GESTURE, THE CONDUCTOR MODIFIES THE **DYNAMICS** OF THE SELECTED MUSICIANS IN REAL TIME.

Esta es una de las pocas señas cuyo efecto se obtiene en tiempo real. Es conveniente entrenar al grupo para que pueda realizarla en toda la graduación de matices.

This is one of the few signs that produces an effect in real time. It is advisable to train the group to respond to the entire range of **DYNAMICS**.

También es posible indicar la **DINÁMICA** mediante la amplitud de los movimientos: más amplios, **FORTE**; más pequeños, **PIANO**.



It is also possible to indicate the **DYNAMICS** through the breadth of the movements: broader for forte, narrower for piano.

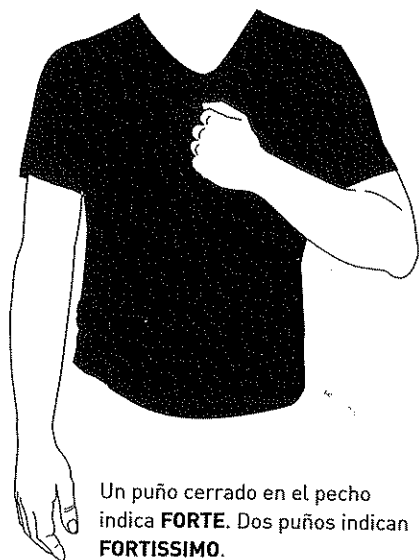
Esta señal proviene de la dirección de orquesta clásica.

This sign comes from classical orchestra conducting.

FORTE/ FORTISSIMO

FORTE/ FORTISSIMO

Forte
Forte

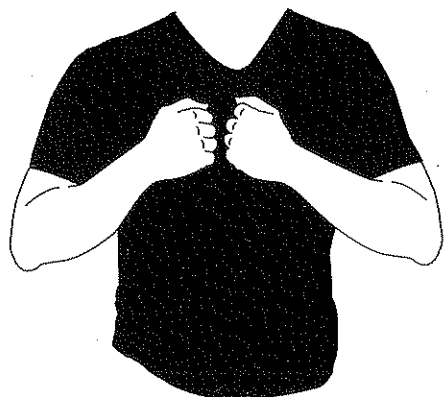


Un puño cerrado en el pecho indica **FORTE**. Dos puños indican **FORTISSIMO**.

LO QUE SUCEDA DESPUÉS DE ESTA SEÑA, AL DARLE **ENTRADA**, SERÁ TOCADO **FORTE** O **FORTISSIMO**.

Para ejecutar el **FORTE** y el **FORTISSIMO**, se debe esperar una seña de **ENTRADA** o la siguiente marca del director. Hasta esa **ENTRADA** el grupo continuará tocando sin inmutarse por la seña.

Fortissimo
Fortissimo



A closed fist on the chest indicates **FORTE**. Two closed fists indicate **FORTISSIMO**.

THE MUSIC THAT FOLLOWS THIS SIGN WILL BE PLAYED **FORTE** OR **FORTISSIMO** ONCE THE **CUE** IS GIVEN.

To play **FORTE** and **FORTISSIMO**, the musicians must wait for the **CUE** sign or for the next sign from the conductor. Until that **CUE**, the group will continue playing, undisturbed by the sign.

PIANO/POCO PIANO/POCO

Se realiza con los dedos pulgar e índice como si se estuviera tomando algo pequeño. Los demás dedos deben quedar cerrados.



The sign is made with the thumb and the index finger as if they were holding a very small object. The other fingers must be closed.

LO QUE SUCEDA DESPUÉS DE ESTA SEÑA, AL DARLE **ENTRADA** SERÁ TOCADO **PIANO**. ESTA SEÑA ASOCIADA A OTRAS SIGNIFICA **POCO**, Y ATENÚA EL EFECTO DE LAS OTRAS SEÑAS.

Para ejecutar **PIANO**, se debe esperar una seña de **ENTRADA** o la siguiente marca del director.

Muestra gráficamente que estamos hablando de algo muy pequeño.

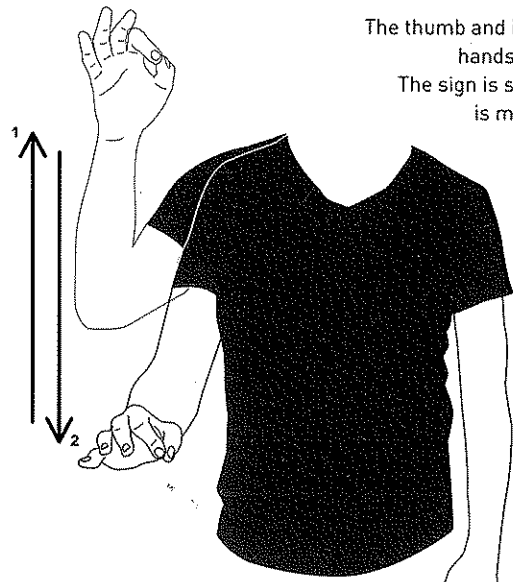
ONCE THE **CUE** IS INDICATED, WHAT FOLLOWS THIS SIGN MUST BE PLAYED **PIANO** (SOFTLY). THIS SIGN, IN ASSOCIATION WITH OTHER SIGNS MEANS **POCO**, AND LESSENS THE EFFECT OF THE OTHER SIGNS.

To play **PIANO** (softly), it is necessary to wait for a **CUE** or the next indication made by the conductor.

This signs shows we are talking about a very small thing.

NOTA CORTA SHORT NOTE o STACCATO or STACCATO

Los dedos pulgar e índice de una o las dos manos forman una "O". Primero se muestra la señal y después se marca una **ENTRADA** sin cambiar la posición de los dedos. El final del movimiento es siempre en el mismo plano horizontal del cual partió.



The thumb and index finger of one or both hands form the shape of an "O". The sign is shown first and then a **CUE** is marked without altering the position of the fingers. The movement always returns to the same horizontal plane where it started.

TOCAR UN GOLPE CORTO Y SECO (STACCATO) Y DESPUÉS DEJAR DE TOCAR Y ESPERAR INDICACIONES DEL DIRECTOR.

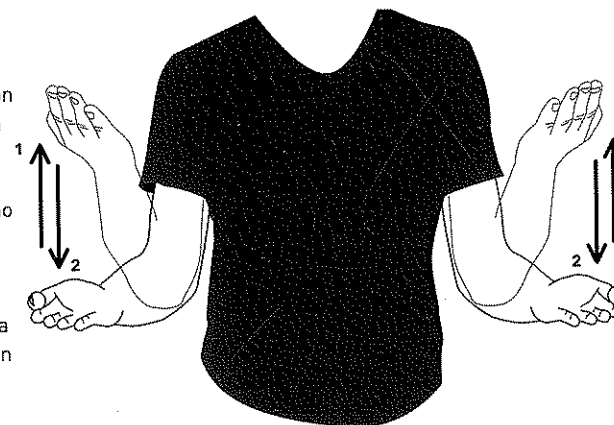
STRIKE THE INSTRUMENT WITH A SHORT AND SHARP STROKE (STACCATO) AND THEN STOP PLAYING AND WAIT FOR THE CONDUCTOR'S INSTRUCTIONS.

Los demás dedos deben quedar abiertos para establecer una diferencia clara con la señal **PIANO**. Se usa únicamente para staccatos en negras a tierra o, si el tempo es lento, en corcheas al aire. Para marcar semicorcheas se usa **LECTURA DE DEDOS**. En algunos casos puede ser conveniente marcar el **STACCATO** un instante antes del momento en que se desea su ejecución, pero el grupo siempre lo ejecutará a tempo con la música.

The other fingers must be outstretched to establish a clear difference from the **PIANO** sign. It is only used for **STACCATOS** on downbeat quarter notes or, if the tempo is slow, on upbeat eighth notes. To indicate sixteenth notes, **FINGER READING** is used. In some cases, it is convenient to mark the **STACCATO** slightly before it is desired, but the group will always play it in time with the music.

NOTA SOSTENIDA SUSTAINED o REDOBLE NOTE or ROLL

El director muestra la mano plana con la palma hacia arriba, golpeando contra un plano horizontal. La nota dura hasta que la mano se voltea hacia abajo con un gesto de **SALIDA**.



The hand faces upward, striking against a horizontal plane. The note lasts until the hand moves downward with a sign indicating **CUT-OFF**.

EN INSTRUMENTOS MELÓDICOS SE TOCARÁ UNA NOTA SOSTENIDA. EN INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SE EJECUTARÁ COMO UN REDOBLE.

MELODIC INSTRUMENTS WILL PLAY A SUSTAINED NOTE. ON PERCUSSION INSTRUMENTS, IT WILL BE PLAYED AS A ROLL.

La ejecución de la nota sostenida o redoble no debe comenzar hasta que se golpee con el dorso de la mano en el plano horizontal del que partió, por lo que los músicos deben inhibir la reacción de tocar apenas vean la mano extendida.

The sustained note or roll should not start until the back of the hand strikes the horizontal plane from which it first rose. The musicians must therefore restrain the impulse to start playing as soon as they see the extended hand.

La altura del movimiento marca la altura aproximada de las notas. En caso de haber varias **NOTAS SOSTENIDAS** seguidas se variará la altura en cada una.

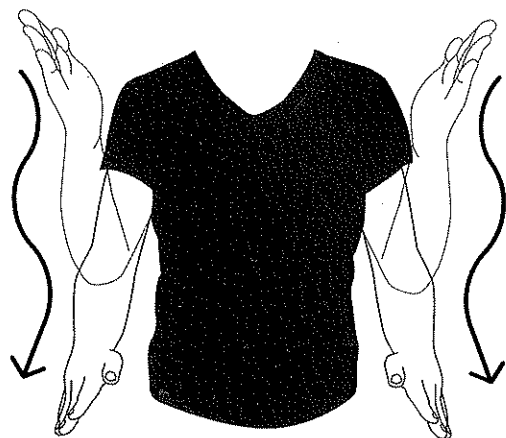
The height of the movement marks the approximate pitch of the notes. If there are several consecutive **SUSTAINED NOTES** the height will vary for each.

Esta señal es una adaptación de una señal del lenguaje de dirección de Butch Morris.

This sign was adapted from a sign in the conducting language created by Butch Morris.

FIGURA o SOLO

Se dibuja una silueta o línea ondulada con una o ambas manos, como si se contorneara un cuerpo humano.



EL MÚSICO SEÑALADO DEBERÁ TOCAR ALGO QUE CUMPLA EL ROL DE UNA FIGURA MUSICAL QUE SE DIFERENCIE DEL ENTORNO: UN SOLO.

FOREGROUND IDEA or SOLO

A silhouette or wavy line is drawn with one or both hands, as though outlining a human body.

THE SELECTED MUSICIAN MUST PLAY A MUSICAL FIGURE THAT STANDS OUT FROM EVERYTHING ELSE: A FOREGROUND OR SOLO.

Esta es la única seña que pide al músico no repetir lo que toca.

Para que esa **FIGURA** se destaque, se intentará contrastar con la base en el tipo de lenguaje utilizado. También resulta imprescindible ayudar desde la dinámica y procurar una actitud que reclame atención. Puede acompañar a la seña de **APORTE LIBRE**.

El gesto proviene del contorno de un cuerpo femenino voluptuoso que reclama atención.



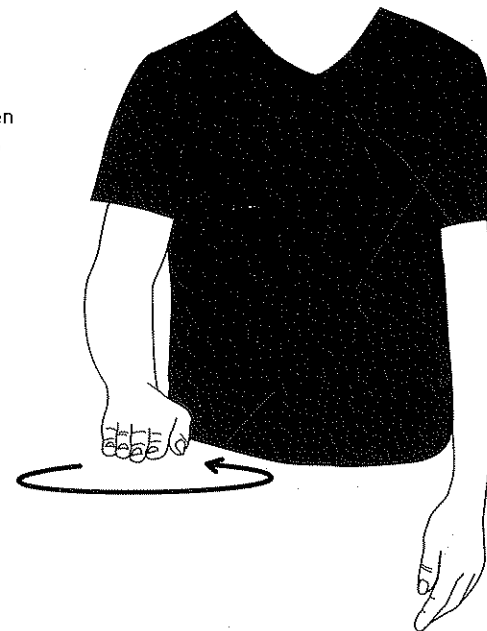
This is the only sign that requests the musician not repeat what he plays.

For this **FIGURE** to stand out, an attempt should be made to achieve a contrast with the background through the type of language chosen. It is also important to use contrasting dynamics and an attitude that demands attention. This sign can be combined with the **FREE CONTRIBUTION** sign.

The sign imitates in the outline of a voluptuous feminine body that demands attention.

FONDO o BASE

Una mano alisa en círculos un suelo imaginario.



EL MÚSICO SEÑALADO DEBERÁ TOCAR ALGO QUE CUMPLA EL ROL DE FONDO O BASE.

BACKGROUND or GROOVE

A hand moves in circles, smoothing out an imaginary floor.

THE SELECTED MUSICIAN MUST PLAY SOMETHING THAT FILLS THE ROLE OF **BACKGROUND**.

La base será siempre una figura simple repetida en forma exacta.

Debe evitar tomar el foco de atención, ya que pasaría a convertirse en figura.

Podrá ser de cualquier duración siempre que respete las otras indicaciones del director, como **COMPÁS** o **SUBDIVISIÓN**.

La repetición de figuras cortas es más plausible de convertirse en fondo, mientras que las figuras largas tienden a convertirse en ideas temáticas que exigen atención.

The background will always be a simple pattern that is repeated in exactly the same way.

It should avoid becoming the center of attention, as in that case it would turn into foreground.

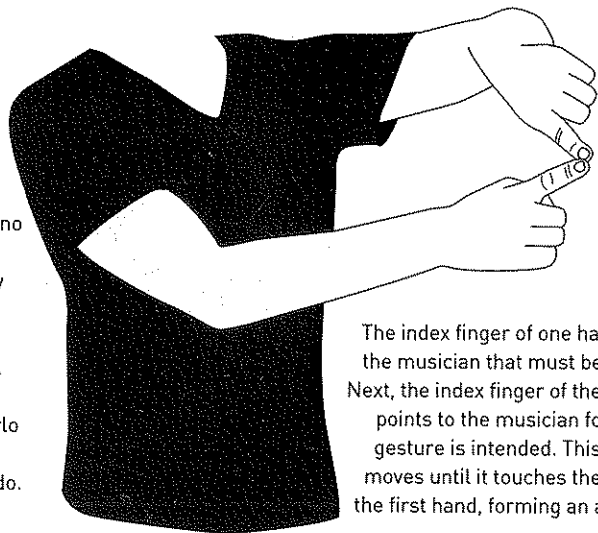
It can be any length, provided it respects the conductor's other indications, such as **TIME SIGNATURE** or **SUBDIVISION**.

The repetition of short patterns is more likely to work as a background, while long patterns tend to become central ideas that demand attention.

○ APOYAR UNA IDEA

SUPPORT AN IDEA

El dedo índice de una mano apunta hacia el músico a quien se deberá apoyar, y luego el índice de la otra mano apunta al músico al que va dirigida la seña. Después se mueve este último dedo hasta apoyarlo en la yema del primero formando un ángulo agudo.



The index finger of one hand points to the musician that must be supported. Next, the index finger of the other hand points to the musician for whom the gesture is intended. This finger then moves until it touches the fingertip of the first hand, forming an acute angle.

**EL O LOS MÚSICOS
SELECCIONADOS APOYARÁN O
REFORZARÁN LA IDEA MUSICAL
QUE ESTÁ EXPONRIENDO OTRO.**

**THE SELECTED MUSICIAN OR
MUSICIANS STRENGTHEN THE
MUSICAL IDEA THAT ANOTHER
MUSICIAN IS PRESENTING.**

Es de interpretación libre, mientras se logre reforzar la idea del otro sin agregar ideas propias.

Puede ser por ejemplo tocando en unísono, acentuando algunas notas a modo de clave, tocando en los huecos, o sumándose a una textura.

Interpretation is free, as long as the original musician's idea is strengthened without the addition of new ideas.

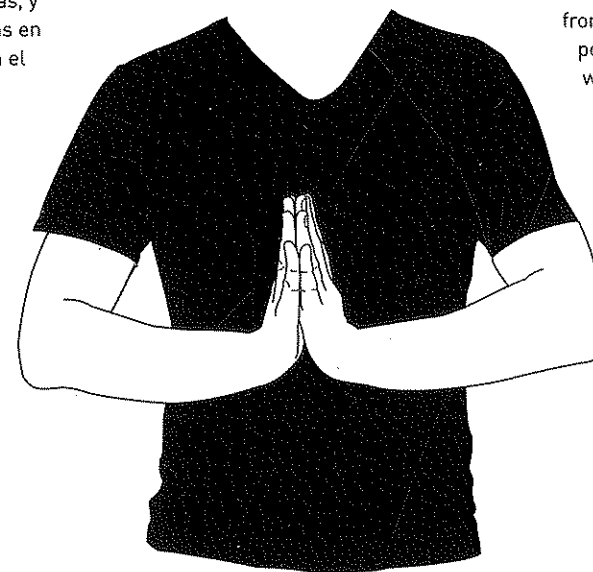
Options include playing can play in unison, emphasizing some notes as a kind of clave, playing in the gaps or joining a texture.

UNÍSONO

UNISON ○○

Con el dedo índice, se señala al músico que deberá plegarse en **UNÍSONO** a otro. Luego se unen las manos en posición de rezo, con las palmas pegadas, y se apunta con ellas en esa posición hacia el músico a quien se deberá copiar.

The conductor points with his index finger at the musician who must play in **UNISON** with another. Then his hands meet, palms together as though in prayer, and from that position they point at the musician who must be copied.



**EL MÚSICO SELECCIONADO TOCARÁ
EXACTAMENTE EL MISMO RITMO
O LA MISMA FRASE QUE ESTÁ
TOCANDO OTRO MÚSICO.**

**THE SELECTED MUSICIAN WILL
PLAY EXACTLY THE SAME RHYTHM
OR PHRASE THAT ANOTHER
MUSICIAN IS PLAYING.**

Se intentarán copiar con toda la exactitud posible el ritmo, los timbres, la dinámica, la digitación y los ornamentos.

An attempt should be made to copy the rhythm, timbres, dynamics, fingerings and ornaments.

En el caso de instrumentos melódico-armónicos se copiarán también las notas.

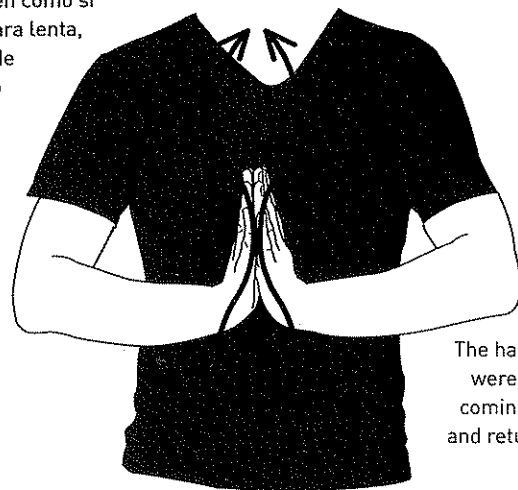


In the case of melodic-harmonic instruments, the notes will also be copied.

© TOCAR EN LOS HUECOS o HETEROFONÍA

FILL IN THE GAPS or HETEROPHONY

Las manos se mueven como si aplaudieran en cámara lenta, saliendo de la seña de **UNÍSONO** y entrando a ella, mientras ascienden.



The hands move as though they were clapping in slow motion, coming out of the **UNISON** sign and returning to it, while moving upwards.

SE TOCARÁ UN PATRÓN EN EL CUAL LAS NOTAS ESTÉN EN LOS HUECOS QUE DEJAN OTRAS NOTAS DEL MISMO REGISTRO (GRAVES, MEDIOS, AGUDOS, METALES, MADERAS, ETC). DE FORMA QUE NO COINCIDAN NUNCA SIMULTÁNEAMENTE DOS NOTAS DIFERENTES. ESTO GENERA UN ÚNICO DIBUJO MELÓDICO FORMADO ENTRE LOS VARIOS INSTRUMENTOS DEL MISMO REGISTRO.

A PATTERN WILL BE PLAYED, IN WHICH THE NOTES ARE IN THE GAPS LEFT BY OTHER NOTES OF THE SAME RANGE (LOW, MIDDLE, HIGH, BRASS, WOODWINDS, ETC.), SO THAT TWO DIFFERENT NOTES ARE NEVER PLAYED SIMULTANEOUSLY. THIS GENERATES A SINGLE MELODIC LINE FORMED BY THE VARIOUS INSTRUMENTS OF THE SAME RANGE.

En instrumentos afinados y aquellos de percusión en que se escuchen notas definidas, las notas simultáneas se evitarán, o bien serán en estricto unísono para no convertir la melodía en un intervalo armónico.

In pitched instruments, simultaneous notes should be avoided or played in strict unison to avoid turning the melody into a harmonic interval.

Ejemplo de heterofonía a tres partes con alturas definidas (sin superposición de notas)

Example of three-part heterophony with defined pitches (without overlapping notes)



En sonidos sin nota definida el unísono puede servir como enlace entre la última nota de la frase de un músico con la primera nota de la frase de otro músico.

In sounds without a defined pitch, unison can serve as a link between the last note of one musician's phrase and the first note of another musician's phrase.

Ejemplo de heterofonía a dos partes sin alturas definidas (con superposición de notas)

Example of two-part heterophony without defined pitches (with overlapping notes)

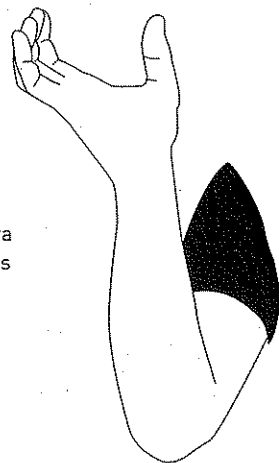


Este recurso se puede escuchar en música de Bali y Java, en gran cantidad de música de percusión africana, música de mbira o balafón, o en la música de sikuris de Bolivia.

This resource can be heard in music from Bali and Java, in a great deal of African percussion music, music of mbira or balafon, or in sikuri music from Bolivia.

○ LOOP o REPETICIÓN LOOP or REPETITION

Con una mano, se forma una letra "U" aplanada entre el pulgar y los otros dedos.



With one hand, a letter "U" is formed between the thumb and the other fingers.

SE REPETIRÁ LO QUE SE ESTÁ TOCANDO. LA DURACIÓN DE LA CÉLULA A SER REPETIDA PUEDE SER LIBRE O PUEDE SER INDICADA POR EL DIRECTOR PUNTUANDO SU COMIENZO Y SU FINAL CON LA MISMA MANO.

El director puede lograr cambios de compás puntuando diferentes duraciones de repetición. Los dedos no deben quedar separados del índice, para diferenciar esta señal de la señal **POCO**.

La señal proviene de los iconos de "loop" de secuenciadores digitales.

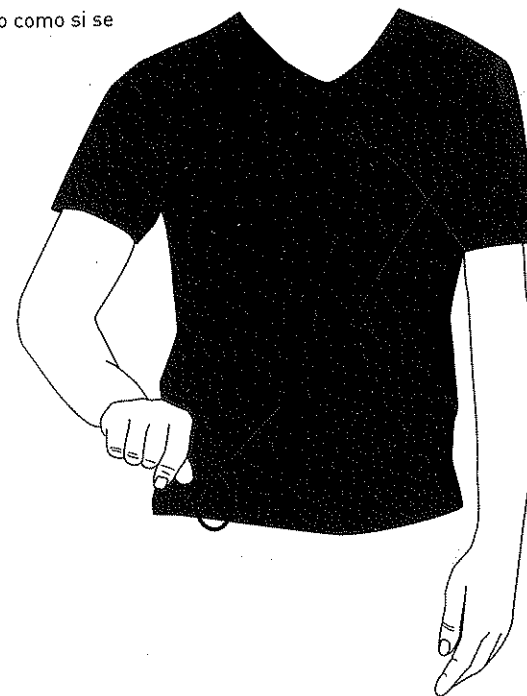
THE PATTERN THAT IS BEING PLAYED SHOULD BE REPEATED. THE LENGTH OF THE **LOOP** CAN BE LEFT UP TO THREE MUSICIANS OR THE CONDUCTOR MAY SPECIFY THE BEGINNING AND THE END OF THE **LOOP** WITH THE SAME HAND.

The conductor can achieve changes in the time signature by specifying different repetition lengths. The fingers should stay close to the index in order to differentiate between this sign and the one used for **POCO**.

This sign comes from the "loop" icons used by digital sequencers.

CLAVE

Se mueve la mano como si se girara una llave.



The hand moves as though turning a key.

SE TOCARÁ UNA FIGURA QUE HAGA DE CLAVE, SOBRE LA QUE LOS DEMÁS INSTRUMENTOS PUEDAN CONSTRUIR SUS RITMOS, DE FORMA DE DARLE COHERENCIA RÍTMICA AL CONJUNTO.

Esta señal también se usa para indicar a los músicos que algo que ya está sonando actúa como clave, señalando a ese o esos músicos y mostrando la señal de **CLAVE**.

CLAVE ○

A PATTERN WILL BE PLAYED THAT WILL SERVE AS THE "**CLAVE**" OR RHYTHMIC KEY ON WHICH THE OTHER INSTRUMENTS CAN BUILD THEIR RHYTHMS SO THAT THE ENSEMBLE HAS RHYTHMIC COHERENCE.

This sign can also be used to indicate that something already being played is to become the clave, by pointing at the musician or musicians in question and making this sign.

○ A TIERRA

REINFORCE THE BEAT

Se apoya el puño de una mano sobre la palma de la otra mano extendida.

The fist of one hand is placed on the palm of the other extended hand.



SE TOCARÁ ALGO USANDO
PRINCIPAL O ÚNICAMENTE LAS
TIERRAS.

THE SELECTED MUSICIAN OR
SECTION WILL PLAY A PATTERN
REINFORCING THE BEATS.

AL AIRE

REINFORCE THE UPBEAT ○

Se mantiene el puño de una mano en el aire, sobre la palma de la otra mano extendida.



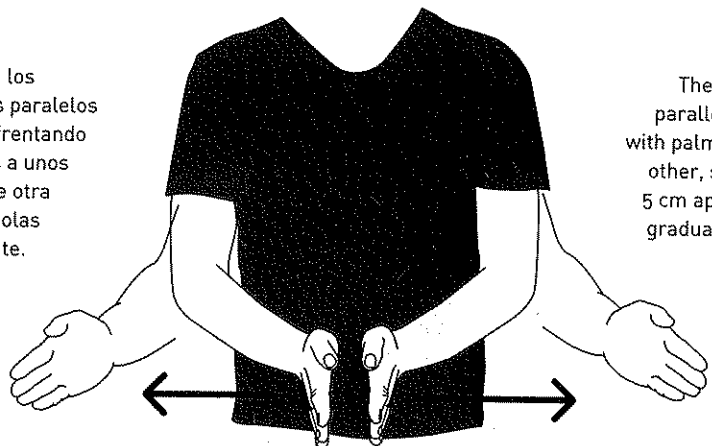
The fist of one hand
is kept in the air
above the palm of
the other extended
hand.

SE TOCARÁ ALGO USANDO
PRINCIPAL O ÚNICAMENTE LOS
AIRES.

THE SELECTED MUSICIAN OR
SECTION WILL PLAY A PATTERN
REINFORCING THE UPBEATS.

DESARROLLAR DEVELOP

Se colocan los antebrazos paralelos al piso, enfrentando las palmas a unos 5cm una de otra y separándolas lateralmente.



The forearms are parallel to the floor, with palms facing each other, starting about 5 cm apart, and then gradually separating sideways.

SE CAMBIARÁN, AGREGARÁN, RESTARÁN O DESPLAZARÁN NOTAS UNA A UNA, SIN MODIFICAR LAS DEMÁS, LOGRANDO QUE SE ESCUCHE UNA VARIACIÓN GRADUAL DE LA IDEA INICIAL.

THE SELECTED MUSICIANS WILL GRADUALLY **DEVELOP** THE INITIAL IDEA BY ADDING, REMOVING, RHYTHMICALLY SHIFTING OR CHANGING THE PITCH OF THE NOTES, ONE AT A TIME.

Puede usarse con seña de **ENTRADA** o en tiempo real. No se busca introducir nuevas ideas, sino desarrollar las ideas existentes, gradualmente, sin modificar la función.

This sign can be used with the **CUE** sign or in real time. The goal is not to introduce new ideas, but to develop the existing ideas gradually, without modifying the function.

También se puede usar como graduador de cualquier parámetro asignado por el director, como por ejemplo para pasar de una subdivisión a otra gradualmente o de base a solo, etc. Para esto se muestra del lado derecho del director el parámetro inicial, y del lado izquierdo el parámetro final, para luego realizar la seña de **DESARROLLAR**.

! This sign can also be used to regulate any of the parameters assigned by the conductor, for example, to move from one subdivision to another gradually, from background to foreground, etc. In this case, the initial parameter is shown on the conductor's right side, and the final parameter on his left side, followed by the **DEVELOP** sign.

Esta seña es similar a la seña "expand" del lenguaje de Butch Morris.

This sign is similar to the "expand" sign in the language created by Butch Morris.

VOLVER A IDEA INICIAL BACK TO THE ORIGINAL IDEA

Las manos se colocan en la misma posición que en la seña **DESARROLLAR** pero, en lugar de separarse, se juntan hasta una distancia de 5cm.

The hands are placed in the same position as in the **DEVELOP** sign, but instead of spreading out, they come together until they are about 5 cm apart.



SE VOLVERÁ A LA IDEA O FRASE MUSICAL ANTERIOR A LA SEÑA DE **DESARROLLAR**.

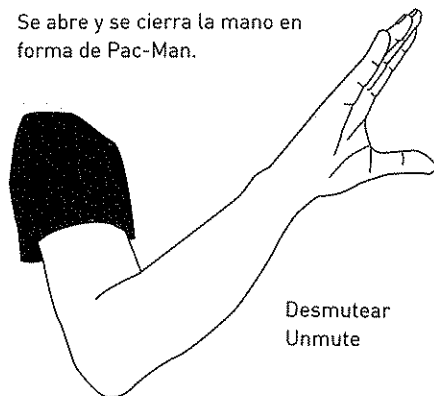
MUSICIANS WILL RETURN TO THE PATTERN OR MUSICAL IDEA THEY WERE PLAYING PRIOR TO THE **DEVELOP** SIGN.

También es posible utilizar esta seña para regresar a una idea claramente establecida después de que ésta se desarrolló mediante otras señas.

It is also possible to use this sign to go back to a clearly established idea that was later developed gradually by means of other signs.

MUTEAR

Se abre y se cierra la mano en forma de Pac-Man.



Desmutear
Unmute

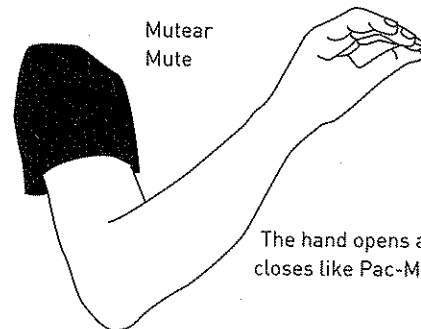
CUANDO EL PAC-MAN SE CIERRA SE ELIMINAN LAS NOTAS DE LA FRASE QUE SE ESTÁ TOCANDO SIN QUE ELLA DEJE DE SONAR EN LA IMAGINACIÓN, DE MANERA QUE EL EFECTO SEA DE NOTAS SILENCIADAS.

Puede usarse de forma específica indicando qué notas o partes de una frase repetida se desea mutear (la boca abierta del Pac-Man significa tocar o desmutear; la boca cerrada significa mutear). También se puede utilizar de forma aleatoria, indicándolo con ambas manos al mutear y desmutear rápidamente. En este caso, los músicos elegirán qué notas de la frase que están tocando van a mutear, y después repetirán esa versión de la frase, de modo que el resultado grupal siga siendo una repetición.

*El efecto es el de los botones de **MUTE** de las consolas de mezcla de sonido.*

MUTE

Mutear
Mute



The hand opens and closes like Pac-Man.

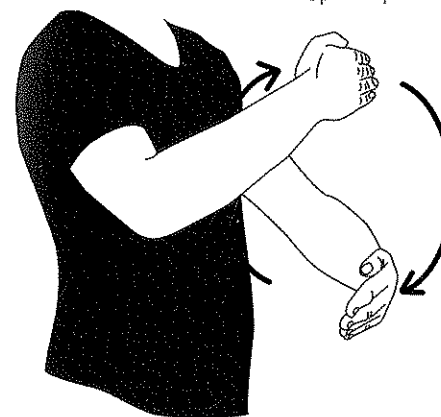
WHEN PAC-MAN CLOSES, THE NOTES OF THE PHRASE THAT IS BEING PLAYED ARE MUTED BUT PLAYED STILL AUDIBLE IN THE IMAGINATION. THE OVERALL EFFECT IS OF "SILENCED" NOTES.

This gesture can be used in a specific way, indicating which notes or parts of a repeated phrase should be muted (Pac-Man's open mouth means play or unmute; his closed mouth means mute). It can also be used randomly, with gestures from both hands muting and unmuting rapidly. In this case, the musicians will choose which notes of the phrase they are playing to mute, and then repeat that version of the phrase so that the collective result continues to be a repetition.

*The effect achieved is like the **MUTE** buttons on a sound board.*

ACCELERAR/ RALENTAR

Acelerar
Speed up



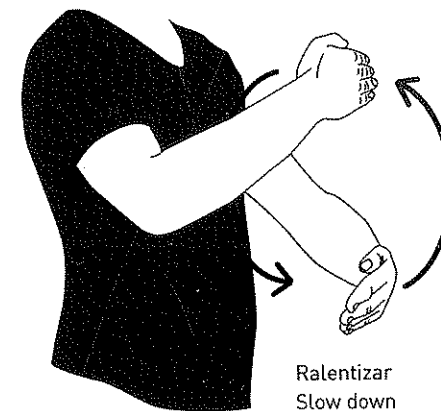
Se dibuja una rueda en el aire con ambas manos (o con una sola) hacia adelante (para acelerar) o hacia atrás (para ralentizar).

LA MÚSICA SE ACELERARÁ O RALENTARÁ GRADUALMENTE.

El director puede darle un tempo exacto a esa aceleración o ralentización con el ritmo de la señal. A veces puede ser necesario indicar qué músico comandará el cambio, mediante la señal de **CO-MANDO**.

SPEED UP/ SLOW DOWN

One or both hands draw a wheel in the air moving forward (to speed up) or backward (to slow down).



Ralentizar
Slow down

THE MUSIC WILL **SPEED UP** OR **SLOW DOWN** GRADUALLY.

The conductor can mark the exact pace to speed up or slow down through the rhythm of the sign. Sometimes it may be necessary to indicate which musician will be in charge of the change using the **CO-CONDUCTING** sign.

○ ESPERAR

Se coloca una mano como si pidiera esperar o como si detuviera el tráfico.



One hand is held up as though requesting someone to wait or stopping traffic.

INDICA QUE SE VAN A MOSTRAR UNA O VARIAS SEÑAS QUE SERÁN TOCADAS DESPUÉS, CUANDO EL DIRECTOR MARQUE ENTRADA.

Esta seña no quiere decir que haya que dejar de tocar, sino que –por el contrario– hay que seguir haciendo exactamente lo que se estaba haciendo, mientras se presta atención y se procesan mentalmente las nuevas señas.

Muchas veces, la misma mano en señal de **ESPERAR**, es la que cede y da la señal de **ENTRADA**, mientras la otra hace otras señas.

THIS SIGN INDICATES THAT ONE OR SEVERAL SIGNS WILL BE SHOWN AND PLAYED LATER, WHEN THE CONDUCTOR GIVES THE CUE.

This sign does not mean that the playing must stop. Instead, what was being done must continue in exactly the same way. In the meantime, attention should be paid and the new signs should be mentally noted.

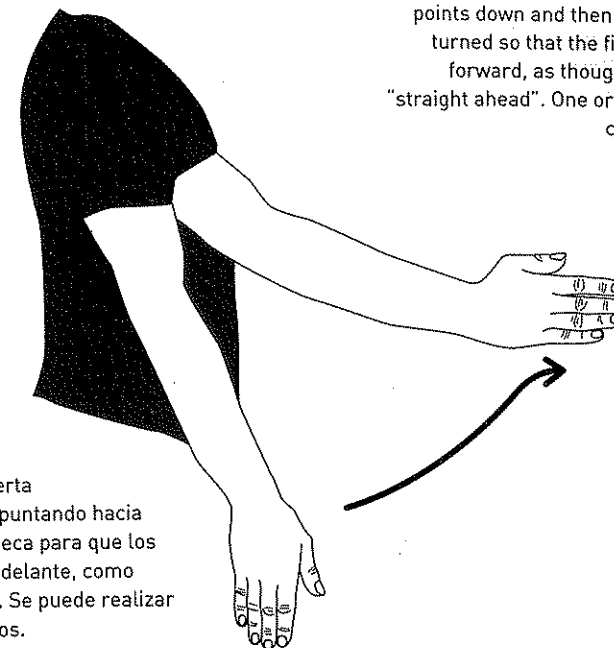
Often, the same hand that does the **WAIT** sign then performs the sign for **CUE**, while the other hand shows other signs.

WAIT

CONTINUAR

CONTINUE ○

The open hand with fingers together points down and then the wrist is turned so that the fingers point forward, as though indicating "straight ahead". One or both hands can be used.



Se coloca la mano abierta con los dedos juntos apuntando hacia abajo, y se gira la muñeca para que los dedos apunten hacia adelante, como indicando "todo recto". Se puede realizar con una o las dos manos.

INDICA CONTINUAR LA ACCIÓN O IDEA QUE SE ESTÁ DESARROLLANDO, COMO EL "SIMILE" DE NOTACIÓN TRADICIONAL. EL MÚSICO A QUIEN SE LE INDICA CONTINUAR DEBERÁ HACER CASO OMISO DE LAS SIGUIENTES SEÑAS GRUPALES.

En caso de estar haciendo un solo improvisado, se continuará con el solo, siempre sin cambiar los parámetros musicales anteriores, como compás, subdivisión, clave, etc.

THIS SIGN INDICATES THAT THE CURRENT ACTION OR IDEA SHOULD BE CONTINUED, AS IN "SIMILE" IN TRADITIONAL NOTATION. THE SELECTED MUSICIAN MUST IGNORE THE NEXT SIGNS DIRECTED AT THE GROUP.

If an improvised solo is being played, the solo should continue without changing any of the previous musical parameters, such as beat, subdivision, rhythmic key, etc.

MEMORIA

El dedo índice de una mano señala la frente, mientras la otra mano indica el número de **MEMORIA** en que se debe almacenar. Puede haber, por lo tanto, más de una **MEMORIA** almacenada. En el momento de llamar a una **MEMORIA**, primero se la indicará y después se marcará la **ENTRADA**.



LA PRIMERA VEZ QUE SE INDICA UNA MEMORIA, EL SIGNIFICADO ES EL DE GRABAR O MEMORIZAR LO QUE SE ESTÁ TOCANDO. LA SIGUIENTE VEZ QUE SE INDICA ESA MISMA MEMORIA SIGNIFICA QUE HAY QUE TOCAR LO MEMORIZADO LA PRIMERA VEZ.

THE FIRST TIME A MEMORY SIGN IS INDICATED, WHAT IS BEING PLAYED SHOULD BE "RECORDED" OR MEMORIZED. THE NEXT TIME, THAT SAME MEMORY IS INDICATED WHAT WAS MEMORIZED THE FIRST TIME MUST BE PLAYED AGAIN.

The index finger of one hand points at the forehead, while the other indicates the number of the **MEMORY** to be stored.

Therefore, more than one **MEMORY** can be stored. To call on a specific **MEMORY**, the appropriate sign must be made, followed by the **CUE** sign.

MEMORY

Se memoriza lo que se está tocando para ejecutarlo en otro momento de la improvisación, a pedido del director. Lo memorizado puede ser un ritmo, una frase, una textura, una nota, un tipo de solo o cualquier otra cosa memorizable. También se debe memorizar si un músico estaba o no tocando.

Para memorizar con exactitud las frases musicales, puede ser conveniente escribir mentalmente lo que se está tocando.

El director puede llegar a necesitar marcar el compás después de indicar la **MEMORIA** para que todo el grupo escuche el mismo lugar como primer tiempo.

Las memorias duran hasta que termina esa pieza, de modo que en la siguiente están vacantes.

No debe usarse esta seña para almacenar partes de música ensayadas o preconvencidas, las cuales se indicarán siempre con la seña de **TEMA**.

La seña se hará con el dedo índice en la frente -no en la sien-, de modo que sea visible para todo el grupo sin necesidad de que el director gire su cabeza.

Esta idea proviene del lenguaje de dirección de Butch Morris.

What is being played is memorized in order to play it at some other moment at the conductor's request. The memorized parts can be a rhythmic pattern, a melodic line, a texture, a note, a type of solo or anything else that can be memorized. Whether a musician was playing or not should also be memorized.

To memorize the musical phrases accurately, it may be helpful to make a mental note of the pattern that is being played.

The conductor may need to indicate the sign for the time beating after signaling **MEMORY**, for the whole group to identify the same downbeat.

Memories last until the end of the piece, so that in the next one they will be empty. This sign should not be used to store rehearsed music or previously agreed upon parts, which will always be indicated with the **PIECE** sign.

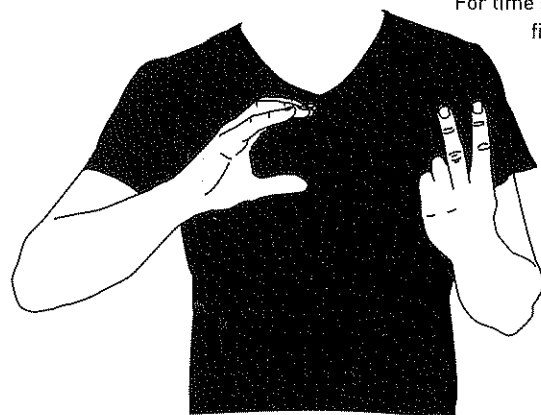
This sign is made with the index finger on the forehead and not on the temple, so that it is visible to the whole group without the conductor having to turn his head.

This idea comes from the conducting language created by Butch Morris.

COMPÁS

La mano derecha del director hace una letra "C" con todos los dedos juntos, mientras con la otra mano indica la cantidad de tiempos que contendrá cada compás.

Para compases de más de 5 tiempos, se indicará la cantidad de tiempos con ambas manos



ESTA SEÑA SE UTILIZA PARA INDICAR CUÁNTOS TIEMPOS O PULSOS CONTENDRÁ CADA COMPÁS.

SI SE REALIZA ANTES DE COMENZAR A TOCAR, LOS MÚSICOS PROCURARÁN QUE LAS FRASES QUE APORTEN DEFINAN CON CLARIDAD EL TIPO DE COMPÁS.

SI SE REALIZA MIENTRAS SE ESTÁ TOCANDO, INDICARÁ UN CAMBIO DE COMPÁS EJECUTADO AL DAR ENTRADA.

BEATS PER MEASURE

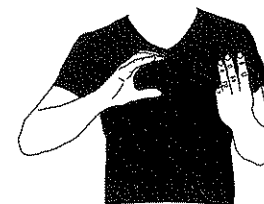
(In Spanish: Compás, hence the letter "C")
The conductor's right hand forms the shape of a "C" with all the fingers together while he uses the other hand to show the number of beats in every measure.

For time signatures with more than five beats per measure, the number will be indicated with both hands.

THIS SIGN IS USED TO INDICATE HOW MANY BEATS EACH MEASURE WILL CONTAIN. IF IT IS MADE BEFORE THE MUSICIANS BEGIN TO PLAY, THEY SHOULD PLAY PHRASES THAT CLEARLY DEFINE THE TIME SIGNATURE. IF THE SIGN IS MADE WHILE THEY ARE PLAYING, IT WILL INDICATE A CHANGE IN THE TIME SIGNATURE THAT WILL TAKE PLACE WITH THE CUE SIGN.



COMPÁS DE 2 TIEMPOS
TWO BEATS PER MEASURE



COMPÁS DE 3 TIEMPOS
THREE BEATS PER MEASURE



COMPÁS DE 4 TIEMPOS
FOUR BEATS PER MEASURE

Cuando se realiza un cambio de compás, se procurará que la música ya existente se adapte al nuevo compás de la forma más imperceptible posible.

Si se pasa a un compás de menos tiempos, se restarán los últimos tiempos del compás. Si se pasa a un compás de más tiempos, se agregará material musical hasta completar la duración del nuevo compás.

When a time signature shift is carried out, the musical ideas should be adapted to the new time signature almost imperceptibly. If the change is made to a time signature with fewer beats, the last beats of the measure should be removed. If the change is made to a time signature with more beats, musical material will be added to fill the new measure.

Ejemplo de adaptación de frases con el cambio de compás

Example of the adaptation of patterns with time signature change

frase original
original pattern $\frac{4}{4}$ |

frase en compás de 5 tiempos
5 beat phrase $\frac{5}{4}$ |

frase en compás de 3 tiempos
3 beat phrase $\frac{3}{4}$ |

Dotted lines connect the notes of the 5/4 phrase to the 4/4 phrase, showing the removal of the final two beats of the 4/4 phrase to fit the 5/4 phrase.

La letra "C" se debe realizar con todos los dedos para diferenciarla de la señal de PARTE C.

The letter "C" must be formed with all the fingers to establish a difference between this sign and the one representing **PART C**.

○ SUBDIVISIÓN SUBDIVISION

Los dedos de una mano apuntan hacia arriba, indicando el tipo de subdivisión; la otra mano forma un arco por encima de ellos.



Dos dedos:
subdivisión binaria

Two fingers:
binary subdivision

The fingers of one hand point upwards, indicating the type of subdivision; the other hand forms an arc above the fingers.

LA SUBDIVISIÓN DE LA MÚSICA QUE SIGUE SERÁ LA QUE INDIQUEN LOS DEDOS.

SE USA PARA DEFINIR LA MÉTRICA DE LA MÚSICA, EN CONJUNTO CON LA SEÑA DE COMPÁS.

TAMBIÉN SE PUEDE USAR PARA CAMBIOS DE SUBDIVISIÓN DURANTE LA MÚSICA, O PARA INDICAR VARIAS SUBDIVISIONES SIMULTÁNEAS A DIVERSAS PARTES DEL ENSAMBLE (POLIRRITMIAS).

Ejemplos:

Un compás de 4 tiempos y subdivisión binaria forman un compás de 4/4.

Un compás de 2 tiempos y subdivisión ternaria forman un compás de 6/8.

Las señas de subdivisión nunca cambian la duración del pulso ni del compás.



Si no se indica **SUBDIVISIÓN** ésta será binaria por defecto.

THE FINGERS INDICATE THE TYPE OF SUBDIVISION IN THE MUSIC THAT FOLLOWS.

THIS SIGN IS USED TO DEFINE THE TIME SIGNATURE OF THE MUSIC, IN ASSOCIATION WITH THE BEATS PER MEASURE SIGN.

IT CAN ALSO BE USED TO CHANGE SUBDIVISIONS DURING THE MUSIC OR TO INDICATE SEVERAL SIMULTANEOUS SUBDIVISIONS PLAYED BY DIFFERENT PARTS OF THE ENSEMBLE (POLYRHYTHMS).

Examples:

A four-beat measure and binary subdivision make a 4/4 time signature.

A two-beat measure and ternary subdivision make a 6/8 time signature.

The subdivision signs never change the length of the beat or of the measure.

If **SUBDIVISION** is not indicated, it will be binary by default.



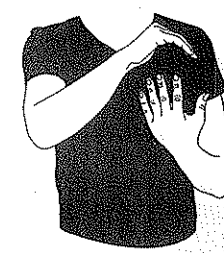
Tres dedos: subdivisión ternaria.

Three fingers: ternary subdivision



Cuatro dedos: subdivisión binaria en semicorcheas (cuaternaria).

Four fingers: binary subdivision in sixteenth notes (quaternary)



Cinco dedos: subdivisión pentaria.

Five fingers: pentary subdivision

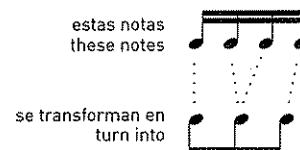
Al cambiar la subdivisión de algo que ya se está tocando se procurará adaptar las figuras de forma que no se escuchen dos ritmos inconexos, sino el mismo ritmo adaptado a la nueva subdivisión, conservando la mayor cantidad posible de notas características.

Algunas sugerencias para adaptar figuras rítmicas.

When changing the subdivision of music that is already being played, an attempt must be made to adapt the patterns so that the same rhythm adapted to the new subdivision is heard instead of two unconnected rhythms. The greatest possible number of characteristic notes should be preserved.

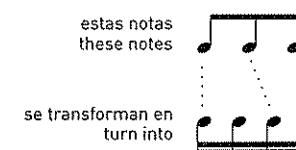
Some suggestions for adapting rhythmic patterns:

adaptación de figuras binarias a ternarias
adapting binary to ternary patterns



se transforman en
turn into

adaptación de figuras ternarias a binarias
adapting ternary to binary patterns



se transforman en
turn into

por lo tanto esta frase binaria
therefore, this binary pattern



se transforma en esta frase ternaria
turns into this ternary pattern



y esta frase ternaria
and this ternary pattern



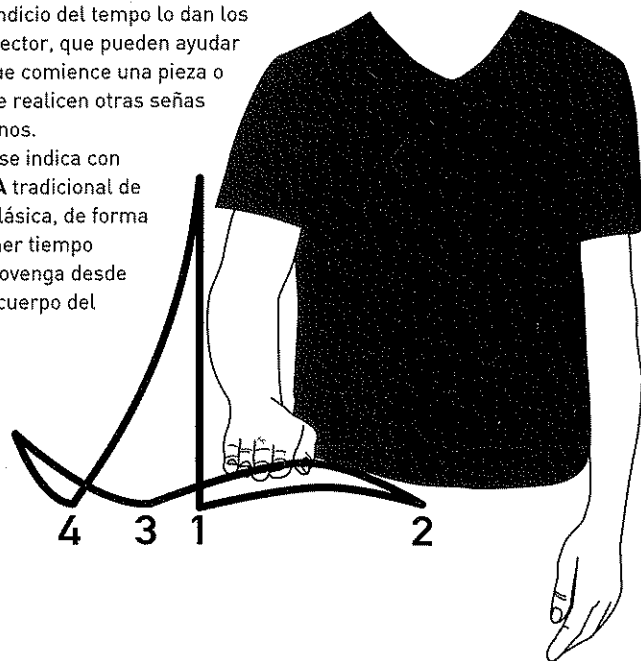
se transforma en esta frase binaria
turns into this binary pattern



© MARCA DE COMPÁS

El primer indicio del tempo lo dan los pies del director, que pueden ayudar antes de que comience una pieza o mientras se realicen otras señas con las manos.

El compás se indica con una **MARCA** tradicional de dirección clásica, de forma que el primer tiempo siempre provenga desde afuera del cuerpo del director.



SIGNIFICA QUE HAY QUE COMENZAR A MARCAR INTERNAMENTE EL PULSO Y CONTAR LOS TIEMPOS DEL COMPÁS QUE INDIQUE EL DIRECTOR. LO QUE SE TOQUE A CONTINUACIÓN DEBE DEFINIR CON CLARIDAD EL TEMPO Y EL COMPÁS MARCADOS. EN CASO DE QUE SE ESTÉ TOCANDO ALGO SIN TEMPO, HABRÁ QUE ADAPTARLO AL TEMPO MARCADO.

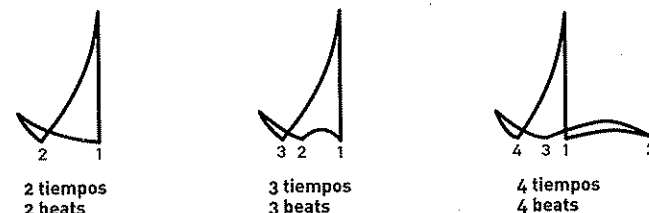
TIME BEATING

The first indication of tempo is given by the conductor's feet, which can help before the beginning of a piece or while other signs are made with the hands. Time signature and tempo are indicated with a traditional **TIME BEATING** sign classical orchestra conducting, so that the first indication of time always comes from outside the conductor's body.

THIS MEANS THAT THE MUSICIANS HAVE TO START COUNTING THE BEATS IN THE TIME SIGNATURE MARKED BY THE CONDUCTOR, SO THAT WHAT IS PLAYED NEXT CLEARLY DEFINES THE TEMPO AND TIME SIGNATURE INDICATED. IF WHAT IS BEING PLAYED HAS NO TEMPO, IT MUST BE ADAPTED TO THE INDICATED TEMPO.

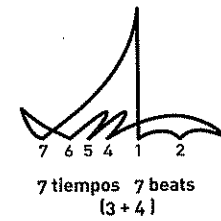
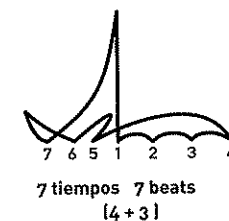
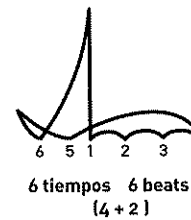
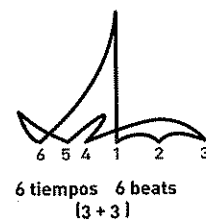
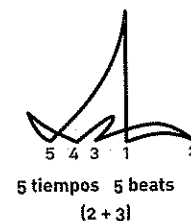
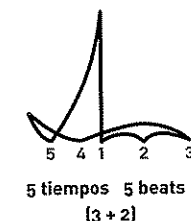
La **MARCA** o **CUENTA DE COMPÁS** es útil en muchas situaciones en que puede haber dentro del grupo diversas ideas respecto de dónde comienza el compás. Esta **MARCA** también se puede usar para realizar cambios de compás sobre la marcha, sin necesidad de indicar el **COMPÁS** previamente. Por ello, es importante realizar de manera correcta los dibujos de las marcas de compás, que serán suficiente indicación para los músicos entrenados.

TIME BEATING is useful for those occasions in which there are different ideas with respect to where the downbeat is. This **TIME BEATING** sign for can also be used to carry out time signature changes in real time, without previously having to indicate the **BEATS PER MEASURE** sign. To this end, it is important to carry out the **TIME BEATING** gestures correctly. These gestures should be sufficient for trained musicians.



Éstas son algunas marcas de compás de uso común, aunque se pueden usar otras variantes.

These are some of the commonly used for time beating, although there are many others.

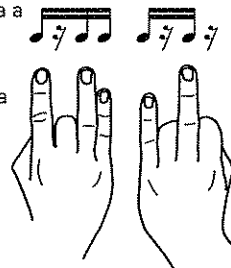


La **MARCA DE COMPÁS** está tomada de la dirección de orquesta clásica.

The gestures for **TIME BEATING** come from classical orchestra conducting.

LECTURA DE DEDOS

El dedo que se encuentra extendido es una nota; el replegado, un silencio. Primero se muestra y luego se marca. Los dedos se escriben de derecha a izquierda del director, de modo que los músicos puedan leerlos en el sentido normal, de izquierda a derecha. Siempre estarán precedidos por un batido que indicará el pulso (este puede cambiar de una vez a la siguiente).



SE TOCARÁ LA FIGURA EN SEMICORCHEAS, U OTRA SUBDIVISIÓN, QUE INDICAN LOS DEDOS DEL DIRECTOR. LUEGO SE ESPERARÁ SIN TOCAR.

Pueden utilizarse las dos manos para indicar lecturas o cortes de dos tiempos, o dictar varios tiempos en una sucesión de señas. En subdivisiones binarias, se utilizan únicamente los cuatro dedos (sin el pulgar).

Ejemplo de lectura en tiempo binario, usando una sola mano

An example of reading in binary subdivision, using only one hand



FINGER READING

Extended fingers stand for notes; bent fingers for rests. The sign is first shown and then the CUE is indicated without disassembling the sign. The fingers are written from right to left of the conductor, so that the musicians can read them the normal way, from left to right. The sign will always be preceded by a sign that will indicate the TIME BEATING that will mark the reference beat, which can change from one moment to the next.

THE PATTERN WILL BE PLAYED IN SIXTEENTH NOTES, OR IN ANOTHER SUBDIVISION, AS INDICATED BY THE CONDUCTOR'S FINGERS. THEN, THE MUSICIANS WILL STOP PLAYING.

Two hands can be used to indicate two-beat patterns. A series of FINGER READING signs can indicate/dictate patterns of any length.

In binary subdivisions, only four fingers (excluding the thumb) are used.

Ejemplo de lectura en tiempo binario, usando las dos manos

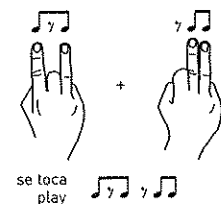
An example of reading in binary subdivision, using two hands



En subdivisiones ternarias, se utilizan solo los dedos índice, medio y anular (sin pulgar ni meñique).

Ejemplo de lectura en tiempo ternario, usando una sola mano

An example of reading in ternary subdivision, using only one hand

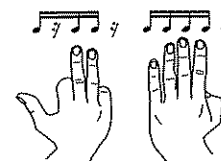


En subdivisiones pentarias, se utilizan los cinco dedos.

En subdivisiones heptarias, se utilizan los dedos de las dos manos según corresponda a la acentuación interna de la música (4 + 3 o 3 + 4).

Ejemplo de lectura en tiempo pentario

An example of reading in pentary subdivision



Los dedos que no se estén utilizando se replegarán todo lo posible para evitar interpretarlos como silencios.

Los instrumentos melódicos tocarán distintas alturas, dándole sentido melódico a las figuras rítmicas, salvo indicación del director.

Esta seña imita a la escritura rítmica tradicional.

In ternary subdivisions, only the index, middle and ring fingers are used (without the thumb or little finger).

Ejemplo de lectura en tiempo ternario, usando las dos manos

An example of reading in ternary subdivision, using two hands



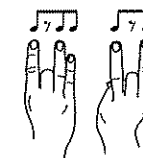
In pentary subdivisions, five fingers are used.

In heptary subdivisions, the fingers of both hands are used, as required by the internal accent of the music: (4 + 3 or 3 + 4).

Ejemplo de lectura en tiempo heptario, 7/8 (4+3)

An example of reading in heptary subdivision, 7/8 (4+3)

7/8 16+31



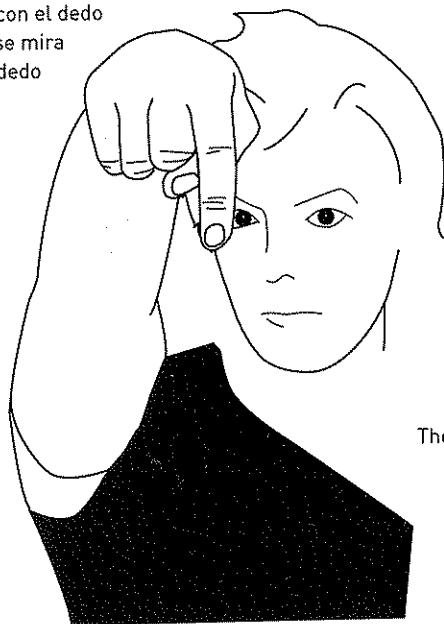
The fingers that are not used will be drawn as far back as possible to avoid interpreting them as rests.

Melodic instruments will play different pitches for every note, giving a melodic sense to the rhythmic patterns, unless the conductor indicates otherwise.

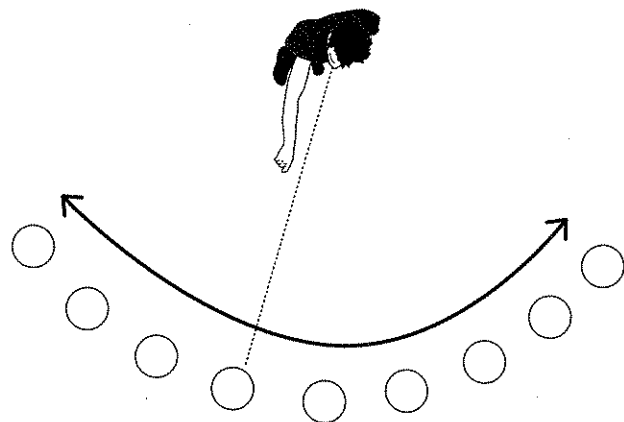
This sign imitates traditional rhythmic notation.

○ PANEO

Se extiende el brazo con el dedo índice hacia abajo, y se mira en la misma línea al dedo y al músico indicado. Luego se va girando para realizar el paneo.



The arm is extended with the index finger pointing downward, and the eyes follow the finger and the selected musician along the same line. Next, the conductor swivels around to carry out the **PANNING**.



PANNING

EL MÚSICO QUE SE ENCUENTRA EN LÍNEA CON LOS OJOS DEL DIRECTOR Y SU ÍNDICE DEBE SUBIR SU VOLUMEN. EN CUANTO DEJA DE ESTAR EN ESA LÍNEA VUELVE AL VOLUMEN INICIAL. SI NO SE ENCONTRABA TOCANDO TOCA ALGO Y VA SUBIENDO SU VOLUMEN, Y LUEGO VUELVE A NO TOCAR.

Esta seña también se le puede asignar a cualquier efecto que el director desee -por ejemplo, **NOTA SOSTENIDA, STACCATO, SOLO, ACTIVIDAD**, etc.-, señalando con la otra mano la seña de **PANEO** y mostrando a continuación el efecto que se deberá ejecutar cuando pase la seña de **PANEO**.

Esta seña está desarrollada a partir de una seña de Butch Morris.

THE MUSICIAN THAT IS DIRECTLY IN LINE WITH THE CONDUCTOR'S EYES AND HIS INDEX FINGER MUST INCREASE HIS SOUND LEVEL. AS SOON AS HE CEASES TO BE IN THAT LINE, HE RETURNS TO HIS INITIAL VOLUME. IF HE WAS NOT PLAYING, HE PLAYS SOMETHING, GRADUALLY INCREASING THE VOLUME, AND THEN GOES BACK TO NOT PLAYING.

This sign can also be assigned any effect the conductor wishes to achieve, such as, **SUSTAINED NOTE, STACCATO, SOLO, ACTIVITY**, etc., while using the other hand to show the **PANNING** sign and then indicating the effect that should be played when the **PANNING** sign sweeps over the group.

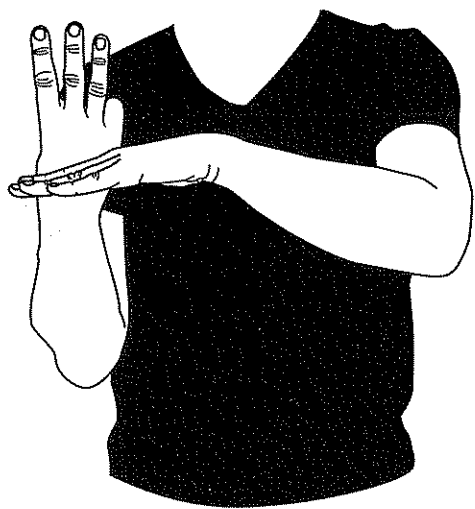
This gesture is based on one created by Butch Morris.

© CAMBIO DE SUBDIVISIÓN OCASIONAL DIFFERENT SUBDIVISION INSERT

Se indica con los dedos hacia arriba, al igual que en todas las señas de **SUBDIVISIÓN**. Pero la mano auxiliar, en lugar de realizar el arco, se cruza por debajo de la base de los dedos, indicando así que es **OCASIONAL**.

It is indicated with the fingers pointing upward, like all **SUBDIVISION** signs. However, instead of drawing an arc the free hand, is crossed below the base of the fingers, indicating that the subdivision is only as an **INSERT**.

Tresillos
Triplets



ESTA SEÑA SIRVE PARA INSERTAR UNA FIGURA EN UNA SUBDIVISIÓN DISTINTA A LA ACTUAL, COMO DOSILLOS, TRESILLOS, CUATRILLOS O QUINTILLOS. EN EL CASO DE DESEAR TODAS LAS NOTAS, SE MARCA LA **ENTRADA** PARA ESTA CÉLULA DIRECTAMENTE. EN EL CASO DE DESEAR OTRA FIGURA, SE MUESTRA LA SEÑA DE **SUBDIVISIÓN OCASIONAL**, SEGUIDA DE LA FIGURA DESEADA, CON **LECTURA DE DEDOS** Y LUEGO SE DA **ENTRADA**.

THIS SIGN IS USED FOR INSERTING A PATTERN INTO A SUBDIVISION THAT IS DIFFERENT FROM THE ONE BEING PLAYED, SUCH AS DUPLETS, TRIPLETS, QUADRUPLETS OR QUINTUPLETS. IF ALL THE NOTES ARE DESIRED, THE CUE IS MARKED DIRECTLY. IF ANOTHER PATTERN IS DESIRED, THE SIGN FOR **DIFFERENT SUBDIVISION INSERT** IS SHOWN, FOLLOWED BY THE DESIRED PATTERN INDICATED BY **FINGER READING**, AND THEN THE CUE IS GIVEN.

Cuadrillos
Quadruplets



Quintillos
Quintuplets



◎ CAMBIO DE COMPÁS OCASIONAL

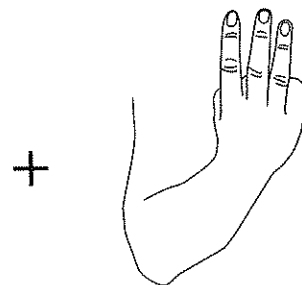
La seña de **COMPÁS** se realiza sobre la mano que indica **OCASIONAL**. El compás se inserta con una **ENTRADA**.



MEDIANTE ESTA SEÑA, SE PUEDE INSERTAR UN COMPÁS DE DIFERENTE DURACIÓN, LUEGO DEL CUAL SE VOLVERÁ AL COMPÁS ORIGINAL.

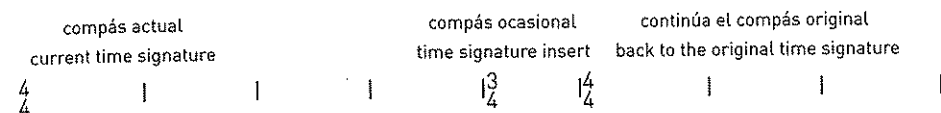
TIME SIGNATURE INSERT

The **BEATS PER MEASURE** sign is made above the hand that is showing the **INSERT** sign. The measure is inserted when the conductor gives the **CUE**.



ONE MEASURE OF DIFFERENT LENGTH CAN BE INSERTED BY USING THIS SIGN, AFTER WHICH THERE WILL BE A RETURN TO THE ORIGINAL TIME SIGNATURE.

Ejemplo de compás ocasional de 3/4:
Example of 3/4 insert:



Este mismo efecto se puede lograr mediante la seña de **NUEVA TIERRA**, o pidiendo **TOTAL ATENCIÓN**, y luego marcando correctamente las **MARCAS DE COMPÁS**, para producir combinaciones muy cambiantes de compases de diferente duración.

Este efecto se encuentra asiduamente en la música de compositores del siglo XX como Igor Stravinsky o Bela Bartok.

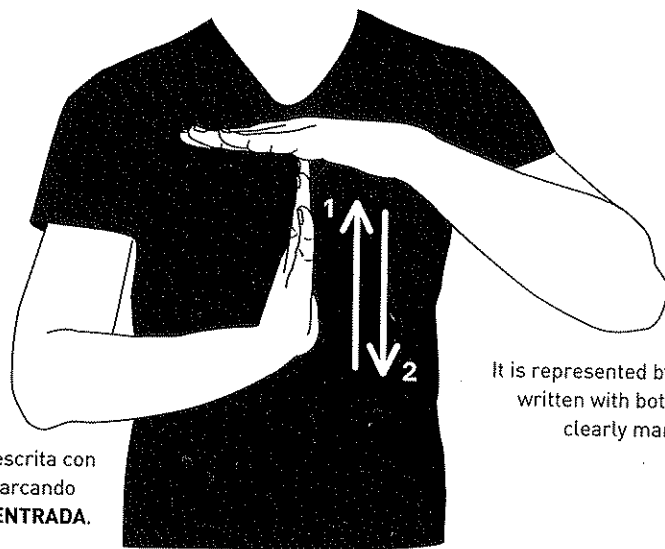
This same effect can be achieved by using the **NEW DOWNBEAT** sign. Another way would be to request **FULL ATTENTION**, and then make the appropriate **TIME BEATING** gesture to produce a flow of constantly varying time signatures.

This effect is frequently found in the music of 20th century composers, such as Igor Stravinsky or Bela Bartok.

© NUEVA TIERRA

NEW DOWNBEAT

(In Spanish: tierra, hence the letter "T")



Es una letra "T" escrita con ambas manos, marcando claramente una **ENTRADA**.

It is represented by a letter "T" written with both hands and clearly marking a **CUE**.

CADA VEZ QUE SE MARQUE ENTRADA CON ESTA SEÑA LOS MÚSICOS SELECCIONADOS RECOMENZARÁN SU BASE, SIN IMPORTAR EN QUÉ TIEMPO SE HAYA MARCADO.

EACH TIME THE CUE IS MARKED WITH THIS SIGN, THE SELECTED MUSICIANS WILL START THEIR PATTERN OVER AGAIN, IRRESPECTIVE OF THE BEAT ON WHICH IT HAS BEEN INDICATED.

Mediante esta seña es posible crear efectos de "sampler" o realizar cambios de compás sofisticados con mucha facilidad. El grupo debe responder siempre dentro del tempo y la subdivisión normales.

This sign can be used to create sampler effects or easily carry out sophisticated time signature changes. The group must always respond in the current tempo and subdivision.

El efecto es el de un salto de púa en un disco de vinilo.

The effect is similar to a needle skipping on a scratched vinyl record.

ACTIVIDAD/ CUANTIZACIÓN

ACTIVITY/ QUANTIZATION



Un aleteo de las manos con las palmas hacia abajo. La velocidad del aleteo indica el nivel de actividad aproximado. Si el aleteo marca una subdivisión exacta, ésta será la subdivisión del cuantizado.

This is shown with a hand flapping, palm downward. The speed of the flapping indicates the approximate level of activity. If the flapping indicates an exact subdivision, the latter will be the subdivision of the quantization.

A MAYOR ACTIVIDAD MÁS NOTAS. A MENOR ACTIVIDAD MENOS NOTAS. TAMBIÉN SIRVE PARA INDICAR CUANTIZACIÓN.

THE GREATER THE ACTIVITY, THE MORE NOTES. THE LESSER THE ACTIVITY, THE FEWER NOTES. IT IS ALSO USED TO INDICATE QUANTIZATION.

Ejemplo de actividad: Si se está tocando en corcheas y el director indica mayor actividad se pasará a agregar algunas semicorcheas.

For example, if the music that is being performed is in eighth notes and the conductor indicates more activity, then some sixteenth notes will be added.

Ejemplo de cuantizado en corcheas, no tocar más rápido que corcheas: se indicará aleteando claramente en corcheas. Entonces los ritmos no podrán contener ninguna nota en medio de las corcheas.

If the conductor indicates **QUANTIZATION** by clearly flapping his hands in eighth notes, then the rhythmic patterns cannot contain notes between the eighth-note subdivisions.

La actividad no altera ni el tempo, ni la dinámica, ni el tipo de subdivisión.

● The activity does not alter the tempo, the dynamics or the type of subdivision.

La idea proviene de la función de cuantizado de los secuenciadores digitales.

This idea comes from the quantize function of digital sequencers.

○ SIN TEMPO

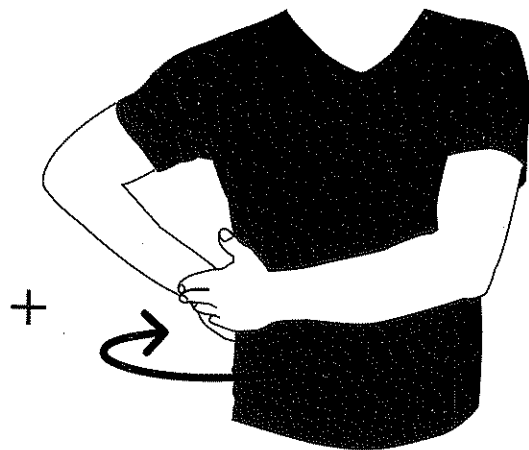


Una mano lista para una **MARCA DE COMPÁS**, mientras la otra mano toma de la muñeca a la primera y la esconde detrás del cuerpo del director.

LA MÚSICA SUBSIGUIENTE NO ESTARÁ GOBERNADA POR PULSO ALGUNO.

Esta seña se utiliza para crear texturas y música sin tempo. Aún así se buscará que cada frase se repita, aún perdiendo la sincronía con las demás frases del ensamble.

NO TEMPO



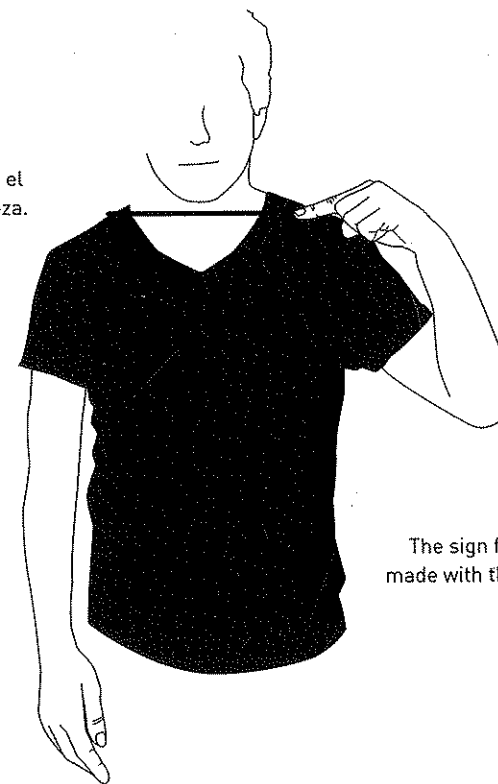
One hand is ready for **TIME BEATING**, while the other grasps the wrist of the first hand and hides it behind the conductor's body.

THE SUBSEQUENT MUSIC WILL NOT HAVE A REGULAR BEAT.

This sign is used to create textures and music with no tempo. Even so, each pattern should be repeated, even though the synchrony with the remaining patterns of the ensemble may be lost.

FIN DE LA PIEZA

Con una mano, se realiza el gesto de cortarse la cabeza.



The sign for cutting the throat is made with the fingers of one hand.

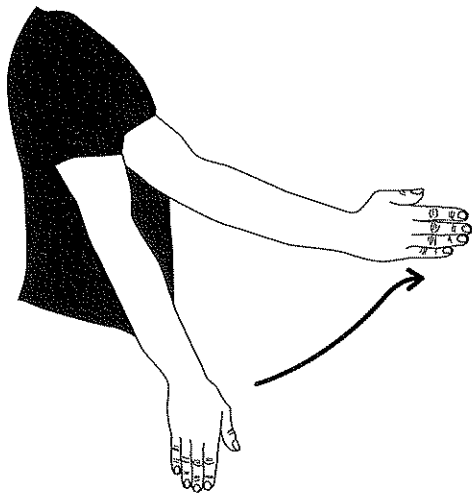
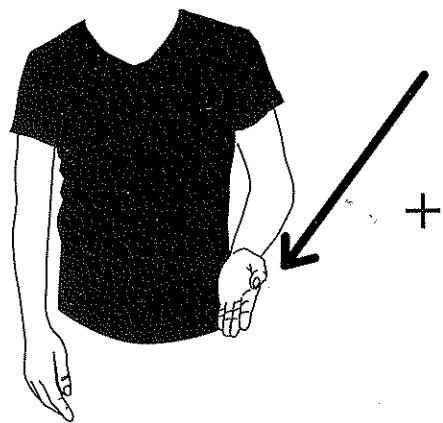
ESTA SEÑA INDICA QUE LA PRÓXIMA SEÑA SERÁ EL FIN DE LA PIEZA.

THIS SIGN INDICATES THAT THE NEXT SIGN WILL BE THE END OF THE PIECE.

END OF THE PIECE ○

○ CORTE Y SEGUIR

Primero y a la vista de todos, se señala al músico que realizará el corte. Luego con el brazo extendido se hace la seña de **CORTE** con un movimiento en diagonal, desde arriba y afuera del cuerpo hacia abajo y adentro del cuerpo. Después se indica con la seña de **CONTINUAR** que el grupo debe seguir.



UN MÚSICO TOCARÁ UN CORTE O "FILL" QUE LLENARÁ TODO UN COMPÁS O EL TIEMPO QUE EL DIRECTOR HAYA INDICADO. DURANTE EL CORTE, EL RESTO DEL GRUPO DEJARÁ DE TOCAR Y VOLVERÁ A TOCAR EL RITMO PREVIO EN LA TIERRA SIGUIENTE AL CORTE.

BREAK AND CONTINUE

In clear view of everyone, the musician who will carry out the **BREAK** is selected. Next, with an extended arm, the **BREAK** sign is made with a diagonal motion starting from above and away from the body and moving in a downward direction to bring the hand close to the body. The sign to **CONTINUE** is then made, indicating that the group must return to the previous pattern.

Ejemplo de **CORTE Y SEGUIR**
Example of **BREAK AND CONTINUE**

el grupo toca base the group plays background	corte del músico indicado the selected musician's break	el grupo vuelve a base the group returns to background
4 4		

El director puede pedir que después del corte el grupo toque algo distinto a lo que tocaba antes, mediante señas realizadas previamente o durante el corte. También puede pedir que el grupo siga tocando durante el corte mediante señas previas a él.

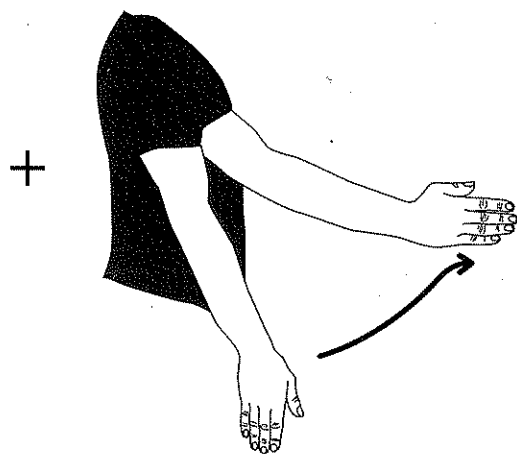
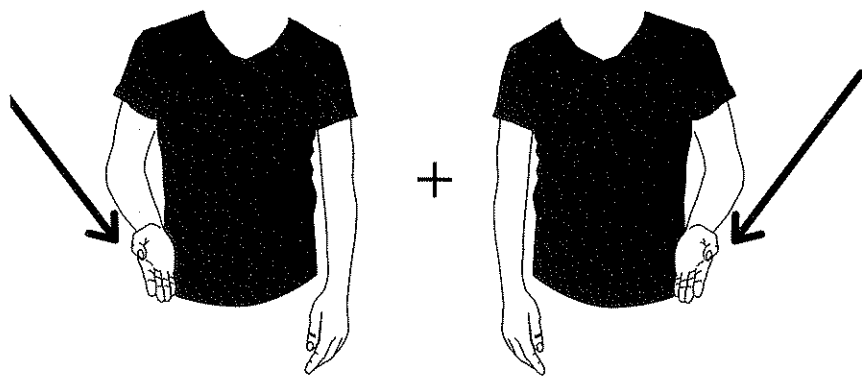
La seña proviene de la línea diagonal usada en notación de batería para los fills librados al ejecutante.

The conductor can request that after the break the group play something different from what they were playing before, through signs made before or during the break. He can also ask the group to keep playing during the break with signs made before the break.

This sign comes from the diagonal line used in drum set notation for free fills.

○ ○ CORTE Y RESPUESTA

BREAK AND RESPONSE



In clear view of everyone, the musician who will perform the break or fill is selected. Next, the sign for **BREAK** is made with one hand. Then, the musicians who will give the **RESPONSE** are selected and the **BREAK** sign is made with the opposite hand. Lastly, the **CONTINUE** sign is used to signal that the group should keep playing.

Primero y a la vista de todos, se señala al músico que realizará el corte o "fill". Luego se hace la seña de **CORTE**. A continuación, se señala a los músicos que deberán dar la **RESPUESTA** y se les hace una seña de **CORTE** con la mano opuesta a la usada para quien realizará el corte. Por último, se indica con la seña de **CONTINUAR** que el grupo deberá seguir.

EL MÚSICO SEÑALADO REALIZARÁ UN CORTE, Y EL RESTO DEL GRUPO O LAS SECCIONES INDICADAS POR EL DIRECTOR IMITARÁN EL CORTE UNA SOLA VEZ. A CONTINUACIÓN, PROSEGUIRÁN CON EL RITMO PREVIO AL CORTE O CON LO QUE HAYA INDICADO EL DIRECTOR.

THE SELECTED MUSICIAN WILL PERFORM A BREAK, AND THE REST OF THE GROUP OR SECTIONS SELECTED BY THE CONDUCTOR WILL IMITATE THE BREAK JUST ONCE. THEN, THEY WILL CONTINUE WITH THE BACKGROUND THEY WERE PLAYING BEFORE TO THE BREAK OR WHATEVER THE CONDUCTOR HAS INDICATED.

Ejemplo de CORTE Y RESPUESTA
Example of **BREAK** and **RESPONSE**

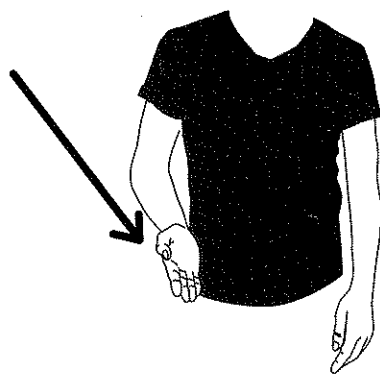
el grupo toca base the group plays the background	corte del músico indicado break by the selected musician	el grupo imita el corte the group imitates the break	y vuelve a la base and returns to the background
--	---	---	---

La respuesta o imitación puede ser transformada por diferentes señas, de modo que la pregunta y la respuesta dejen de ser copias exactas. Por ejemplo, con señas de **ORQUESTACIÓN, SERIE DE ORQUESTACIÓN, AUMENTACIÓN** o **DISMINUCIÓN, UNÍSONO CON REPIQUE**, etc.

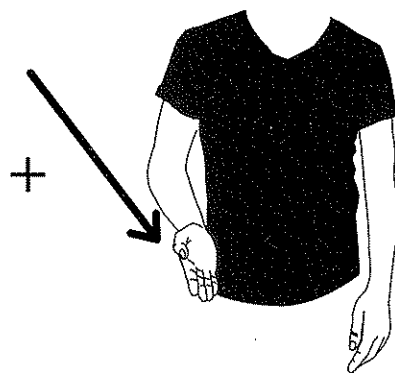
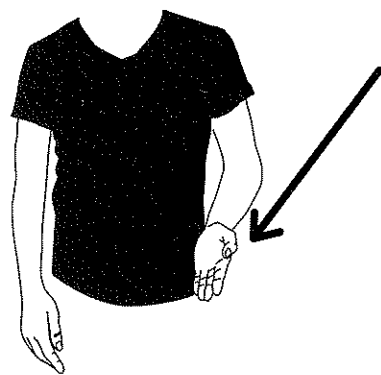
Different signs can modify the response or imitation so that the question and response cease to be exact copies. This can be indicated, for example, with signs for **ORCHESTRATION, ORCHESTRATION SERIES, AUGMENTATION, DIMINUTION, UNISON WITH "REPIQUE"**, etc.

COORTE Y RESPUESTA PING-PONG

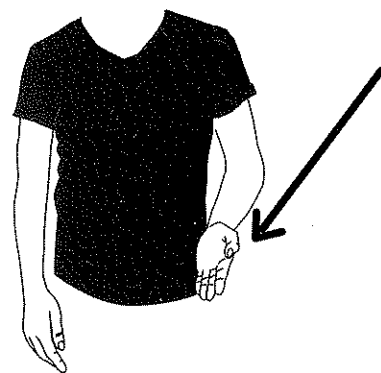
Primero y a la vista de todos, se señala al músico que realizará el corte. Luego las dos manos hacen señas de **CORTE** en forma alternada y varias veces.



+



+



PING-PONG BREAK AND RESPONSE

In clear view of everyone, the musician who will perform the break is selected. Then, both hands alternate making the **BREAK** sign several times.

EL MÚSICO SEÑALADO HARÁ CORTES QUE SERÁN IMITADOS POR LOS MÚSICOS INDICADOS. ESTOS CORTES Y RESPUESTAS SE SUCEDERÁN SIEMPRE EN CICLOS REGULARES DE UN COMPÁS. EL DIRECTOR PUEDE DEFINIR UN CICLO MÁS LARGO O MÁS CORTO. LAS PREGUNTAS O RESPUESTAS SE SUCEDERÁN HASTA QUE EL DIRECTOR HAGA ALGUNA OTRA SEÑA.

THE SELECTED MUSICIAN WILL PERFORM BREAKS THAT MUSICIANS INDICATED BY THE CONDUCTOR WILL THEN IMITATE. THESE BREAKS AND RESPONSES WILL ALWAYS TAKE PLACE IN REGULAR ONE-BAR CYCLES. THE CONDUCTOR CAN DEFINE A LONGER OR SHORTER CYCLE. THE QUESTIONS OR RESPONSES WILL FOLLOW ONE ANOTHER UNTIL THE CONDUCTOR MAKES SOME OTHER SIGN.

Ejemplo de CORTE PING PONG

Example of PING-PONG BREAK

corte del músico
indicado

break by the
selected musician

el grupo imita el corte
the group imitates the break

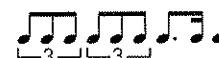
nuevo corte
new break

el grupo imita el corte
the groups imitates the break



nuevo corte
new break

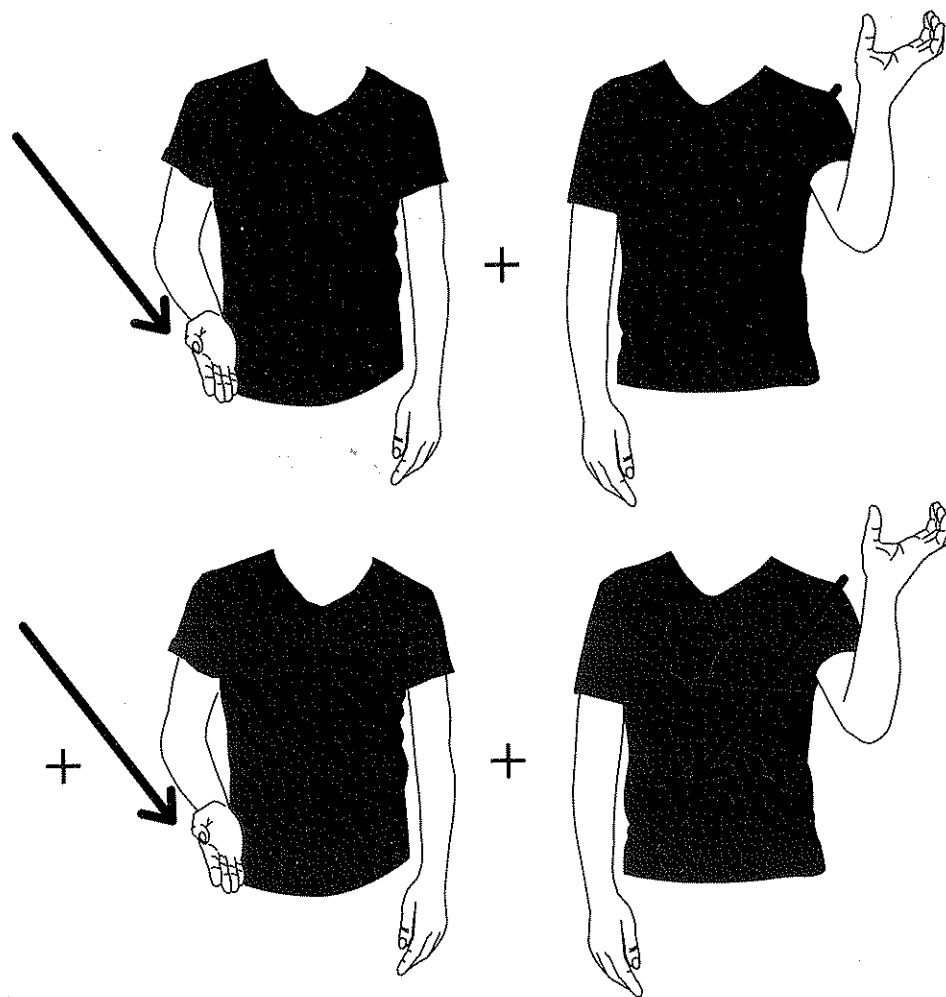
el grupo imita el corte
the group imitates the break



continúa hasta nueva
indicación del director
this continues until the
conductor gives a new indication

○ PREGÓN Y CORO

CALL AND RESPONSE



Las dos manos realizan señas de **CORTE** en forma alternada varias veces, pero una de las manos, en lugar de estar extendida, debe colocarse igual que en la seña de **LOOP** o **REPETICIÓN**.

Both hands make the **BREAK** sign alternately several times, but one hand does so while also making the **LOOP** or **REPETITION** sign.

EL MÚSICO SEÑALADO REALIZA UN CORTE QUE SERÁ IMITADO Y MEMORIZADO POR EL GRUPO. ESTE CORTE SERÁ LA RESPUESTA DEL GRUPO A PARTIR DE ESE MOMENTO A MODO DE CORO SIN IMPORTAR LOS CORTES QUE SIGAN. DE ESTA MANERA, SE ALTERNARÁN DIFERENTES PREGUNTAS O PREGONES A LAS QUE SIEMPRE LES SUCEDERÁ LA MISMA RESPUESTA O CORO.

THE SELECTED MUSICIAN PERFORMS A BREAK THAT WILL BE IMITATED AND MEMORIZED BY THE WHOLE GROUP. THIS BREAK WILL BE THE GROUP'S RESPONSE FROM THAT MOMENT ON, REGARDLESS OF THE BREAKS THAT FOLLOW. IN THIS WAY, DIFFERENT OR CALLS WILL BE PLAYED AND THEY WILL ALWAYS BE FOLLOWED BY THE SAME RESPONSE.

Ejemplo de PREGÓN Y CORO (CORTE Y RESPUESTA REPETIDA)
Example of CALL and RESPONSE

primer corte del músico indicado
first break of the selected musician

el grupo imita el corte
the group imitates the break

nuevo corte
new break

el grupo repite el primer corte
the group repeats the first break

nuevo corte
new break

el grupo repite siempre el primer corte
the group keeps repeating the first break

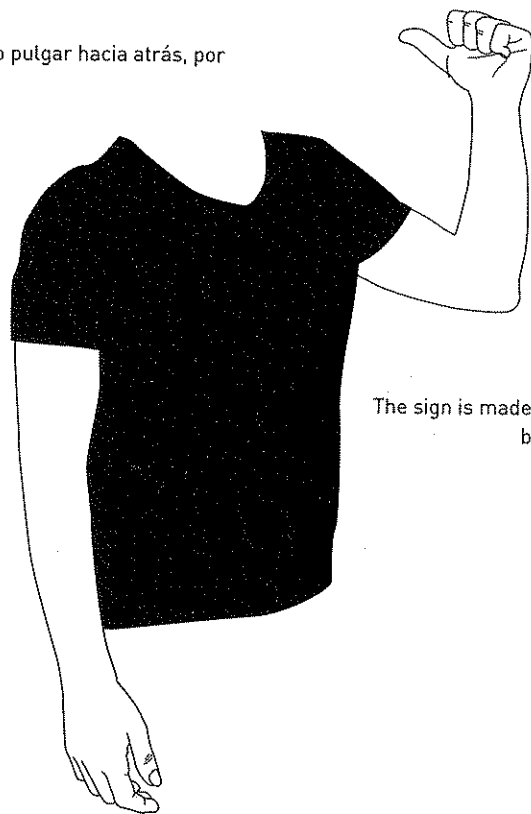
continúa hasta nueva indicación del director
this continues until the conductor gives a new indication

Este tipo de textura antifonal se encuentra en los cantos responsoriales de todas las culturas.

This type of antiphonal texture is found in the responsorial chants of many cultures: including Afro-Cuban coro-pregón.

○ PASADO o
"ANTES"

Se señala con el dedo pulgar hacia atrás, por encima del hombro.



PAST or
PREVIOUS

The sign is made by pointing the thumb back over the shoulder.

FORMA DE REFERIRSE AL RITMO
O MÚSICA INMEDIATAMENTE
ANTERIOR.

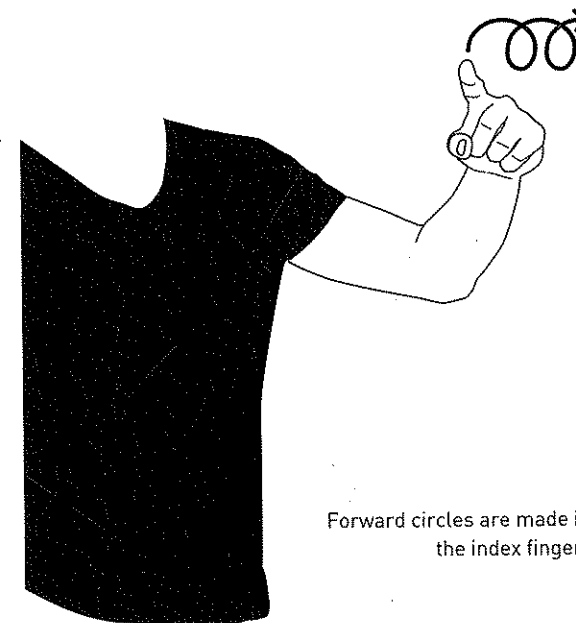
THIS SIGN REFERS TO THE RHYTHM
OR MUSIC THAT WAS PLAYED
IMMEDIATELY BEFORE.

Se utiliza por ejemplo para marcar una **MEMORIA** de la música que acaba de pasar, o para pedir **CONTINUAR** con la **BASE** anterior después de algún desarrollo.

It is used to indicate a **MEMORY** of the music that was played immediately before or to request that musicians **CONTINUE** with the previous **BACKGROUND** after some development has taken place.

FUTURO o
"DESPUÉS"

Se hacen círculos hacia delante con el dedo índice de una mano.



FUTURE or
NEXT ○

Forward circles are made in the air with the index finger of one hand.

FORMA DE REFERIRSE A LO QUE
OCURRIRÁ A CONTINUACIÓN O
AL SIGUIENTE PASO EN UNA
SECUENCIA DE SEÑAS.

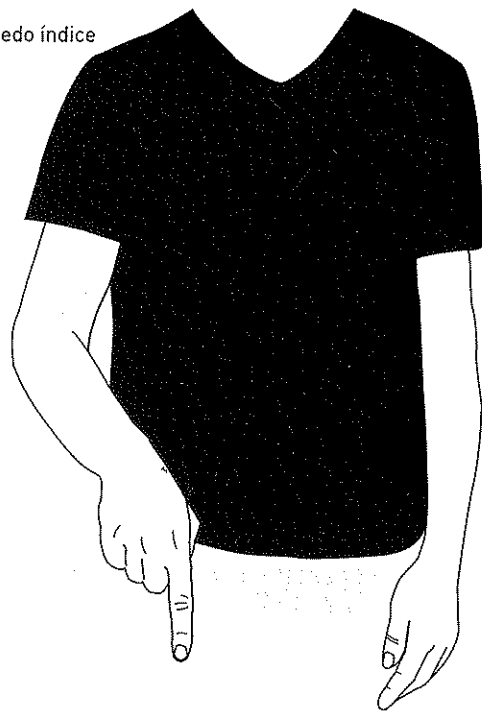
THIS SIGN REFERS TO WHAT WILL
TAKE PLACE NEXT OR TO THE NEXT
STEP IN A SEQUENCE OF SIGNS.

Por ejemplo, se puede utilizar para explicar que **DESPUÉS** de una secuencia de señas se realizará otra secuencia.

For example, it can be used to indicate to musicians that after the current series of signs, the **NEXT** sequence will take place.

○ PRESENTE o "ESTO"

Se señala con el dedo índice hacia abajo.



The sign is made by pointing the index finger down.

ES LA MANERA DE REFERIRSE AL RITMO O MÚSICA QUE ESTÁ SUCEDIENDO EN ESE MOMENTO.

THIS SIGN REFERS TO THE RHYTHM OR MUSIC THAT IS BEING PLAYED AT THAT PARTICULAR MOMENT.

Se puede utilizar para pedir **MEMORIA** de **ESTO**.

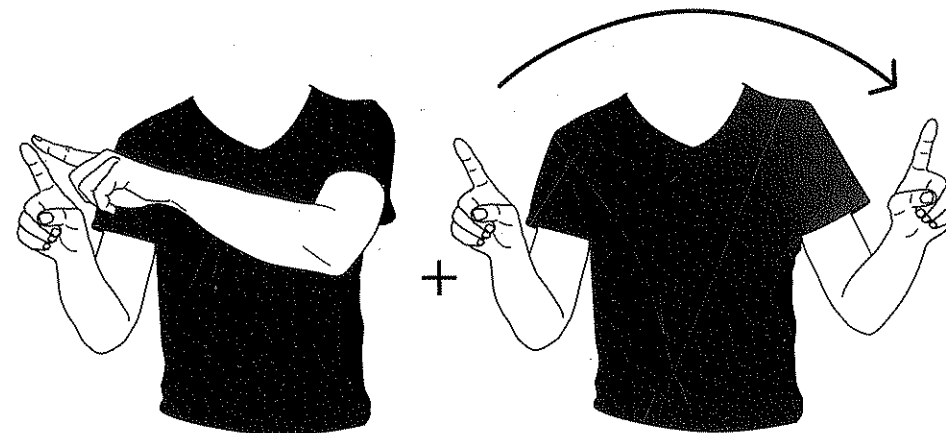
Combinada con otras señas en la otra mano puede referirse a un aspecto específico de lo que está pasando, por ejemplo para pedir a un músico que haga un solo dentro de la presente armonía utilizando las señas **SOLO + ESTO + ARMONÍA**.

It can be used to request **MEMORY** of **THIS**. In combination with signs made with the other hand, this sign may refer to a specific aspect of what is taking place. For example, the conductor may use it to ask a musician to perform a **SOLO** in the current harmony using the signs **SOLO + THIS + HARMONY**.

NOW or THIS

FORMA

FORM ©



Se traza un arco con el dedo índice y todo el antebrazo, con una mano partiendo de la otra, como dibujando una cúpula sobre una ciudad en miniatura.

An arc is drawn with the index finger and the forearm, with the hands starting together and separating, as though it were drawing a dome over a miniature town.

ESTA ES LA SEÑA UTILIZADA PARA REFERIRSE A LA FORMA DE LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO.

THIS SIGN IS USED TO REFER TO THE MUSICAL FORM OF THE MUSIC BEING PLAYED.

Se puede usar, por ejemplo, para pedir al grupo que **REPITA** o **MEMORICE** una **FORMA** completa que se formó previamente utilizando varias señas.

It can be used, for example, to ask the group to **REPEAT** or **MEMORIZE** a complete **FORM**, which was previously shaped using various signs.

○ CO-MANDO CO-CONDUCTING



The conductor points with his index at the co-conductor and touches his own shoulder with the index and middle fingers, as though showing who has rank insignia.

El director señala con el dedo índice al codirector y luego se toca el hombro con los dedos índice y medio, como mostrando quién tiene galones.

SI UN MÚSICO ES SEÑALADO CON EL GESTO DE **CO-MANDO**, DEBE DIRIGIR POR MEDIO DE SU INSTRUMENTO O POR SEÑAS A LOS MÚSICOS A SU CARGO, CONTINUANDO CON LA IDEA PREVIA.

IF A MUSICIAN IS SELECTED FOR **CO-CONDUCTING** HE MUST CONDUCT THE MUSICIANS LEFT UNDER HIS CHARGE WITH HIS INSTRUMENT OR SIGNS, CONTINUING THE PREVIOUS IDEA.

La idea de esta señal no es apelar a una doble dirección, sino delegar un recurso específico de parte del director. Por ejemplo, el director le pide a una sección diversos cortes de semicorcheas y después señala a un miembro de la sección mediante la señal de **CO-MANDO** para que continúe con ese tipo de cortes.

! The idea behind this sign is not to create multi-conducting situations but to allow the conductor to delegate a specific resource. For example, the conductor may ask a section for different sixteenth note breaks and then select a member of that section with the **CO-CONDUCTING** sign to continue with that type of break.

ADELANTE DEL PULSO

AHEAD OF THE BEAT



A hand is placed on the forehead.

Una mano se apoya en la frente.

ÉL O LOS MÚSICOS INDICADOS TOCARÁN LIGERAMENTE ANTES DEL PULSO, COMO SI TENDIERAN A ACELERAR O ESTUVIERAN TIRANDO DEL GRUPO HACIA ADELANTE.

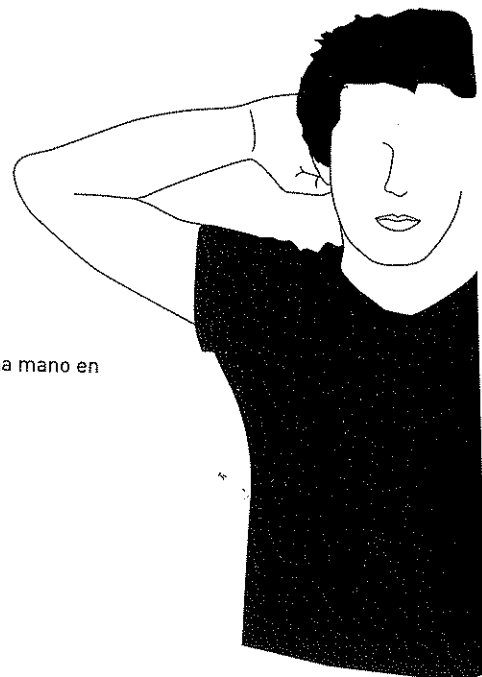
THE SELECTED MUSICIAN OR MUSICIANS WILL PLAY SLIGHTLY BEFORE THE BEAT, AS THOUGH THEY WERE ATTEMPTING TO SPEED UP OR PULL THE GROUP FORWARD.

También se puede usar esta señal para indicarle al grupo que se está bajando el pulso de un modo involuntario y que es necesario empujarlo para que se sostenga.

This sign can also be used to indicate that the tempo is dragging involuntarily and that it should be picked up to maintain it.

⊙ ATRÁS DEL PULSO

BEHIND THE BEAT



Se coloca una mano en la nuca.

A hand is placed on the nape of the neck.

EL O LOS MÚSICOS INDICADOS TOCARÁN LIGERAMENTE DESPUÉS DEL PULSO COMO CON PEREZA, O SIENDO ARRASTRADOS POR EL TEMPO DEL GRUPO.

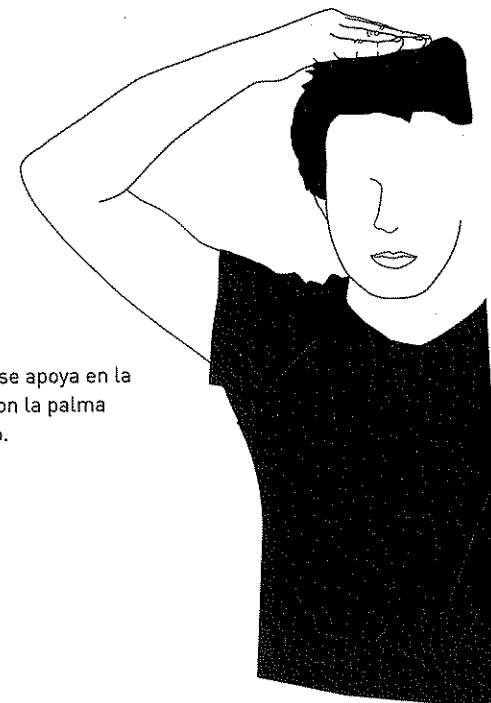
También se puede usar para indicar que se está acelerando el pulso y que debe retenerse.

THE SELECTED MUSICIAN OR MUSICIANS WILL PLAY SLIGHTLY BEHIND THE BEAT, AS THOUGH THEY WERE FEELING LAZY OR WERE BEING DRAGGED ALONG BY THE GROUP'S TEMPO.

This sign can also be used to indicate that the tempo is rushing involuntarily and should be held back.

SOBRE EL PULSO

ON THE BEAT ⊙



Una mano se apoya en la coronilla con la palma hacia abajo.

A hand is placed on top of the head, palm down.

HAY QUE TOCAR EXACTAMENTE A TEMPO, SIN ACELERAR NI RALENTIZAR.

También se puede usar para detener un **ACCELERAR** o un **RALENTAR** y fijar el pulso actual.

THE MUSIC SHOULD BE PLAYED EXACTLY ON TEMPO, WITHOUT RUSHING OR DRAGGING IT.

This sign can also be used to stop the **SPEED UP** or **SLOW DOWN** processes and set the current tempo.

⊙ DOBLAR VELOCIDAD

DOUBLE TEMPO

Se disponen ambos antebrazos en posición vertical y paralelos con las manos extendidas y las palmas enfrentadas.



Both forearms are placed vertically and parallel to each other with hands extended and palms facing.

SE TOCARÁ LO MISMO QUE SE ESTABA TOCANDO, PERO EXACTAMENTE AL DOBLE DE VELOCIDAD, ES DECIR, DISMINUYENDO LAS FIGURAS A 1/2 DE SU VALOR.

THE GROUP WILL PLAY WHATEVER IT WAS PLAYING, BUT AT EXACTLY DOUBLE TEMPO, AS A DIMINUTION OF THE RHYTHMIC FIGURES TO 1/2 OF THEIR VALUE.

A veces puede ser necesario ayudarse escribiendo mentalmente la frase musical sin dejar de tocar, y luego marcar el pulso al doble de velocidad para después poder reproducir con exactitud cada figura disminuida a la mitad de su duración original.

It might sometimes be necessary – and helpful – to write the musical phrase mentally while playing, and then to mark the **DOUBLE TEMPO** internally, so that each diminished pattern can be accurately played later at 1/2 of its original length.

Frase original	4	♪	♪	♪	♪	♪	♪	
Original pattern	4	♪	♪	♪	♪	♪	♪	
Frase doblada	4	♪	♪	♪	♪	♪	♪	
Doubled pattern	4	♪	♪	♪	♪	♪	♪	

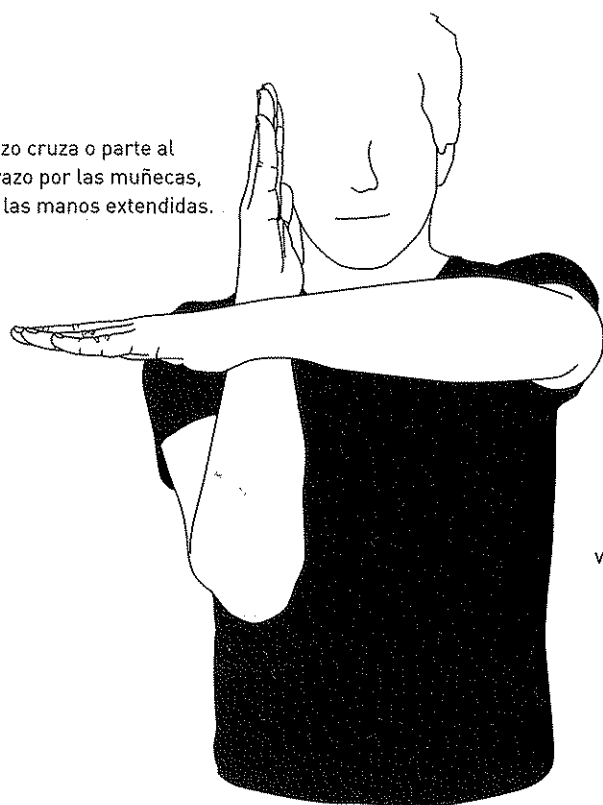
En caso de no poder realizar el doblaje exacto de la figura, tocar algo similar, que produzca un efecto de doble velocidad.

If it is not possible to double the pattern exactly, something similar should be played that sounds like **DOUBLE TEMPO**.

MITAD DE VELOCIDAD

HALF TEMPO

Un antebrazo cruza o parte al otro antebrazo por las muñecas, ambos con las manos extendidas.



One forearm crosses in front of the other at the wrists. Both hands should be extended.

SE TOCARÁ LO MISMO QUE SE ESTABA TOCANDO, PERO EXACTAMENTE A LA MITAD DE VELOCIDAD, ES DECIR, AUMENTANDO EN 2/1 LAS FIGURAS.

WHATEVER WAS BEING PLAYED WILL CONTINUE, BUT AT EXACTLY HALF TEMPO, AS AN AUGMENTATION OF THE LENGTH OF THE NOTES BY 2/1.

A veces puede ser necesario ayudarse escribiendo mentalmente la frase musical sin dejar de tocar, y luego marcar el pulso a la mitad de velocidad para después poder reproducir con exactitud cada figura aumentada al doble de su duración original.

It may sometimes be necessary – and helpful – to write the musical pattern mentally while playing, and then to mark the **HALF TEMPO** internally, so that each augmented pattern can accurately be played at double its original length.

Frase original

Original pattern



Frase a la mitad

Pattern at half tempo



En caso de no poder adaptar la figura en forma exacta, tocar algo similar que defina la mitad de velocidad.

If it is not possible to adapt the pattern exactly, something similar should be played that produces the effect of **HALF TEMPO**.

○ CAMBIAR IDEA



La mano pasa la hoja de un libro.

CHANGE IDEA

The hand turns the page of a book.

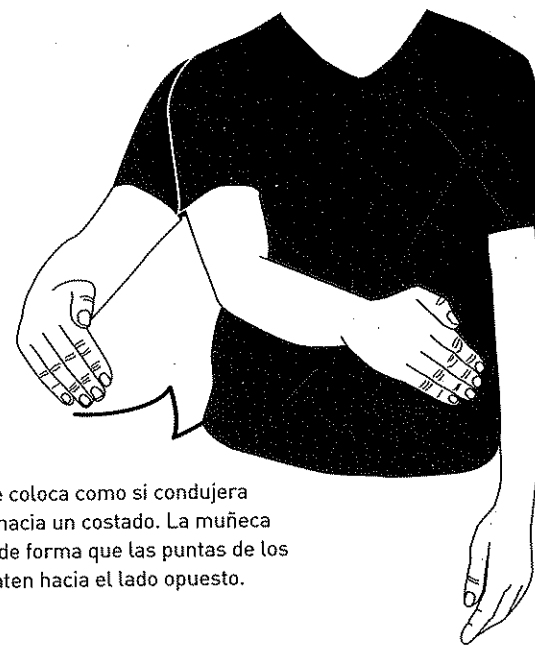
SE TOCARÁ UNA IDEA
COMPLETAMENTE DISTINTA Y
CONTRASTANTE CON LA ANTERIOR.

MUSICIANS SHOULD PLAY AN IDEA
THAT IS COMPLETELY DIFFERENT
AND CONTRASTS WITH THE
PREVIOUS ONE.

Aún así, se debe conservar el mismo pulso.

Even so, the same tempo must be maintained.

IRSE PRONTO



La mano se coloca como si condujera el tránsito hacia un costado. La muñeca debe girar de forma que las puntas de los dedos apunten hacia el lado opuesto.

EXIT SOON ○

The hand is placed as though directing traffic to one side. The wrist must be rotated so that the hand makes jerky gestures in the opposite direction.

EL O LOS MÚSICOS INDICADOS
DEJARÁN DE TOCAR
GRADUALMENTE, BAJANDO EL
VOLUMEN. TAMBIÉN PUEDE
REFERIRSE A TERMINAR PRONTO
LA PARTE MUSICAL QUE SE ESTÁ
TOCANDO DE ALGUNA MANERA A
ELECCIÓN DEL MÚSICO.

THE SELECTED MUSICIAN OR
MUSICIANS WILL GRADUALLY
STOP PLAYING, FADING OUT. THE
SIGN CAN ALSO BE USED TO ASK
A MUSICIAN TO STOP PLAYING HIS
OR HER CURRENT PART IN ANY
WAY HE OR SHE CHOOSES.

Proviene del gesto muy usado en la Argentina para pedirle a alguien que se vaya.

This gesture is very often used in Argentina to ask someone to leave.

○ CAMBIAR ALGO

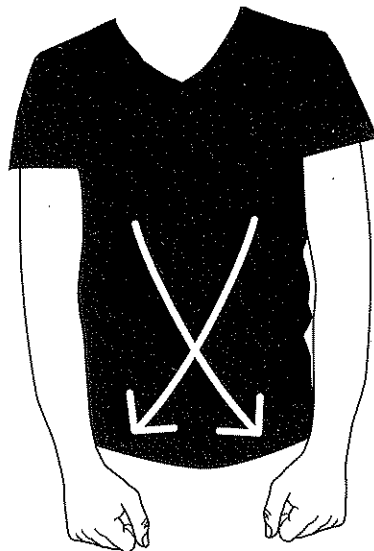


Se colocan los dos brazos en cruz con los puños cerrados. La entrada se realiza cuando el director deja caer los brazos.

SE CAMBIARÁ ALGO DE LO QUE SE ESTÁ TOCANDO, PERO DENTRO DE LA MISMA IDEA. POR EJEMPLO, QUITAR O AGREGAR NOTAS, DEJAR DE TOCAR, VOLVER A TOCAR LA MISMA IDEA, ETC.

El objetivo de esta seña es que suceda un pequeño pero perceptible cambio en la música, que no modifique lo esencial. Si la seña es indicada a todo el grupo, basta con que uno o dos músicos dejen de tocar para que el conjunto entero cambie. Y si hay un solo músico tocando, debe continuar tocando pero modificar sólo una o dos notas, o algún otro parámetro.

CHANGE SOMETHING



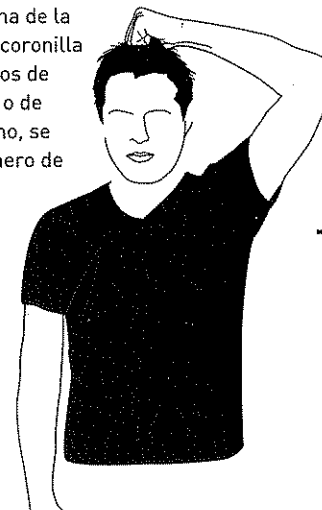
The two arms are crossed in front of the chest with fists closed. The conductor gives the CUE by letting his arms drop.

SOMETHING IN THE MUSIC WILL BE MODIFIED, WHILE KEEPING THE SAME IDEA. FOR EXAMPLE, REMOVE OR ADD NOTES, STOP PLAYING, PLAY AGAIN, ETC.

The goal of this sign is to achieve a small but perceptible change in the music that does not modify anything essential. If the sign is signaled to the whole group, it is enough for one or two musicians to stop playing for the whole ensemble to change. If only one musician is playing, he should continue while modifying only one or two notes, or some other parameter.

TEMA

Se apoya el puño cerrado encima de la cabeza, en la coronilla y, con los dedos de la otra mano, o de la misma mano, se marca el número de TEMA.



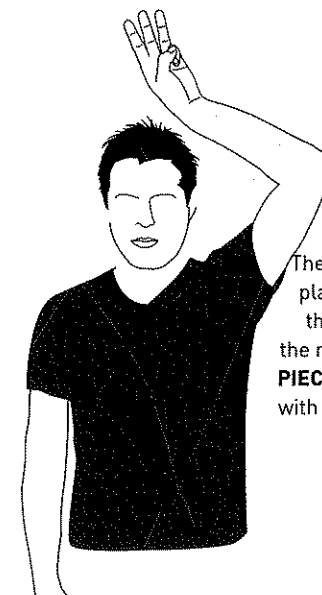
MEDIANTE ESTA SEÑA ES POSIBLE COMBINAR DENTRO DE LA IMPROVISACIÓN TODO TIPO DE TEMAS O PARTES PREVIAMENTE COMPUESTOS Y ENSAYADOS.

Estos pueden ser de cualquier tipo: desde una composición completa con varias partes, hasta una simple nota o acorde, un ritmo, una textura, una melodía, un cifrado armónico o un estado de ánimo.

También es posible llamar a temas ensayados mediante otras señas, muecas, movimientos o figuras de **LECTURA DE DEDOS**, pero SIEMPRE DEBERÁN SER PRECEDIDOS POR EL PUÑO EN LA CABEZA, indicando que se trata de algo ensayado, y para que no se confundan con las señas comunes del lenguaje.

Por la forma de la seña, también se les llama "pluma" 1, 2, 3, etc.

PIECE ○



The closed fist is placed on top of the head, while the number of the **PIECE** is indicated with the fingers of either hand.

THIS SIGN, CAN BE USED TO COMBINE ALL SORTS OF PREVIOUSLY COMPOSED AND REHEARSED PIECES OR PARTS WITHIN THE IMPROVISATION.

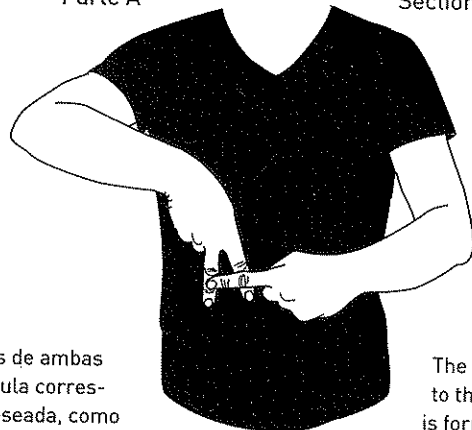
The pieces can be of any type, from a complete composition with several parts to a simple note or chord, a rhythm, a texture, a melody, a chord progression or a mood.

Rehearsed pieces can also be requested with other signs, by making faces, movements or **FINGER READING** patterns, but must always be preceded by the closed fist on top of the head. The fist indicates that the sign refers to something already rehearsed, so there is no confusion with other signs.

Because of the shape of the sign, it is also called "feather" 1, 2, 3, etc.

© PARTE A,B,C SECTION A,B,C

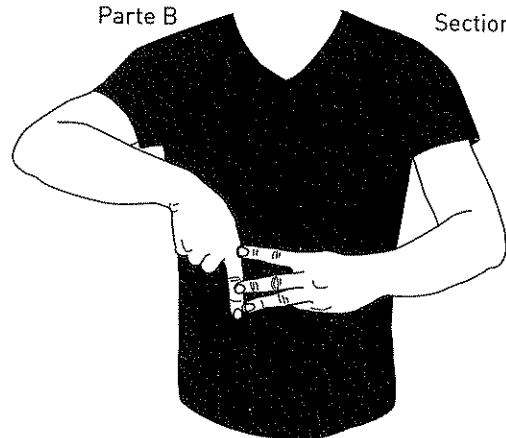
Parte A Section A



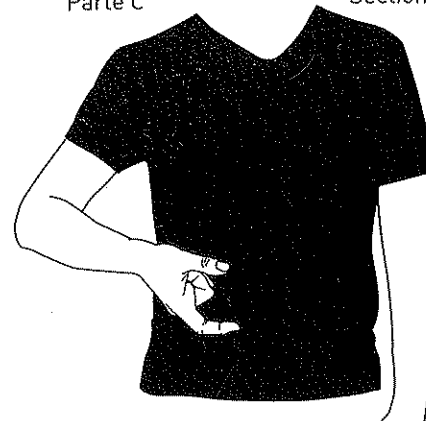
Se forma con los dedos de ambas manos la letra mayúscula correspondiente a la parte deseada, como se muestra en las ilustraciones. Las letras de **PARTE** se harán siempre con los dedos y no con la mano completa.

The capital letter corresponding to the section that will be played is formed with the fingers of both hands, as shown. The letters naming the **SECTIONS** are always formed with the fingers and not the whole hand.

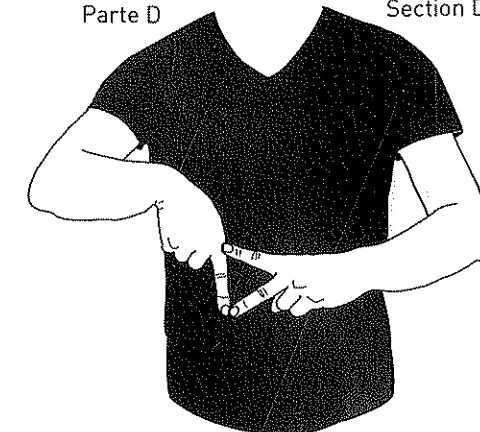
Parte B Section B



Parte C Section C



Parte D Section D



CON ESTAS SEÑAS ES POSIBLE LLAMAR EN CUALQUIER ORDEN A DISTINTAS PARTES DE UN TEMA. TAMBIÉN SE USA PARA PEDIR A UN MÚSICO QUE INVENTE UNA PARTE QUE CUMPLA LA FUNCIÓN DE A, B O C DENTRO DE LA COMPOSICIÓN QUE SE ESTÁ CREANDO EN TIEMPO REAL.

EL MÚSICO DEBE INTENTAR, EN ESTE CASO, QUE LAS PARTES SEAN IDEAS TEMÁTICAS MEMORIZABLES, Y QUE CONTRASTEN UNA CON LA OTRA.

Es posible superponer libremente varias partes del mismo o de distintos **TEMAS**, o manipular las partes mediante otras señas.

Las letras de **PARTE** siempre se realizarán con los dedos y no con la mano completa, ya que se refieren a la forma musical.

THESE SIGNS ARE USED TO REQUEST DIFFERENT **SECTIONS** OF A PIECE IN ANY ORDER.

THE SIGNS ARE ALSO USED TO ASK A MUSICIAN TO INVENT A SECTION THAT FULFILLS THE FUNCTION OF A, B OR C IN THE COMPOSITION THAT IS BEING CREATED IN REAL TIME.

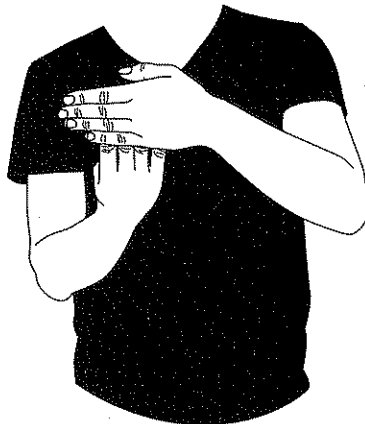
THE MUSICIAN MUST ATTEMPT, IN THIS CASE, TO MAKE SURE THAT THE **SECTIONS** ARE IDEAS THAT CAN BE MEMORIZED. THEY SHOULD ALSO CONTRAST WITH ONE ANOTHER.

It is possible to superimpose various **SECTIONS** of the same or of different pieces freely, or to manipulate the sections by means of other signs.

ⓘ The letters for the **SECTION** will always be made with the fingers and not with the whole hand, as the latter are used to refer to musical forms.

OCULTAR HIDE SUBDIVISIÓN SUBDIVISION

Los dedos de una mano quedan extendidos hacia arriba en señal de subdivisión mientras la otra mano los oculta.



The fingers of one hand extend upward to show subdivision, while the other hand hides them.

EL O LOS MÚSICOS INDICADOS SILENCIARÁN TODAS LAS NOTAS O GOLPES DE RELLENO, DEJANDO ÚNICAMENTE LAS NOTAS PRINCIPALES.

SI NO SE ESTABA TOCANDO, INDICA QUE SE TOCARÁ UNA FRASE SIN NOTAS O GOLPES DE RELLENO.

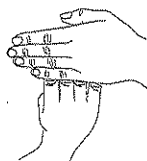
Para que se entienda claramente la señal es conveniente que se vea la base de los dedos que quedan ocultos en lugar de ocultar completamente la mano de atrás.

THE SELECTED MUSICIAN OR MUSICIANS WILL SILENCE ALL THE UNIMPORTANT NOTES OR GHOST NOTES, LEAVING ONLY THE MAIN NOTES.

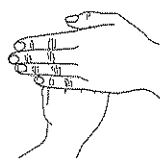
IF NO MUSIC WAS BEING PLAYED, THE SIGN INDICATES THAT A PATTERN WITHOUT GHOST NOTES WILL BE PLAYED.

For the sign to be clearly understood, it is best to show the base of the hidden fingers, instead of completely hiding the hand at the back.

Correcto
Correct



Incorrecto
Incorrect



MOSTRAR SHOW SUBDIVISIÓN SUBDIVISION

Los dedos de una mano se extienden hacia arriba en señal de subdivisión y se agitan.



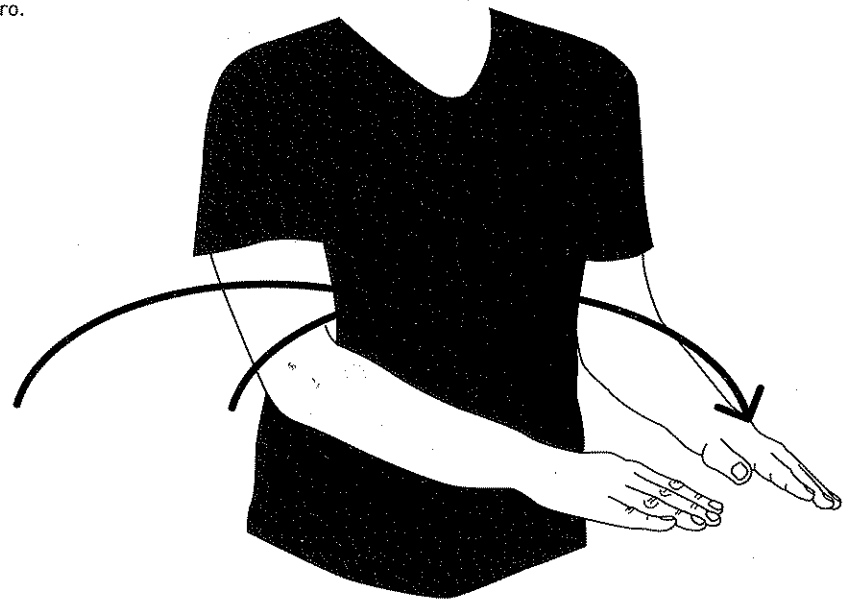
The fingers of one hand extend upward to indicate subdivision and they shake.

EL O LOS MÚSICOS INDICADOS AGREGARÁN NOTAS O GOLPES DE RELLENO A LO QUE ESTÁN TOCANDO, MANTENIENDO DE TODAS FORMAS LAS NOTAS PRINCIPALES. SI NO ESTABAN TOCANDO TOCARÁN ALGO CON MUCHAS NOTAS DE RELLENO QUE HAGAN EXPLÍCITA LA SUBDIVISIÓN.

THE SELECTED MUSICIAN OR MUSICIANS WILL ADD GHOST NOTES TO WHAT THEY ARE PLAYING, WHILE CLEARLY KEEPING THE MAIN NOTES. IF THEY WERE NOT PLAYING, THE MUSICIANS WILL PLAY SOMETHING WITH MANY GHOST NOTES THAT MAKE THE SUBDIVISION EXPLICIT.

CAMBIAR DE TIMBRE

Se disponen los dos brazos como si se trasladaran de un tambor a otro.



SE TOCARÁ DE MANERA EXACTA LO MISMO QUE SE VENÍA TOCANDO, PERO CON UN TIMBRE CLARAMENTE DISTINTO.

El ritmo o las notas del instrumento deben permanecer sin alteraciones de ningún tipo.

WHATEVER WAS BEING PLAYED WILL BE PLAYED IN EXACTLY THE SAME WAY, BUT WITH A CLEARLY DISTINCT TIMBRE.

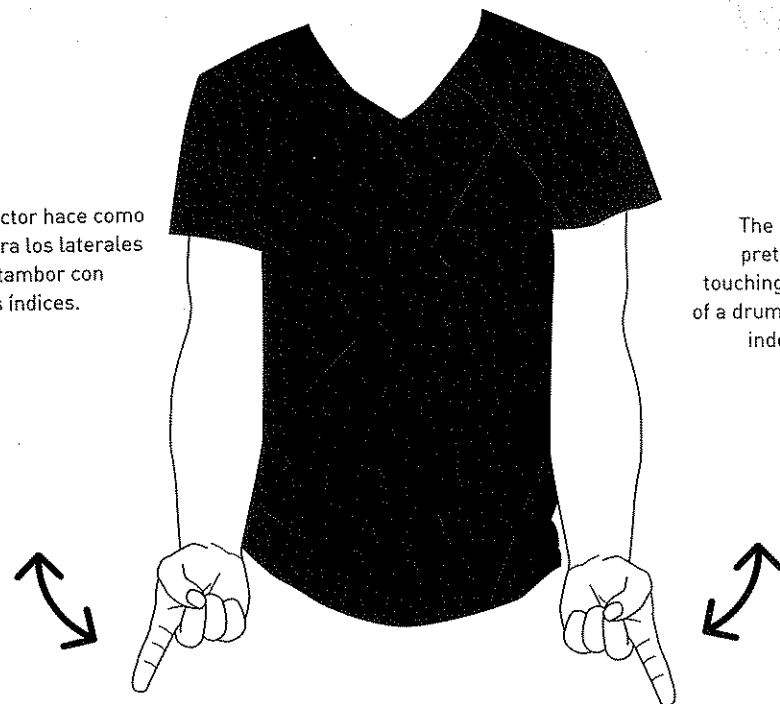
The rhythm or notes of the instrument must remain unaltered.

CHANGE TIMBRE

The arms are placed as if they were moving from one drum to another.

MADERAS

El director hace como si tocara los laterales de un tambor con ambos índices.



LOS MÚSICOS TOCARÁN PERCUTIENDO ÚNICAMENTE LAS PARTES DE MADERA DE SUS TAMBORES.

El sonido de maderas es muy usado en el candombe y en otras tradiciones de percusión de origen africano.

DRUM SHELLS

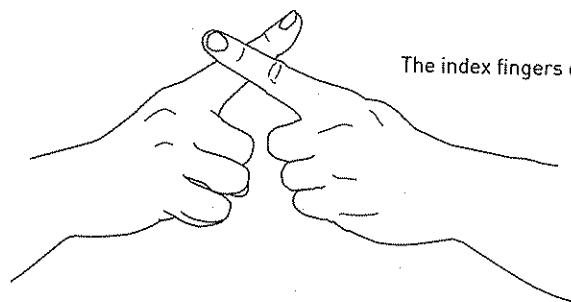
The conductor pretends he is touching the sides of a drum with both index fingers.

THE MUSICIANS WILL PLAY BY HITTING THE SHELLS OR WOODEN PARTS OF THEIR DRUMS ONLY.

The sound of the shells is frequently used in "candombe" and other percussion traditions of African origin.

EFECTOS

Los dedos índices de las dos manos forman una X.



The index fingers of both hands form the shape of an X.

SE EVITARÁN LOS TIMBRES QUE TIENEN ALTURA DEFINIDA Y SE UTILIZARÁN LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS DEL INSTRUMENTO. EL RITMO, SIN EMBARGO NO CAMBIARÁ.

La seña proviene de la notación de efectos de percusión y platillos en escritura musical tradicional.

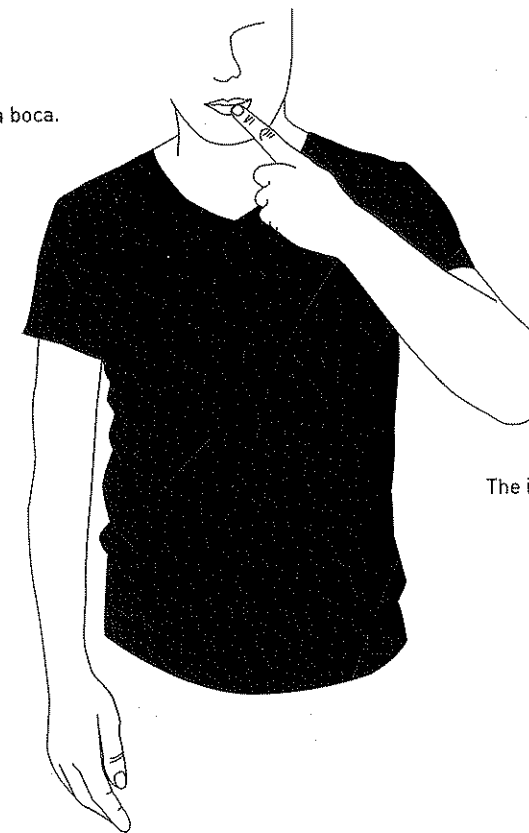
EFFECTS

TIMBRES WITH A DEFINED PITCH WILL BE AVOIDED AND EXTENDED TECHNIQUES WILL BE USED TO PLAY THE INSTRUMENT. HOWEVER, THE RHYTHM WILL NOT CHANGE.

This sign comes from the traditional notation of percussion and cymbal effects.

VOZ

El dedo índice señala la boca.



The index finger points at the mouth.

SIGNIFICA QUE HAY QUE USAR LA VOZ EN LUGAR DEL INSTRUMENTO.

THIS MEANS THAT THE VOICE MUST BE USED INSTEAD OF THE INSTRUMENT.

Todas las señas tienen vigencia para la voz tanto como para los instrumentos.

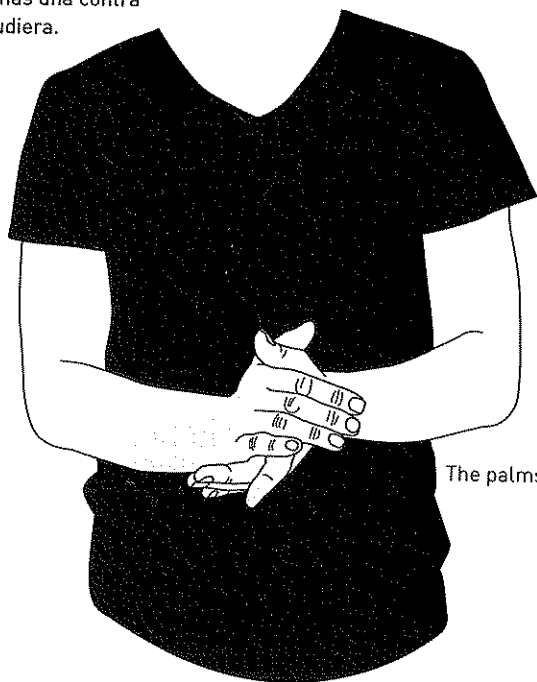


All signs used apply to the VOICE as well as the instruments.

VOICE

○ PALMAS

Se muestran las palmas una contra otra como si se aplaudiera.



The palms are shown together, as though clapping.

SIGNIFICA QUE HAY QUE USAR LAS PALMAS EN LUGAR DEL INSTRUMENTO.

Todas las señas tienen vigencia para las palmas tanto como para los instrumentos.

THIS MEANS THAT MUSICIANS SHOULD CLAP INSTEAD OF PLAYING THEIR INSTRUMENTS.

All the signs used apply to **CLAPPING** as well as the instruments.

CLAPPING

VOLVER AL INSTRUMENTO

BACK TO THE INSTRUMENT

Se indica con gestos de tocar los instrumentos, representando la ejecución normal de cada uno. Para la percusión, se imitan las manos como si tocaran un tambor, obviando las diferencias en la ejecución de cada instrumento específico.

SIGNIFICA QUE HAY QUE VOLVER A TOCAR EL INSTRUMENTO HABITUAL.

To indicate that a musician should go back to his or her main instrument, gestures depicting that instrument are used. For percussion, the movement of hands playing a drum is imitated, regardless of techniques used for specific percussion instruments.

THIS MEANS THAT THE MUSICIAN WILL RETURN TO HIS OR HER MAIN INSTRUMENT.

○ TEXTOS

TEXTS OR WORDS



The conductor makes the sign of writing with a pencil on the opposite hand, extended as though it were a notebook.

El gesto de escribir con un lápiz sobre la otra mano extendida como un cuaderno.

IMPROVISAR USANDO PALABRAS O TEXTOS.

THIS MEANS THAT MUSICIANS SHOULD IMPROVISE USING TEXTS OR WORDS.

GESTOS LIBRES

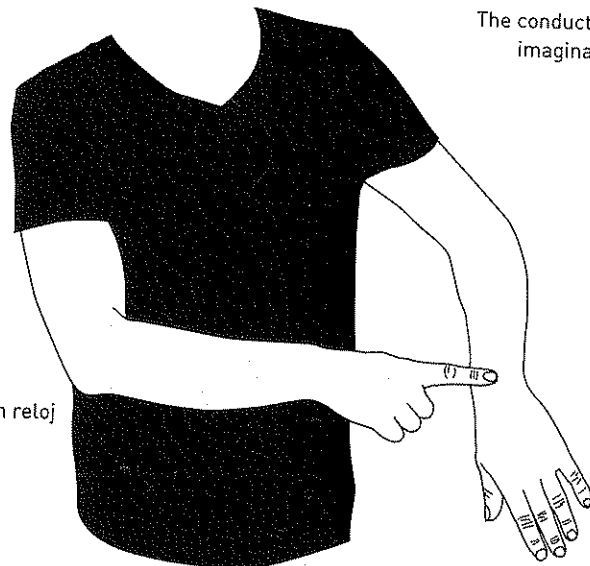
FREE GESTURES ○○

Son gestos que serán interpretados libremente por los músicos, tomando el movimiento del director como una imagen a representar con sonidos.

These are **GESTURES** that musicians can interpret freely, taking the conductor's movement as an image to be represented in sound.

COMENTARIOS AISLADOS

SHORT FILLS



The conductor points at his imaginary wrist watch.

El director se señala un reloj de pulsera imaginario.

SE TOCAN FRASES MUY ESPACIADAS ENTRE SÍ, DEJANDO SUFICIENTE TIEMPO ENTRE LAS DISTINTAS INTERVENCIONES PARA QUE NO SE ESCUCHE UN DISCURSO, SINO MÁS BIEN COMENTARIOS AISLADOS.

WIDELY SPACED FILLS OR INTERJECTIONS ARE PLAYED, LEAVING ENOUGH TIME BETWEEN THEM THAT ISOLATED INTERJECTIONS ARE HEARD INSTEAD OF A CONTINUOUS MUSICAL LINE.

La función del músico será hacer rellenos o *fills* breves y aislados.

The musician should play short and isolated fills.

TOTAL ATENCIÓN AL DIRECTOR

FULL ATTENTION



The conductor points at his eye from below with his index finger.

El dedo índice señala el ojo del director desde abajo.

CON ESTA SEÑA EL DIRECTOR PIDE TOTAL ATENCIÓN VISUAL DE PARTE DE LOS MÚSICOS PARA MOSTRAR UNA SECUENCIA COMPLEJA DE SEÑAS.

WITH THIS SIGN, THE CONDUCTOR REQUESTS FULL VISUAL ATTENTION FROM THE MUSICIANS SO HE CAN DISPLAY A COMPLEX SEQUENCE OF SIGNS.

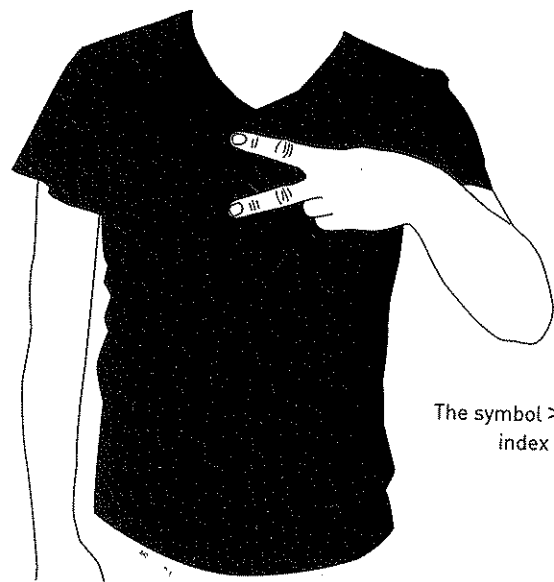
Cuando se indica **TOTAL ATENCIÓN**, los músicos deben dejar cualquier proceso de composición o comunicación dentro de su sección y mirar al director claramente, de forma que el director pueda estar seguro de que están mirándolo.

When **FULL ATTENTION** is indicated, the musicians must shift their attention from ongoing composition or communication within their sections and look directly at the conductor, so he can be sure he has their attention.

© ACENTOS

ACCENTS

Se forma un símbolo
> con los dedos
índice y medio.



The symbol > is formed with the
index and middle fingers.

UNA VEZ MOSTRADA LA SEÑA DE ACENTOS, LAS SIGUIENTES SEÑAS DEBEN SER INTERPRETADAS SÓLO COMO MARCAS DE ACENTUACIÓN Y, POR LO TANTO, NO MODIFICAN LAS FIGURAS DE LO QUE ESTÁ SONANDO.

ONCE THE SIGN FOR ACCENT HAS BEEN SHOWN, THE SUBSEQUENT SIGNS SHOULD ONLY BE INTERPRETED AS ACCENT MARKS. THEY WILL THEREFORE NOT MODIFY THE PATTERNS BEING PLAYED.

Cuando la seña de **ACENTUACIÓN** precede a las señas de **LECTURA DE DEDOS**, **STACCATO** o **NOTA SOSTENIDA** los músicos continuarán con la base en lugar de parar luego de su ejecución.

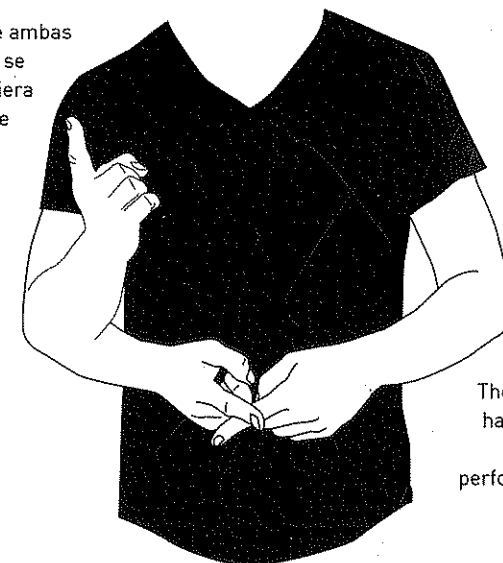
When the sign for **ACCENT** precedes the signs for **FINGER READING**, **STACCATO** or **SUSTAINED NOTE**, the musicians will continue playing the background instead of stopping afterward.

Esta seña proviene del símbolo de acentuación usado en escritura musical tradicional.

This sign comes from the symbol for accent used in traditional music notation.

METRÓNOMO METRONOME ○

Con los dedos índices de ambas manos, uno contra otro, se golpea como si se estuviera realizando una cuenta de baterista.



The index fingers of both hands beat against each other, like a drummer performing a count-in with his or her sticks.

EL MÚSICO SEÑALADO TOCARÁ EL PULSO INDICADO A MODO DE METRÓNOMO. EN CASO DE MÚSICA CON MULTITEMPOS, ESE MÚSICO SERÁ EL ENCARGADO DE MANTENER LA RELACIÓN MÉTRICA ENTRE LOS DIVERSOS TEMPOS.

THE SELECTED MUSICIAN WILL PLAY THE PULSE INDICATED AS THOUGH HE OR SHE WERE A METRONOME. IN THE CASE OF POLYTEMPOS, THE MUSICIAN WILL BE IN CHARGE OF MAINTAINING THE METRIC RELATIONSHIP BETWEEN VARIOUS TEMPOS.

También puede ser necesario que algún músico toque en función de metrónomo cuando se intenta algún ritmo muy complejo, o cuando se percibe falta de claridad rítmica y es necesario un pulso sencillo como referencia para el ensamble.

A musician may also use his or her playing as a metronome when some very complex rhythms are attempted or when there is a perceived lack of rhythmic clarity is, making it necessary for a simple beat to act as a reference for the ensemble.

○ YIN-YANG

YIN-YANG



Los puños cerrados con las palmas enfrentadas.

YIN es con los puños separados.

YANG es con los puños juntos.

Es posible graduar entre las posiciones **YIN** (abierto) y **YANG** (cerrado) acercando o alejando lentamente los puños entre sí.



The fists are closed and the palms face each other. If the fists are separated, they represent **YIN**. If the fists are together, they represent **YANG**.

The distance between the two positions, **YIN** (open) and **YANG** (closed), can be regulated by bringing the fists closer or slowly separating them.

EN LOS TAMBORES, SE BUSCA DIFERENCIAR EL SONIDO YIN (COMO EXHALADO, ABIERTO, RESONANTE, EXPANDIDO, LARGO, LIGADO, HÚMEDO, GRANDE, ACENTUADO) Y EL SONIDO YANG (COMO INHALADO, MUTEADO, TAPADO, COMPRIMIDO, CERRADO, SECO, STACCATO, CORTO). EN INSTRUMENTOS MELÓDICOS, YIN ES SOSTENIDO Y LIGADO, Y YANG ES STACCATO.

ON THE DRUMS, AN ATTEMPT IS MADE TO DIFFERENTIATE THE YIN (PLAYED AS EXHALED, OPEN, RESOUNDING, EXPANDED, LONG, LEGATO, WET, BIG OR ACCENTED) FROM THE YANG (INHALED, MUTED, TAPADO, COMPRESSED, CLOSED, DRY, STACCATO, SHORT). ON MELODIC INSTRUMENTS, THE YIN IS SUSTAINED AND LEGATO, WHILE YANG IS STACCATO.

Es una tarea de cada músico, cada director y cada grupo encontrar las formas particulares de lograr el efecto de esta seña en cada instrumento o sección de instrumentos. Utilizando esta seña se pueden lograr matices en la respiración o el balance del ensamble.

It is up to each musician, conductor and group to find specific forms of achieving the YIN-YANG effect with each instrument or section of instruments. This sign can be used to achieve subtleties in the breathing or balance of the ensemble.

Esta seña está vinculada al concepto oriental de Yin y Yang, de alternancia y complementariedad de las dos energías opuestas: centrífuga y centrípeta.

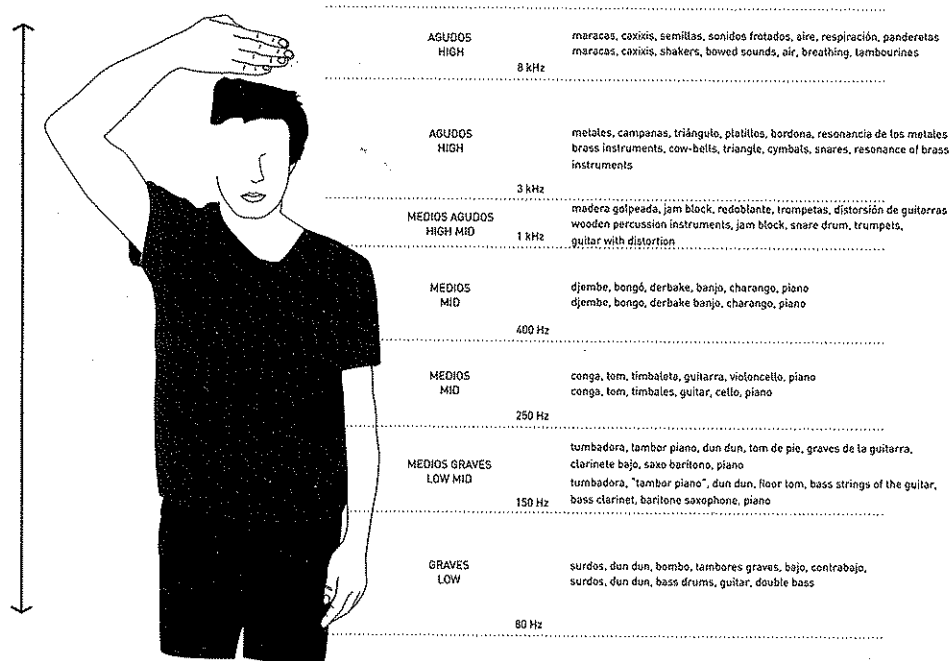
This gesture is linked to the Eastern concept of Yin and Yang, the alternation and complementarity of two opposed energies: centrifugal and centripetal.

© FILTRO PASA-BANDA

BAND-PASS FILTER

La seña se hace con una o las dos manos y la palma hacia el cuerpo del director. La palma sube o baja desde las piernas hasta encima de la cabeza.

One or both hands, palm held across the conductor's body and facing it horizontally, move up or down from the legs to above the head or vice versa.



EL EFECTO ES EL DE UN FILTRO DE FRECUENCIAS. CADA MÚSICO SABRÁ A QUÉ FRANJA DE FRECUENCIAS (AGUDOS, MEDIOS, GRAVES) PERTENECE PRINCIPALMENTE SU INSTRUMENTO. A MEDIDA QUE LA MANO DEL DIRECTOR SE APROXIMA O ALEJA DE SU FRANJA DE FRECUENCIA EL MÚSICO IRÁ SUBIENDO O BAJANDO EL VOLUMEN DE SU INSTRUMENTO.

El cambio de una frecuencia a otra debe ser gradual, subiendo o bajando el volumen de cada instrumento de manera que se fundan unas frecuencias con otras. Conviene estudiar en cada instrumento las posibles formas de tocar que contengan cada zona de frecuencias. Por ejemplo, en un bajo eléctrico se puede tocar con los dedos en el centro de la cuerda, e ir desplazando los dedos hasta el puente, y luego tocarlo con uñas o púa, para lograr un filtro desde "graves" hasta "medios agudos".

El concepto proviene de los filtros de frecuencias electrónicos.

THE EFFECT IS THAT OF A FREQUENCY FILTER. EACH MUSICIAN SHOULD KNOW THE FREQUENCY BAND TO WHICH HIS OR HER INSTRUMENT BELONGS (HIGH, MID, LOW). AS THE CONDUCTOR'S HAND MOVES TOWARDS OR AWAY FROM THE FREQUENCY BAND CORRESPONDING TO HIS OR HER INSTRUMENT, THE MUSICIAN WILL PLAY LOUDER OR SOFTER.

The change from one frequency to another must be gradual; the volume should be raised or lowered so that the frequencies merge into one another. For each instrument, it is best to study ways of playing that match each frequency zone. For example, for a filter on an electric bass that ranges from low to "high mid", it can be played in the center of the strings, the fingers can move towards the bridge and then it can be played using nails or a pick.

This concept comes from electronic frequency filters.

© FILTRO PASA-ALTOS PASA-BAJOS

La seña es igual que la del **FILTRO PASA-BANDA**, con la diferencia de que las palmas de las manos miran hacia arriba o hacia abajo en la dirección de las frecuencias que deja pasar el filtro: palma hacia arriba para el filtro pasa-altos y palma hacia abajo para el filtro pasa-bajos.

Los dedos un poco curvos como tomando una pelota.

HIGH-PASS LOW-PASS FILTER

The sign is the same as the one used for **BAND-PASS FILTER**, except for the position of the palms which face up or down, in the direction of the frequencies that the filter allows to pass.

Palm up is for the high-pass filter; palm down is for the low-pass filter.

The fingers should be slightly bent, as though they were holding a ball.

Filtro pasa-bajos
Low-pass filter



Filtro pasa-altos
High-pass filter



ACTÚA IGUAL QUE EL FILTRO PASA-BANDA CON LA DIFERENCIA QUE ESTARÁN SONANDO TODAS LAS FRECUENCIAS QUE QUEDEN DEL LADO DE LA PALMA DE LA MANO. LAS FRECUENCIAS QUE QUEDAN DETRÁS DEL DORSO DE LA MANO ESTARÁN FILTRADAS Y NO SONARÁN.

EL DIRECTOR, AL DESPLAZAR LENTAMENTE LA MANO VA MOVIENDO LA FRECUENCIA A PARTIR DE LA QUE ACTÚA EL FILTRO.

THIS SIGN WORKS IN THE SAME WAY AS THE BAND-PASS FILTER EXCEPT THAT ALL FREQUENCIES ABOVE OR BELOW THE PALM WILL BE HEARD, WHILE THE FREQUENCIES TO ON THE BACK OF THE HAND WILL BE FILTERED OR ALTERNATED AND WILL THEREFORE NOT BE HEARD.

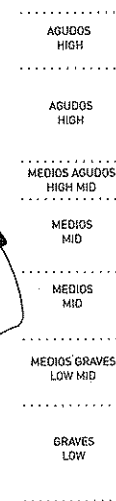
AS THE CONDUCTOR SLOWLY MOVES HIS HAND, HE DETERMINES THE CUT-OFF FREQUENCY OR FREQUENCIES THAT ARE FILTERED OUT.

Se pueden usar simultáneamente un filtro pasa-bajos en una mano y un filtro pasa-altos en la otra, de forma que la franja de sonidos sin filtrar será la que está entre las dos manos.

The low-pass filter with one hand and the high-pass filter with the other can be used simultaneously, so that the unfiltered frequency will be the one between the two hands.

Filtros pasa-altos y pasa-bajos simultáneamente

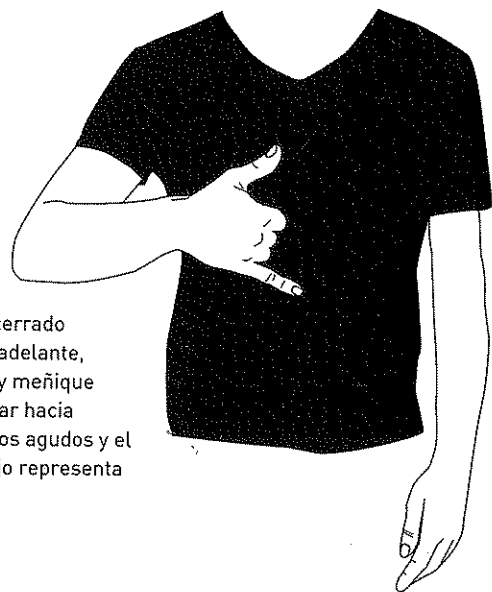
High-pass and low-pass filters working simultaneously



El efecto imita a los filtros de frecuencias electrónicos.

This effect imitates electronic frequency filters.

© DIVIDIR ORQUESTACIÓN ORCHESTRATION SPLIT



Se coloca el puño cerrado con el dorso hacia adelante, y los dedos pulgar y meñique extendidos: el pulgar hacia arriba representa los agudos y el meñique hacia abajo representa los graves.

The closed fist is placed with the back of the hand facing forward, with outstretched the thumb and the little finger: thumb up represents the high notes and little finger pointing down represents the low notes.

INDICA QUE LO SIGUIENTE DEBERÁ SER ORQUESTADO DE FORMA QUE SE DISTINGAN GRAVES Y AGUDOS. POR EJEMPLO, AL ORQUESTAR UNA FRASE EN GRAVES Y AGUDOS, LAS NOTAS GRAVES SERÁN TOCADAS ÚNICAMENTE POR LOS INSTRUMENTOS DESIGNADOS COMO GRAVES, Y LAS NOTAS AGUDAS, SÓLO POR LOS INSTRUMENTOS DESIGNADOS COMO AGUDOS.

THIS SIGN INDICATES THAT WHAT COMES NEXT MUST BE ORCHESTRATED SO THAT LOW AND HIGH NOTES CAN BE SPLIT. FOR EXAMPLE, WHEN ORCHESTRATING A PATTERN WITH LOW AND HIGH NOTES, THE INSTRUMENTS LABELLED AS LOW WILL ONLY PLAY THE LOW NOTES, WHILE THE INSTRUMENTS LABELLED AS HIGH WILL ONLY PLAY THE HIGH NOTES.

Ejemplo de orquestación en graves y agudos
An example of orchestration with low and high pitches

esta frase con dos alturas
this pattern with two pitches

instrumento con graves y agudos
an instrument with low and high pitches

se instrumenta de modo que los instrumentos agudos tocan sólo las notas agudas, y los instrumentos graves tocan sólo las notas graves
is orchestrated so that the high-pitched instruments only play the high notes and the low-pitched instruments only play the low notes.

instrumentos agudos
high-pitched instruments

instrumentos graves
low-pitched instruments

También es posible orquestar con medios, graves y agudos. Para ello se extenderá en la seña también el dedo índice.

It is also possible to orchestrate with medium, low and high instruments. In this case, the outstretched index finger is also used.

Ejemplo de orquestación en graves, medios y agudos
An example of orchestration in low, medium and high pitches

esta frase con tres alturas
this pattern with three pitches

instrumento con graves, medios y agudos
an instrument with low, medium and high pitches

se instrumenta así:
is orchestrated as follows:

instrumentos agudos
high-pitched instruments

instrumentos medios
medium-pitched instruments

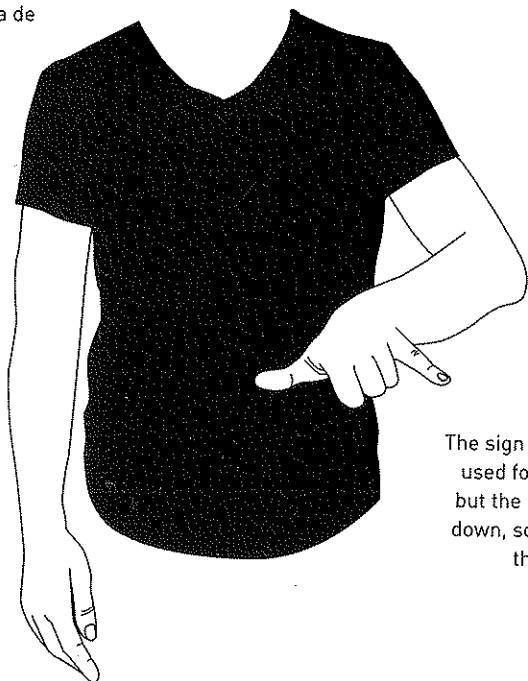
instrumentos graves
low-pitched instruments

El grupo debe definir a qué instrumentos llamará graves, medios o agudos.

The group must define which instruments are designated low, medium and high.

© APLANAR FLATTEN ORQUESTACIÓN ORCHESTRATION

Se realiza como la seña de **ORQUESTACIÓN**, pero la palma del puño se vuelca hacia abajo, de manera que la seña quede en horizontal.



The sign is similar to the one used for **ORCHESTRATION**, but the hand is turned palm down, so that the position of the sign is horizontal.

A PARTIR DE LA **ENTRADA** DE ESTA SEÑA, CADA INSTRUMENTO TOCA TODAS LAS NOTAS DE LA FRASE QUE ANTERIORMENTE HABÍA SIDO DIVIDIDA EN SU ORQUESTACIÓN, CON ELLA SE REVIERTE EL EFECTO DE LA SEÑA DE **DIVIDIR ORQUESTACIÓN**.

También se puede usar para lograr que una frase que originalmente contenía dos sonidos pase a ser imitada en forma plana, con un solo sonido.

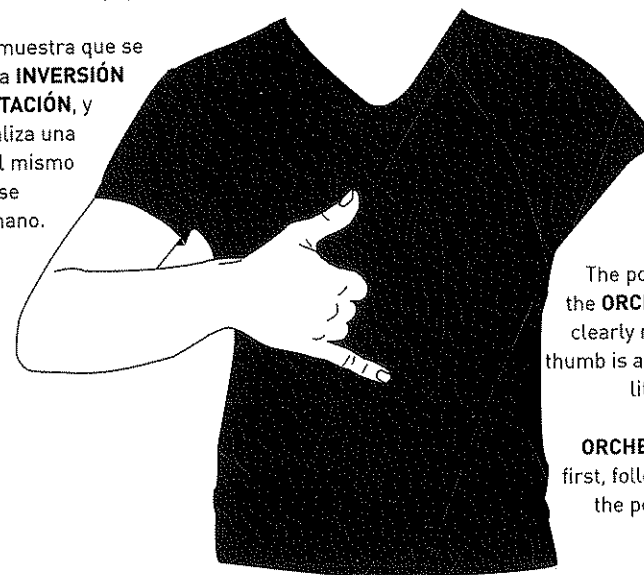
ON THE **CUE** GIVEN BY THIS SIGN, EACH INSTRUMENT WILL PLAY ALL THE NOTES OF THE PATTERN WHICH WAS PREVIOUSLY SPLIT. IT REVERSES THE EFFECT OF THE SIGN FOR **SPLIT ORCHESTRATION**.

This sign can also be used to transform a pattern that originally contained two sounds into a flattened version of it, with only one sound.

INVERTIR INVERT ORQUESTACIÓN ORCHESTRATION

Se invierte claramente la mano en posición de **ORQUESTACIÓN**, de modo que el dedo pulgar quede hacia abajo y el meñique, hacia arriba.

Primero se muestra que se realizará una **INVERSIÓN DE ORQUESTACIÓN**, y luego se realiza una **ENTRADA** al mismo tiempo que se invierte la mano.



The position of the hand in the **ORCHESTRATION** sign is clearly reversed, so that the thumb is at the bottom and the little finger at the top. The sign for **INVERT ORCHESTRATION** is shown first, followed by a **CUE** while the position of the hand is reversed.

TODAS LAS NOTAS QUE ANTES ERAN AGUDAS PASAN A SER TOCADAS POR LOS INSTRUMENTOS GRAVES, Y TODAS LAS NOTAS GRAVES PASAN A SER TOCADAS POR LOS INSTRUMENTOS AGUDOS. SI LA MÚSICA NO ESTABA PREVIAMENTE ORQUESTADA DIVIDIENDO AGUDOS Y GRAVES, ENTONCES CADA INSTRUMENTO INVIERTE LAS ALTURAS DE LO QUE ESTABA TOCANDO.

THE LOW INSTRUMENTS WILL PLAY ALL THE NOTES PREVIOUSLY PLAYED BY THE HIGH INSTRUMENTS AND VICE VERSA. IF THE MUSIC HAS NOT BEEN PREVIOUSLY ORCHESTRATED, SPLITTING HIGH AND LOW INSTRUMENTS, THEN EACH INSTRUMENT REVERSES THE PITCHES OF WHAT IT WAS PLAYING.

© OMITIR GRAVES o AGUDOS

MUTE LOW or HIGH NOTES

Omitir graves



Mute low notes

Con la seña de **ORQUESTACIÓN** en una mano, la otra mano cubre parcialmente el dedo correspondiente a la tesitura que se desea omitir.

While one hand performs the **ORCHESTRATION** sign, the other hand partially covers the finger corresponding to the notes or instruments that the conductor wishes to mute.

Omitir agudos



Mute high notes

LOS TAMBORES O INSTRUMENTOS ASIGNADOS A LA TESITURA QUE SE DESEA OMITIR DEJARÁN DE TOCAR, MIENTRAS QUE LOS OTROS SEGUIRÁN TOCANDO SIN VARIACIÓN.

THE DRUMS OR INSTRUMENTS ASSIGNED TO THE RANGE TO BE MUTED WILL STOP PLAYING, WHILE THE OTHERS WILL CONTINUE PLAYING WITHOUT ANY CHANGE.

En este ejemplo se han omitido los agudos.
In this example, the high notes have been muted.



frase con los agudos omitidos
pattern in which the high notes have been muted



En este ejemplo se han omitido los graves.
In this example, the low notes have been muted.



frase con los graves omitidos
pattern in which the low notes have been muted



Es importante no cubrir completamente el dedo de la tesitura a omitir. Ya que con el dedo completamente cubierto no se entiende bien la seña.

It is important to keep the finger that indicates the muted range partially visible. If it is completely covered, the sign may not be clearly understood.

Correcto

Correct



Incorrecto

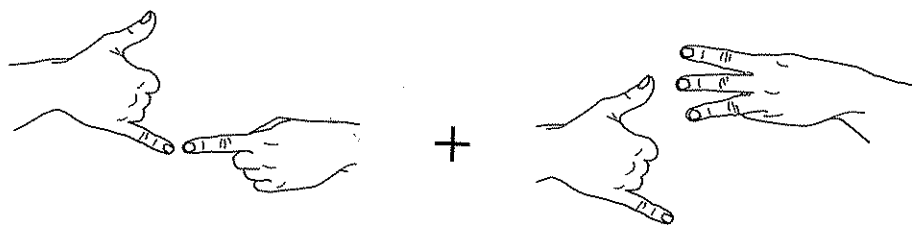
Incorrect



◎ SERIE DE ORQUESTACIÓN SERIES FOR ORCHESTRATION

Una mano hace la seña de **ORQUESTACIÓN**, y con los dedos de la otra mano se marca qué cantidad de notas deben ser tocadas por cada tesitura, señalando horizontalmente al dedo de esa tesitura. De este modo, los mismos dedos que señalan son los que indican la cantidad de notas a ser tocadas por esa tesitura.

One hand signals **ORCHESTRATION** while the fingers of the other hand indicate the number of notes that should be played for each range, pointing horizontally at the finger corresponding to that range. Thus, the fingers that point indicate the number of notes to be played by that range.



LA FRASE SE ORQUESTARÁ SIGUIENDO UNA SERIE DETERMINADA POR LA SEÑA. SI SE SEÑALA PRIMERO EL MEÑIQUE CON UN DEDO Y LUEGO EL PULGAR CON TRES DEDOS, LA FRASE ESTARÁ INSTRUMENTADA SIEMPRE SEGÚN LA SERIE: UNA NOTA GRAVE, TRES NOTAS AGUDAS, UNA GRAVE, TRES AGUDAS, ETC.

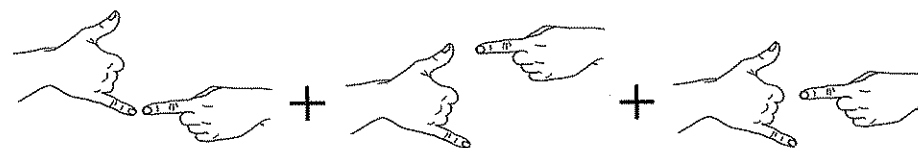
THE MUSICAL PHRASE WILL BE ORCHESTRATED ACCORDING TO THE SERIES DEFINED BY THE SIGN. IF THE LITTLE FINGER IS POINTED AT WITH ONE FINGER AND THEN THE THUMB IS POINTED AT WITH THREE FINGERS, THE MUSICAL PHRASE WILL ALWAYS BE: ONE LOW NOTE, THREE HIGH NOTES, ONE LOW NOTE, THREE HIGH NOTES, ETC.

Este recurso da como resultado patrones de orquestación que se van desplazando respecto de la frase musical, siempre que no coincidan la cantidad de notas de la frase y la cantidad de pasos de la serie. También se podrán incluir notas muteadas o silenciadas señalando los dedos cerrados de la mano de **ORQUESTACIÓN**.

This results in orchestration patterns that will shift with respect to the musical phrase, provided the number of notes in the phrase and the number of steps in the series do not coincide. Muted or silenced notes can also be included by pointing at the closed fingers of the hand that signals **ORCHESTRATION**.

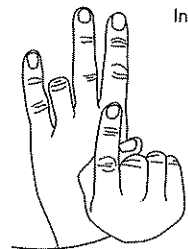
En este ejemplo la serie será: un grave, un agudo, una nota silenciada.

In this example, the series will be as follows: one low note, one high note, one muted note.



SEÑALAR NOTAS GRAVES o AGUDAS

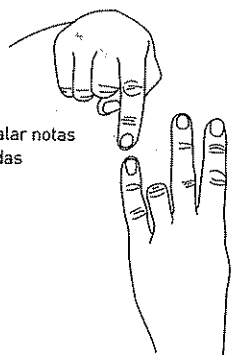
Señalar notas graves



Indicate low notes

Con el índice de una mano se señalan desde abajo las notas graves o desde arriba las notas agudas, de una figura escrita con **LECTURA DE DEDOS** en la otra mano.

Señalar notas agudas



Indicate high notes

SI SE SEÑALAN LAS NOTAS GRAVES, QUIERE DECIR QUE LAS DEMÁS SERÁN AGUDAS. SI SE SEÑALAN LAS NOTAS AGUDAS, QUIERE DECIR QUE LAS DEMÁS SERÁN GRAVES.

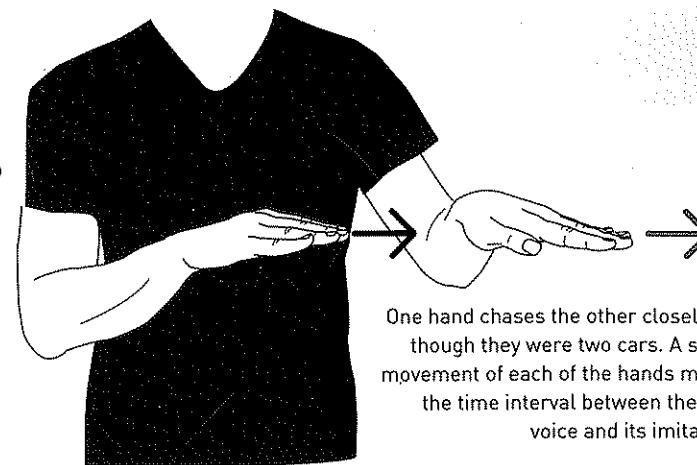
IF THE LOW NOTES ARE INDICATED, IT MEANS THAT ALL THE REMAINING NOTES WILL BE HIGH. IF THE HIGH NOTES ARE INDICATED, ALL THE REMAINING ONES WILL BE LOW.

INDICATE LOW or HIGH NOTES

In a pattern written with **FINGER READING** on one hand, the high notes are indicated with the index finger of the other hand from above and the low notes from below.

CANON

Una mano persigue a la otra de cerca como si fueran dos coches. Se marca con un pequeño movimiento de cada una de las manos el intervalo de tiempo entre la primera voz y su imitación.



One hand chases the other closely, as though they were two cars. A small movement of each of the hands marks the time interval between the first voice and its imitation.

CANON

UN MÚSICO IMPROVISA UNA FRASE MUSICAL LARGA, Y LOS MÚSICOS ASIGNADOS AL CANON DEBEN IMITARLA COMENZANDO UN DETERMINADO TIEMPO MÁS TARDE.

A MUSICIAN IMPROVISES A LONG MUSICAL PHRASE, AND THE MUSICIANS ASSIGNED TO THE CANON MUST IMITATE IT STARTING A SPECIFIED NUMBER OF BEATS LATER.

Este recurso requiere bastante entrenamiento, ya que implica que el músico debe tener la capacidad de tocar una frase musical mientras está memorizando otra frase, y todo ello debe hacerlo sin pausa. El músico que improvisa lo hará con un lenguaje simple y accesible a su grupo, teniendo en cuenta la dificultad de la ejecución.

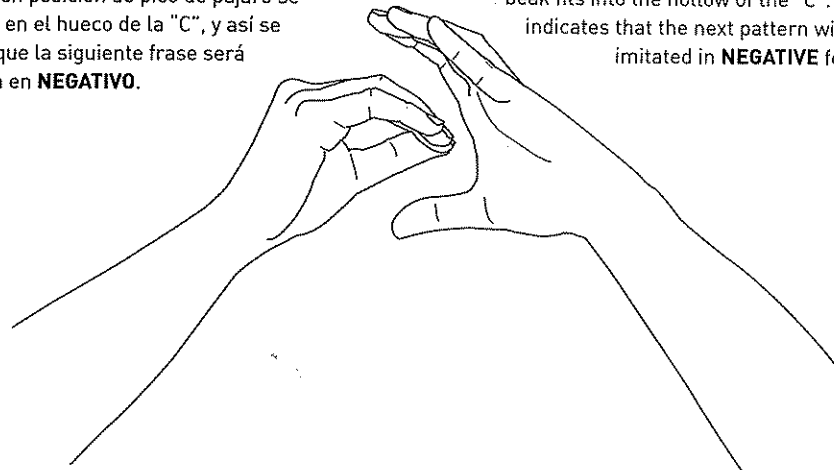
This requires a considerable amount of training since it implies that the musician must be able to play a musical phrase while he or she is memorizing another phrase, all of which must be done without pausing. The improvising musician will use a language that is simple and accessible to the group, always keeping in mind the level of difficulty.

La imitación es un recurso muy utilizado en diversos estilos, como por ejemplo por J. S. Bach y otros compositores barrocos.

Imitation is used in many styles, including the music of J. S. Bach and other Baroque composers.

© RITMO EN NEGATIVO

Primero, se indica con una seña de **ACTIVIDAD** el tipo de subdivisión de relleno. Después, una mano dibuja una letra "C", la otra en posición de pico de pájaro se inserta en el hueco de la "C", y así se indica que la siguiente frase será imitada en **NEGATIVO**.



SE TOCARÁN TODAS LAS NOTAS QUE QUEPAN EN LOS SILENCIOS DE LA FRASE USADA DE MODELO, LLENANDOLOS DE FIGURAS EN LA SUBDIVISIÓN INDICADA PREVIAMENTE POR LA SEÑA DE **ACTIVIDAD** DE FORMA QUE LA FRASE RESULTANTE SERÁ EL NEGATIVO DE LA FRASE ORIGINAL: DONDE HABÍA ATAQUES HABRÁ SILENCIOS Y DONDE HABÍA SILENCIOS HABRÁ ATAQUES.

NEGATIVE PATTERN

The type of subdivision is indicated with the **ACTIVITY** sign. Then, one hand signs the letter "C"; the other hand imitating a bird's beak fits into the hollow of the "C". This indicates that the next pattern will be imitated in **NEGATIVE** form.

THE RESTS OF THE ORIGINAL PATTERN ARE TO BE FILLED WITH CONSTANTLY REPEATED NOTES ACCORDING TO THE INDICATED SUBDIVISION INDICATED BEFOREHAND WITH THE **ACTIVITY** SIGN. THE RESULTING PHRASE WILL BE THE NEGATIVE OF THE ORIGINAL PATTERN: WHERE THERE WERE NOTES, THERE WILL BE RESTS AND WHERE THERE WERE RESTS THERE WILL BE NOTES.

Esta seña se puede usar para responder a un corte, para combinar con un unísono, etc.

This sign can be used to respond to a break, in combination with a unison, etc.

Ejemplo de ritmo en negativo en corcheas
An example of negative pattern in eighth notes

frase original original pattern	4/4	
frase original más negativo original pattern plus negative	4/4	
frase en negativo negative pattern	4/4	

Ejemplo de ritmo en negativo en semicorcheas
An example of negative pattern in sixteenth notes

frase original original pattern	4/4	
frase en negativo negative pattern	4/4	

Para facilitar su ejecución, los músicos pueden tocar la frase original con una mano o un pie dejando que el instrumento rellene en negativo.

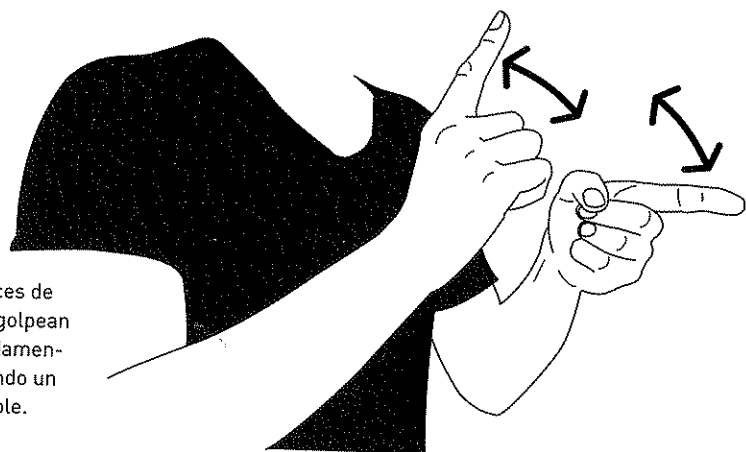
To make the **NEGATIVE PATTERN** easier, the musicians can play the original pattern with their hand or foot, allowing the instrument to fill in the negative pattern.

Este recurso es muy usado en la percusión y en la batería, recibiendo diversos nombres, como contracanto o contrarritmo.

This device is often used in percussion music and on the drum set.

UNÍSONO CON REPIQUE UNISON WITH "REPIQUE"

The index fingers of both hands hit the air alternately, as though performing a "repique" or a roll.



Los dedos índices de ambas manos golpean el aire alternadamente, como haciendo un repique o redoble.

SE TOCA EXACTAMENTE LA MISMA FIGURA O FRASE, PERO CON UNA SOLA MANO, DEJANDO QUE LA OTRA TOQUE ENTRE CADA GOLPE DE LA PRIMERA. DE ESA FORMA, SI HABÍA NEGRAS, SONARÁN CORCHEAS, Y SI HABÍA CORCHEAS, SONARÁN SEMICORCHEAS.

THE EXACT PATTERN OR PHRASE IS PLAYED, BUT WITH ONLY ONE HAND, ALLOWING THE OTHER TO PLAY BETWEEN EACH NOTE OF THE FIRST HAND. THUS, WHERE THERE WERE QUARTER NOTES, EIGHTH NOTES WILL BE HEARD, AND IF THERE WERE EIGHTH NOTES, SIXTEENTH NOTES WILL BE HEARD.

A continuación, se exponen dos ejemplos de cómo puede ejecutarse la idea de UNÍSONO CON REPIQUE.

The following are two examples of how a UNISON WITH REPIQUE can be played.

Repicando todas las notas, pero acentuando sólo las notas de la frase original y los repiques más rápidos
Making an echo on every note, but only accentuating the notes in the original pattern and the fastest echoes

frase original original pattern 4/4

manos derecha o izquierda right / left hand D I D I D I D I D I D I D I

frase con repique pattern with 'repique' 4/4

o repicando únicamente las frases rápidas, y acentuándolas.
or making an echoes and accentuating the fastest notes only

frase original original pattern 4/4

manos derecha o izquierda right / left hand D I D I D I D I D I D I D I

frase con repique pattern with echo 4/4

Esta seña se puede usar para diferenciar las respuestas al hacer **CORTE** y **RESPUESTA**, o para enriquecer un unísono, etc.

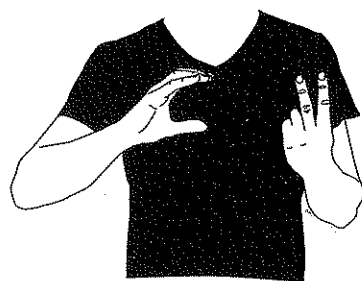
This sign can be used for creating a difference between a call and its response, when performing **BREAK** and **RESPONSE**, or to enrich a unison, etc.

Este recurso se puede encontrar en ritmos tradicionales de percusión africana y afrobrasileña, como en el candomblé o el samba-reggae.

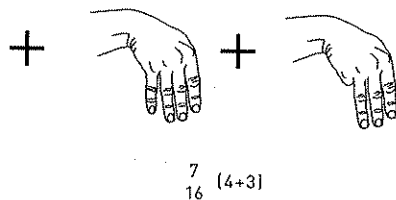
This device can be found in traditional African and Afro-Brazilian percussion rhythms, such as candomblé or samba-reggae.

COMPASES DE AMALGAMA

Primero se indica la seña de **COMPÁS** y la cantidad de pulsos que contiene. Luego se muestra la cantidad de subdivisiones de cada pulso con los dedos apuntando hacia abajo.



COMPÁS DE 2 PULSOS
TWO-BEAT MEASURE



LA VELOCIDAD DE LA SUBDIVISIÓN PERMANECE INMUTABLE, PERO CADA PULSO CONTENDRÁ DIVERSOS NÚMEROS DE SUBDIVISIONES, POR LO QUE LA DURACIÓN DE CADA PULSO SERÁ DIFERENTE. PUEDEN ALTERNARSE PULSOS DE ENTRE 1 Y 5 SUBDIVISIONES, SIENDO LOS MÁS USUALES LOS DE 3 Y 4.

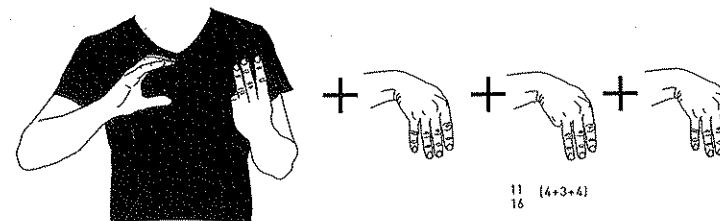
THE SPEED OF THE SUBDIVISION REMAINS UNCHANGED, BUT EACH BEAT WILL HAVE A VARYING NUMBER OF SUBDIVISIONS, MAKING THE LENGTH OF EACH BEAT DIFFERENT. BEATS CAN ALTERNATE BETWEEN 1 TO 5 SUBDIVISIONS. THE MOST COMMON ARE THOSE THAT HAVE 3 OR 4 SUBDIVISIONS.

ADDITIVE METERS

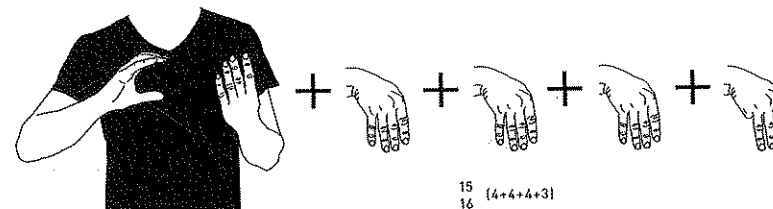
The number of **BEATS PER MEASURE** is indicated. Then, the number of subdivisions in each beat is indicated by pointing the fingers downward.

Un compás de amalgama de tres pulsos puede estar compuesto de diversas maneras. Por ejemplo, 4 + 3 + 4 (sumando un total de 11 subdivisiones); o 4 + 3 + 3 (10 subdivisiones).

A measure composed of three additive beats can be formed in various ways. For example, 4 + 3 + 4 (adding up to 11 subdivisions) or 4 + 3 + 3 (10 subdivisions).



COMPÁS DE 3 PULSOS
THREE-BEAT MEASURE



COMPÁS DE 4 PULSOS
FOUR-BEAT MEASURE

Esta seña nunca cambia la duración de la subdivisión, que es usada como valor inmutable para definir la medida de cada pulso del nuevo compás.

This sign never changes the length of the subdivision, which is used as a fixed value that will define the length of each beat of the new measure.

Siempre que se indique algo con los dedos hacia abajo, se hace mención a subdivisiones de la misma duración agrupadas de formas irregulares, formando así amalgamas o compases aditivos, etc. Pero nunca se hace referencia a cambios de subdivisión.

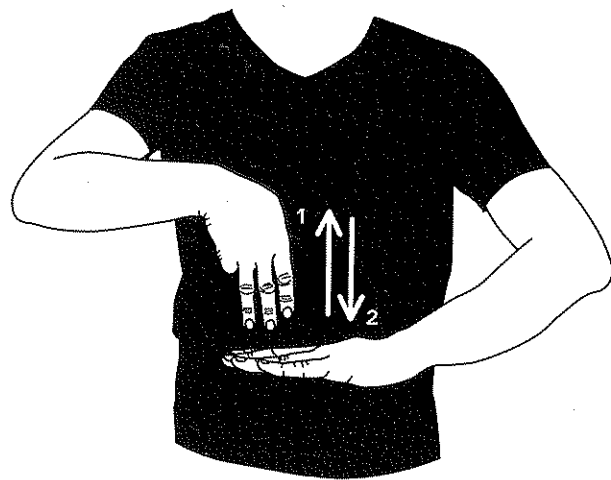
In signs where the fingers point downward, subdivisions of the same length are grouped irregularly creating **ADDITIVE METERS** or phrases, etc. The length of the subdivisions never change.

Este tipo de compases y ritmos es muy usual por ejemplo, en la música folklórica de la zona balcánica.

These types of meters and rhythms are commonly found in Balkan folk music.

© AMALGAMA OCASIONAL

Se muestra la célula de **AMALGAMA** que se desea insertar en la música en una mano, encima de la otra mano extendida palma abajo, indicando que se trata de algo **OCASIONAL**. Luego se marca el punto donde se deberá insertar la célula con un movimiento de **ENTRADA** hecho con la mano en posición de **AMALGAMA**.



ADDITIVE BEAT INSERT

The sign for inserting a specific **ADDITIVE BEAT** is shown with one hand while the other, below it, is extended, palm facing down. This shows that it is an occasional **INSERT**. The timing of the insert is marked by giving the **CUE** sign with the hand marking the **ADDITIVE BEAT**.



SE MODIFICA POR ÚNICA VEZ LA DURACIÓN DE UN PULSO DEL COMPÁS, REEMPLAZÁNDOLO POR OTRO DE UNA CANTIDAD DIFERENTE DE SUBDIVISIONES. LUEGO SE CONTINÚA TOCANDO EL RITMO ANTERIOR.

THE LENGTH OF A SINGLE BEAT IS MODIFIED ONCE, REPLACING IT WITH A BEAT WITH A DIFFERENT NUMBER OF SUBDIVISIONS. MUSICIANS WILL THEN CONTINUE THE RHYTHM THEY WERE PLAYING BEFORE.

Por ejemplo, en un compás de 4/4 se podría reemplazar el último pulso por un pulso de tres subdivisiones, lo que dará un compás de 15/16. Se pueden usar células de 1 a 5 subdivisiones.

For example, in a 4/4 time signature, the last beat could be replaced with a beat with three subdivisions, thus turning it into a 15/16 time signature. Beats of one to five subdivisions may be inserted.

Esta señal no modifica el valor de la subdivisión, que debe quedar fijo, ni la cantidad de pulsos que contiene el compás. Sólo modifica la duración de uno de los pulsos del compás y, por consiguiente, la duración del compás.

! This sign does not change the value of the subdivision, which must remain consistent, nor does it modify the number of beats in the measure. It only modifies the length of one of the beats and, consequently, the length of the measure.

Un compás de 4/4 convertido en 15/16 por una AMALGAMA OCASIONAL de 3 semicorcheas en el cuarto tiempo

A 4/4 meter turned into a 15/16 meter by an ADDITIVE BEAT INSERT of three sixteenth notes on the fourth beat

ritmo de base original pattern

compás con AMALGAMA OCASIONAL measure with ADDITIVE BEAT INSERT

continúa el ritmo base the original pattern continues

Ejemplo de AMALGAMAS OCASIONALES en diferentes tiempos del compás
An example of ADDITIVE BEAT INSERTS on different beats of the measure

ritmo de base original pattern

Ejemplo de AMALGAMAS OCASIONALES en compás ternario
An example of ADDITIVE BEAT INSERT in ternary meter

Se intentará hacer que las figuras rítmicas del pulso de origen sean modificadas lo mínimo posible en el pulso insertado, de modo que la modificación sea fluida.

Como esto puede resultar difícil para músicos con poca experiencia en compases irregulares, una opción más sencilla consiste en reemplazar directamente el pulso de origen por la **CONVENCIÓN** correspondiente al pulso insertado.

An attempt should be made to modify the rhythmic patterns of the original beat as little as possible on the inserted beat, so that the modification flows smoothly.

As this might prove difficult for musicians with little experience in irregular meters, a simpler option would be to replace the original beat with the standard **ADDITIVE CELL** for the corresponding inserted beat.

Versión más simple reemplazando la AMALGAMA OCASIONAL por una célula de AMALGAMA de CONVENCIÓN

A simpler version replacing the ADDITIVE BEAT INSERT with a STANDARD ADDITIVE CELL

ritmo de base original pattern

adaptación normal normal adaptation

adaptación más simple reemplazando la célula original por la CONVENCIÓN
simpler adaptation replacing the original cell with a STANDARD ADDITIVE CELL

Este recurso de sustraer o agregar una semicorchea se encuentra en alguna música de compositores del siglo XX. Por ejemplo Olivier Messiaen en su "Cuarteto para el fin de los Tiempos".

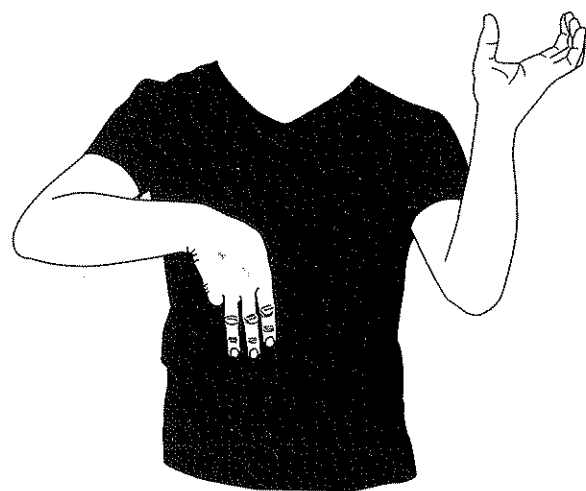
This device, which removes or adds a sixteenth note, is found in some 20th century music, such as Olivier Messiaen's "Quartet for the End of Time".

© AMALGAMA de CONVENCION

Primero se hace la seña de **AMALGAMA** en una mano, con los dedos hacia abajo, marcando la cantidad de subdivisiones que contendrá ese pulso o célula de amalgama. Mientras tanto, con la otra mano se hace la seña de **LOOP**.

STANDARD ADDITIVE CELLS

The sign for **ADDITIVE BEAT** is made with one hand with the fingers pointing downward, indicating the number of subdivisions contained in this beat or additive cell. Meanwhile, the other hand makes the sign for **LOOP**.



SE TOCA EN REPETICION LA CELULA INDICADA SEGUN LA CONVENCION QUE HAYA ESTABLECIDO EL GRUPO PARA ESA CELULA.

THE INDICATED CELL WILL BE LOOPED ACCORDING TO THE STANDARD THE GROUP HAS ESTABLISHED FOR THAT CELL.

Las convenciones sugeridas por ser muy simples y musicales son:

The following standards, both simple and musical, are recommended:

célula de 2 subdivisiones
cell with 2 subdivisions

célula de 3 subdivisiones
cell with 3 subdivisions

célula de 4 subdivisiones
cell with 4 subdivisions

célula de 5 subdivisiones
cell with 5 subdivisions

Esta convención puede ser reemplazada por cualquier figura, indicando con **LECTURA DE DEDOS** cuál es la figura musical que se usará.

These standard cells convention can be replaced by other patterns at any time. The new pattern using be indicated with **FINGER READING**.

Si la célula indicada para la repetición es de distinta duración al pulso de la música que está sonando, se produce naturalmente un desplazamiento.

If the cell indicated for repetition is of a different length from the beat of the music that is being played, the result is a rhythmic displacement.

células de 3 subdivisiones desplazándose en un compás de 4/4
cells with 3 subdivisions creating a displacement in 4/4 time



células de 4 subdivisiones en un compás de 4/4
cells with 4 subdivisions in 4/4 time



células de 5 subdivisiones desplazándose en un compás de 4/4
cells with 5 subdivisions creating a displacement in 4/4 time



célula de 4 subdivisiones desplazándose en un compás de 12/8
cells with 4 subdivisions creating a displacement in 12/8 time



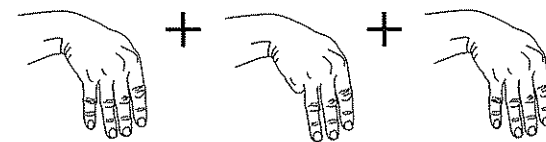
Es posible tocar combinaciones de varias células de amalgama. Para señalarlo se mostrará la seña correspondiente a cada célula, siempre con la seña de **LOOP** en la otra mano.

Different additive cells can be combined into a sequence.

To indicate this, the sign corresponding to each cell will be shown, while the other hand shows the **LOOP** sign.

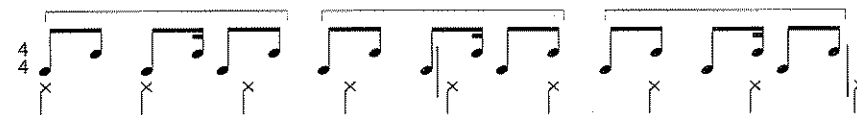
Ejemplos de combinaciones de amalgamas de convención.

Examples of combinations of standard additive cells.

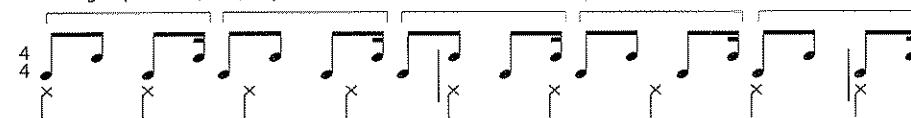


(4+3+4)

grupo mixto de células (4 + 3 + 4) desplazándose en un compás de 4/4
mixed group of cells (4 + 3 + 4) displaced over 4/4 time



grupo mixto de células (4 + 3) desplazándose en un compás de 4/4
mixed group of cells (4 + 3) displaced over 4/4 time



Esta seña no modifica ni la subdivisión, ni el pulso, ni el compás. Únicamente se escriben figuraciones musicales de diferente duración que pueden sonar dentro del compás existente, por lo que es necesario que los músicos no pierdan el pulso y el compás originales.

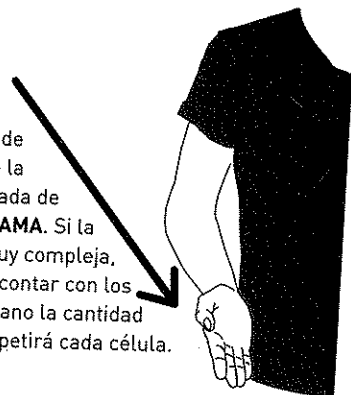
! This sign does not modify the subdivision, the beat or the time signature. It is only a way of writing patterns of different lengths within the existing time signature. It is therefore important that the musicians keep track of the original beat and time signature.

La convención sugerida proviene de músicas folclóricas balcánicas en las que es frecuente el uso de compases de amalgama.

The suggested standard comes from Balkan folk music which often uses additive meters.

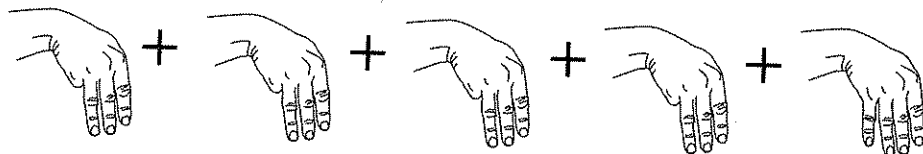
COORTE DE AMALGAMAS ADDITIVE CELLS BREAK

Se realiza la seña de **COORTE** seguida de la combinación deseada de células de **AMALGAMA**. Si la combinación es muy compleja, también se puede contar con los dedos de la otra mano la cantidad de veces que se repetirá cada célula.



The **BREAK** sign is made, followed by the desired combination of **ADDITIVE CELLS**. If the combination is very complex, the number of times each cell will be repeated can be counted with the fingers of the other hand.

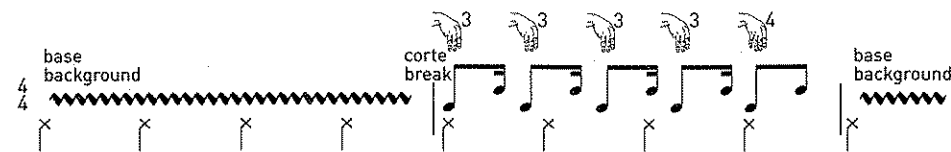
+



EL COMPÁS DEDICADO A UN CORTE ES RELLENADO CON LA FIGURA INDICADA POR LAS AMALGAMAS TOCADAS COMO **CONVENCIÓN**. LA DURACIÓN DE ESE COMPÁS NO ES MODIFICADA POR ESTA SEÑA. LUEGO SE VUELVE A TOCAR EL RITMO PREVIO AL CORTE, SALVO QUE EL DIRECTOR INDIQUE OTRA COSA.

THE MEASURE USES AS A BREAK IS FILLED WITH THE PATTERN SHOWN USING **STANDARD ADDITIVE CELLS**. THE THIS SIGN DOES NOT AFFECT LENGTH OF THE MEASURE. MUSICIANS THEN GO BACK TO PLAYING THE PATTERN THAT CAME BEFORE THE BREAK UNLESS THE CONDUCTOR INDICATES OTHERWISE.

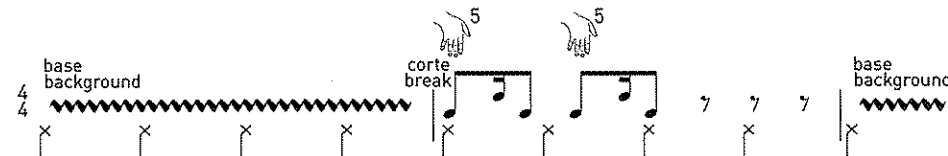
Corte escrito con **CONVENCIÓN de AMALGAMAS (3+3+3+3+4)**
A break written using **STANDARD ADDITIVE CELLS (3+3+3+3+4)**



SI LA COMBINACIÓN DE AMALGAMAS NO LLENA COMPLETAMENTE EL TIEMPO DEL COMPÁS, EL TIEMPO RESTANTE SE RELLENARÁ CON SILENCIO. DE ESTA MANERA, LA DURACIÓN DEL COMPÁS DE ORIGEN NO ES MODIFICADA.

IF THE COMBINATION OF ADDITIVE CELLS DOES NOT COMPLETELY FILL THE MEASURE, A REST WILL FILL THE TIME REMAINING IN THE MEASURE. THIS WAY, THE ORIGINAL TIME SIGNATURE IS NOT MODIFIED.

Corte escrito con **CONVENCIÓN de AMALGAMAS (5+5)** relleno el corte con silencio hasta completar el compás de origen
A break written using **STANDARD ADDITIVE CELLS (5 + 5)**, filling the measure with rests until the original time signature is completed

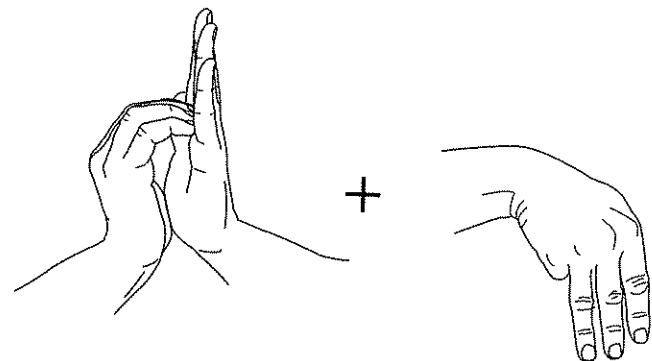


Como procesar estas figuras mientras los músicos están tocando puede resultar muy complejo, el director debe prestar especial atención a que la seña haya sido bien entendida antes de darle **ENTRADA**.

Because processing these patterns while the musicians are playing can turn out to be very complex, the conductor must take care to ensure that musicians have understood the sign before giving them the **CUE**.

© DELAY

Se representa una letra "d" con las dos manos, y luego se indica la duración rítmica de las repeticiones mediante una señal de **AMALGAMA**.



SIRVE PARA IMITAR EL EFECTO DE REPETICIÓN DE UN DELAY. EL FRAGMENTO DE RITMO SOBRE EL QUE SE INDIQUE EL DELAY SERÁ REPETIDO TRES O CUATRO VECES CON UN VOLUMEN DECRECIENTE EN CADA REPETICIÓN HASTA DESAPARECER. SI SE DESEA, POR EJEMPLO, UNA FRECUENCIA DE CORCHEA CON PUNTILLO ENTRE LAS REPETICIONES, SE USARÁ LA SEÑA DE AMALGAMA DE TRES SEMICORCHEAS. SI SE DESEA UNA FRECUENCIA DE UNA NEGRA SE USARÁ LA CÉLULA DE AMALGAMA DE 4 SEMICORCHEAS, ETC.

DELAY

Delay is shown with a letter "d" formed by both hands and then the rate of the repetitions is indicated with the **ADDITIVE CELLS** signs.

THIS SIGN IS USED TO IMITATE THE ECHO EFFECT OF A DELAY PROCESSOR. THE NOTES AFFECTED BY THE DELAY WILL BE REPEATED THREE OR FOUR TIMES, WITH THE VOLUME DECREASING IN EACH REPETITION UNTIL THE NOTES FADE OUT. IF, FOR EXAMPLE, REPETITIONS ARE TO BE REPEATED AT THE RATE OF A DOTTED EIGHTH NOTE, THEN THE SIGN FOR AN ADDITIVE CELL OF THREE SIXTEENTH NOTES SHOULD BE USED. IF REPETITIONS ARE DESIRED AT THE RATE OF A QUARTER NOTE, THE SIGN FOR AN ADDITIVE CELL OF FOUR SIXTEENTH NOTES SHOULD BE USED, ETC.

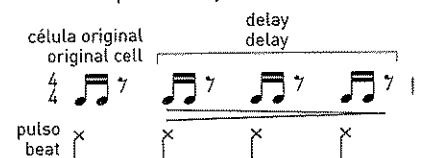
Para marcar el fragmento de música sobre el que se aplicará el **DELAY**, se puede usar **LECTURA DE DEDOS**, como en estos ejemplos:

FINGER READING can be used to mark the passage to which the **DELAY** will be applied, as in the following examples:

Ejemplo de delay con repetición cada hecha con **LECTURA DE DEDOS**.
An example of a delay with a rate marked using **FINGER READING**.



Ejemplo de delay con repetición cada .
An example of a delay with a rate



En una frase muteada se pueden **DESMUTEAR** los fragmentos que serán afectados por el **DELAY**.

In a muted pattern, the **DELAY** can affect any **UNMUTED** notes.

Ejemplo de delay sobre una frase muteada preexistente, con repetición cada .
An example of a delay on a preexisting muted pattern, with a rate of repetition



También se puede alimentar el **DELAY** con **NOTAS STACCATO**, **CONVENCIONES DE AMALGAMA** u otras.

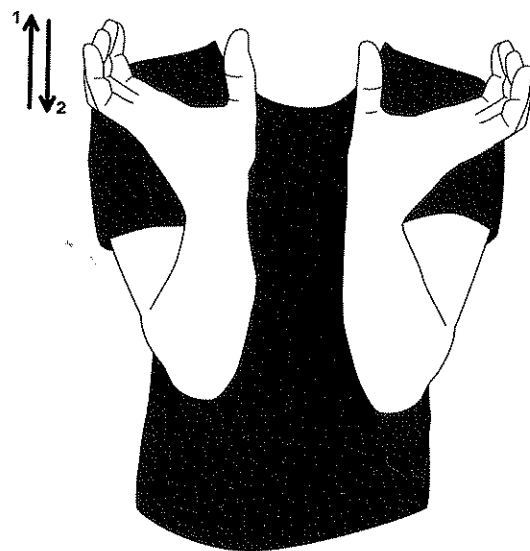
The **DELAY** can also be used with **STACCATO NOTES**, standard **ADDITIVE CELLS** and other signs.

Este efecto proviene de los delay electrónicos, muy usados en la música dub.

This effect comes from electronic delays, frequently used in dub music.

◎ LOOP IRREGULAR

Con la mano izquierda se hace la seña de **LOOP**. Con la mano derecha se hace la seña de **LOOP** marcando el ritmo de las repeticiones.



CON ESTA SEÑA ES POSIBLE MEMORIZAR O SAMPLER UNA SECCIÓN DE RITMO O UNA FRASE MUSICAL, Y REPETIRLA EN FORMA IRREGULAR, CREANDO ASÍ NUEVAS FRASES.

THIS SIGN CAN BE USED TO MEMORIZE OR SAMPLE A CELL OR A PATTERN AND REPEAT IT IN AN IRREGULAR MANNER, CREATING NEW PHRASES.

IRREGULAR LOOP

The **LOOP** sign is made with the left hand. The right hand makes the **LOOP** sign as well while marking the rhythm of the repetition.

Se puede indicar un pulso interno más rápido o una subdivisión auxiliar con los dedos para ayudar a visualizar los lugares exactos en que comienza cada repetición.

A faster internal beat or an auxiliary subdivision can be shown with the fingers to help visualize the exact places in which each repetition starts.

Ejemplo de LOOP COMPUESTO
An example of an IRREGULAR LOOP

También es posible utilizar la seña en forma libre, análoga a la seña **NUEVA TIERRA**.

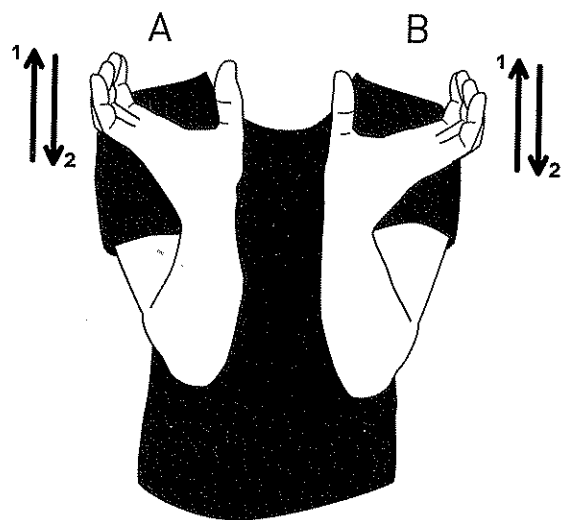
The sign can also be used freely, similar to **NEW DOWNBEAT**.

Este recurso musical se puede escuchar de forma extensiva en varios géneros de música electrónica realizados originalmente con samplers.

This musical device can be heard extensively in several genres of electronic music originally produced with samplers.

◎ LOOP IRREGULAR A+B

Se realiza de manera similar a la seña de **LOOP IRREGULAR**, pero marcando el ritmo de las repeticiones con la mano derecha para la **A**, y con la mano izquierda para la **B**. De esa forma, se muestran claramente dos casilleros o botones distintos.



CON ESTA SEÑA ES POSIBLE MEMORIZAR O SAMPLER DOS SECCIONES RÍTMICAS O FRASES MUSICALES Y COMBINARLAS EN FORMA LIBRE, AL MODO DE DOS SAMPLERS, UNO EN EL BOTÓN A Y OTRO EN EL BOTÓN B.

IRREGULAR LOOP A+B

This sign is a similar to the **IRREGULAR LOOP** sign, except that the rhythm of repetitions is marked with the right hand for pattern "A" and the left hand for pattern "B", thus clearly showing two distinct "buttons".

THIS SIGN MAKES IT POSSIBLE TO MEMORIZE OR SAMPLE TWO DIFFERENT RHYTHMIC CELLS OR PATTERNS AND COMBINE THEM FREELY, AS IF USING TWO BUTTONS ON A SAMPLER, ONE FOR PATTERN "A" AND ONE FOR PATTERN "B".

Se pueden asignar las frases "A" y "B" usando señas de **PARTE A,B,C**.

Mediante esta seña es posible construir desarrollos temáticos de cierta complejidad usando dos motivos.

Ejemplo de LOOP IRREGULAR A+B

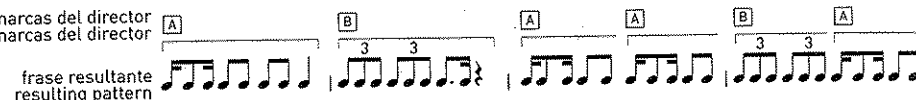
An example of an "A" + "B" IRREGULAR LOOP

previamente se han asignado esta frase como A
this pattern has previously been designated "A"



el director marca en tiempo real las posiciones A y B del "sampler" y los músicos van tocando una u otra frase, según corresponda.

marcas del director
marks del director



El director deberá realizar con claridad los movimientos preparatorios para que los músicos puedan alistarse para tocar una u otra frase.

Este recurso musical se puede escuchar de un modo extensivo en el hip-hop y otros géneros de música electrónica realizados originalmente con samplers.

The "A" and "B" patterns can be assigned using signs from **PART A,B,C**.

This sign enables the construction of more complex thematic development using two motifs.

y esta frase como B
and this pattern "B"



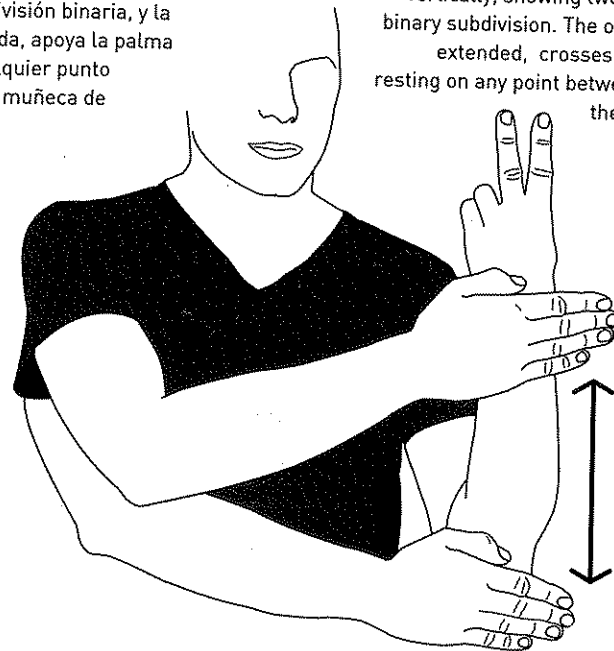
the conductor marks the "A" and "B" sampler in real time and the musicians play the corresponding patterns.

The conductor must clearly show the preparatory movements so that the musicians can get ready to play one pattern or the other.

This musical device can be heard extensively in hip-hop and in various genres of electronic music originally produced with samplers.

◎ SUBDIVISIÓN DESIGUAL BINARIA

El antebrazo y la mano se extienden verticalmente, mostrando dos dedos en señal de subdivisión binaria, y la otra mano, cruzada, apoya la palma extendida en cualquier punto entre el codo y la muñeca de la primera.



UNEVEN BINARY SUBDIVISION

The forearm and hand are extended vertically, showing two fingers signaling binary subdivision. The other hand, fingers extended, crosses over the forearm, resting on any point between the elbow and the wrist of the first.

CON ESTA SEÑA SE PUEDE DEFINIR LA CANTIDAD DE IRREGULARIDAD O EL "FEEL" DE UNA SUBDIVISIÓN BINARIA. LA MANO QUIETA EN CUALQUIER PUNTO DEFINE EL TIPO DE "FEEL". LA MANO DESLIZÁNDOSE SIGNIFICA IR GRADUANDO EL "FEEL" EN TIEMPO REAL.

WITH THIS SIGN, THE IRREGULARITY OR "FEEL" OF A BINARY SUBDIVISION CAN BE SPECIFIED. THE MOTIONLESS HAND DEFINES THE TYPE OF "FEEL". THE MOVEMENT OF THE HAND AS IT SLIDES ALONG THE ARM MEANS THAT THE "FEEL" SHOULD BE ADJUSTED IN REAL TIME.

Cuando la mano cruzada se encuentra sobre la muñeca, las corcheas serán iguales.

A medida que la mano baja hacia el codo se irá retardando la segunda corchea de cada pulso.

Cuando la mano cruzada se encuentra en el codo, las corcheas sonarán como la primera y tercera notas de un tresillo (tipo swing).

When the crossed hand is at the wrist, eighth notes are equal.

As the hand moves down to the elbow, the second eighth note of each beat will gradually be delayed.

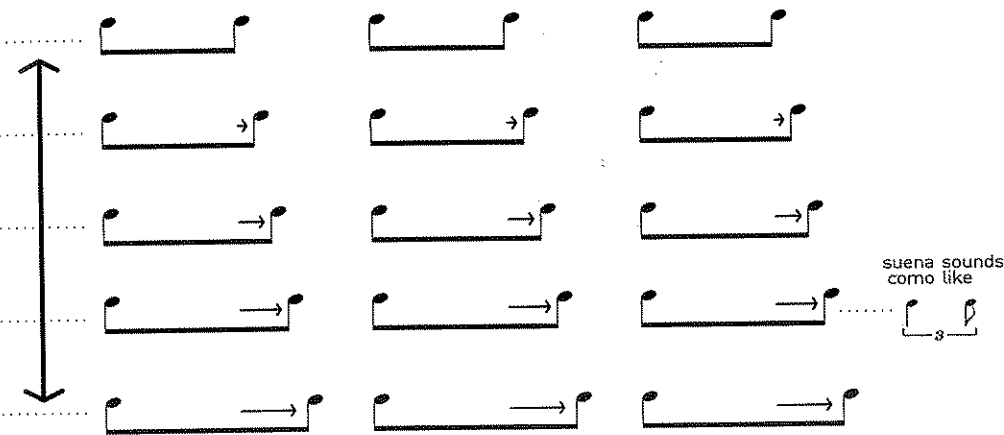
When the hand reaches the elbow, the eighth notes will sound like the first and third notes of a triplet (in swing style).

Para que la subdivisión se escuche como swing y no como ternaria hay que sentir la subdivisión como binaria, resistiendo la tentación de agregar tresillos.

In order for the subdivision to sound like swing and not a ternary subdivision, it must be felt as binary, resisting the temptation to add triplets.

Para lograr el efecto "shuffle" en el que la subdivisión irregular binaria se da sobre las semicorcheas, se marcará con la mano cruzada sobre el antebrazo un pulso auxiliar al doble de velocidad.

To achieve a the "shuffle" effect in which the uneven binary subdivision is produced on the sixteenth notes, the fingers of the crossed hand will mark an auxiliary beat at twice the speed.



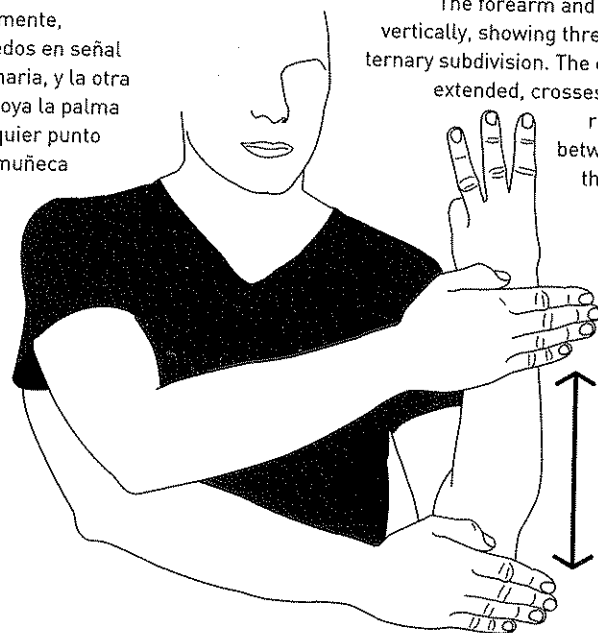
En diferentes músicas populares del mundo se usan subdivisiones irregulares binarias con diversas graduaciones o "feels".

Uneven binary subdivisions with various graduations or "feels" are used in popular music throughout the world.

© SUBDIVISIÓN DESIGUAL TERNARIA

UNEVEN TERNARY SUBDIVISION

El antebrazo y la mano se extienden verticalmente, mostrando tres dedos en señal de subdivisión ternaria, y la otra mano, cruzada, apoya la palma extendida en cualquier punto entre el codo y la muñeca de la primera.



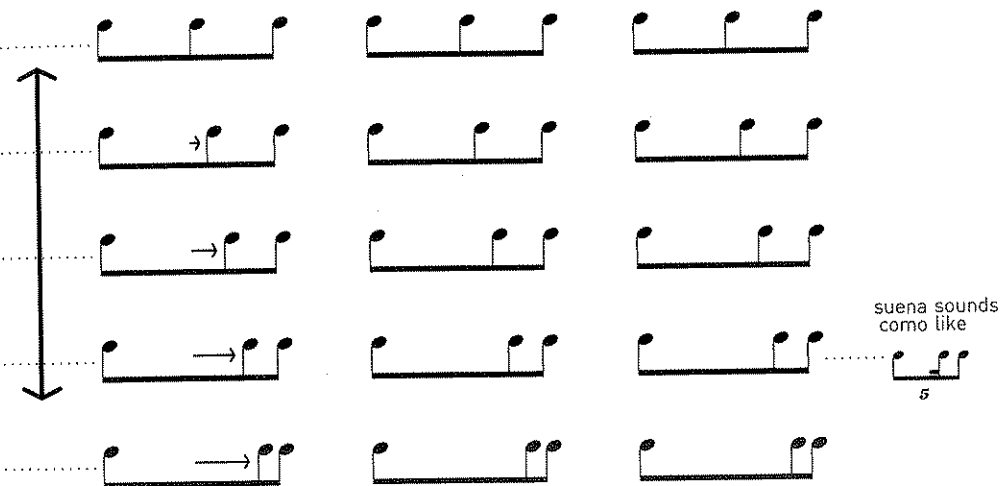
The forearm and hand are extended vertically, showing three fingers signaling ternary subdivision. The other hand, fingers extended, crosses over the forearm, resting on any point between the elbow and the wrist of the first.

CON ESTA SEÑA SE PUEDE DEFINIR LA CANTIDAD DE IRREGULARIDAD O EL "FEEL" DE UNA SUBDIVISIÓN TERNARIA. LA MANO QUIETA EN CUALQUIER PUNTO DEFINE EL TIPO DE "FEEL". LA MANO DESLIZÁNDOSE SIGNIFICA IR GRADUANDO EL "FEEL" EN TIEMPO REAL.

THE IRREGULARITY OR "FEEL" OF A TERNARY SUBDIVISION CAN BE SPECIFIED WITH THIS SIGN. THE MOTIONLESS HAND DEFINES THE TYPE OF "FEEL". THE MOVEMENT OF THE HAND AS IT SLIDES ALONG THE ARM MEANS THAT THE "FEEL" SHOULD BE ADJUSTED IN REAL TIME.

Cuando la mano cruzada se encuentra sobre la muñeca, las corcheas serán iguales. A medida que la mano baja hacia el codo se irá retardando la segunda corchea de cada pulso, mientras la primera y la tercera permanecen inmutables. Cuando la mano cruzada se encuentra en el codo, las corcheas sonarán aproximadamente como la primera, tercera y cuarta notas de un quintillo.

When the hand is crossed over the wrist, the eighth notes will be equal. As the hand moves down to the elbow, the second eighth note of each beat will be delayed, while the first and third remain unchanged. When the crossed hand reaches the elbow, the eighth notes will sound approximately like the first, third and fourth notes of a quintuplet.

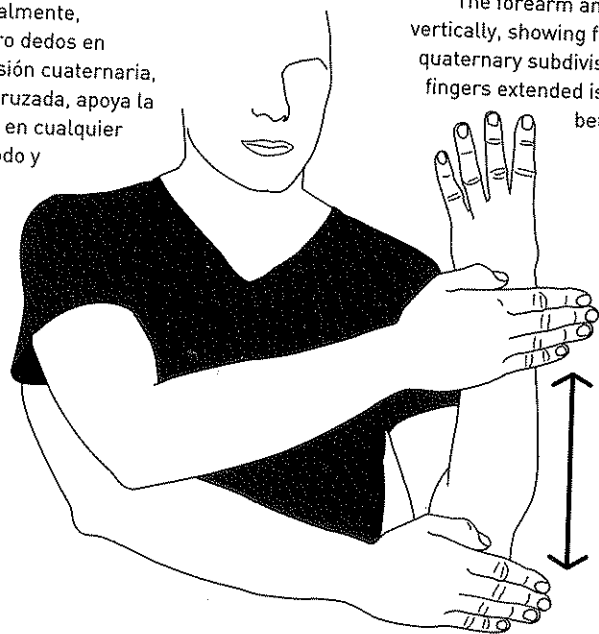


Se puede encontrar este tipo de subdivisiones en varias músicas africanas, como el Gnawa de Marruecos o la música de mbira de Zimbabwe. También en músicas afro-peruanas y afro-bolivianas.

This type of subdivision can be found in African music, such as the Gnawa from Morocco or mbira music from Zimbabwe. It can also be here in Afro-Peruvian and Afro-Bolivian music.

© SUBDIVISIÓN DESIGUAL CUATERNARIA UNEVEN QUATERNARY SUBDIVISION

El antebrazo y la mano se extienden verticalmente, mostrando cuatro dedos en señal de subdivisión cuaternaria, y la otra mano, cruzada, apoya la palma extendida en cualquier punto entre el codo y la muñeca de la primera.



The forearm and hand are extended vertically, showing four fingers signaling quaternary subdivision. The other hand, fingers extended is placed on any point between the elbow and the wrist of the first.

CON ESTA SEÑA SE PUEDE DEFINIR LA CANTIDAD DE IRREGULARIDAD O EL "FEEL" DE UNA SUBDIVISIÓN CUATERNARIA. LA MANO QUIETA EN CUALQUIER PUNTO DEFINE EL TIPO DE "FEEL". LA MANO DESLIZÁNDOSE SIGNIFICA IR GRADUANDO EL "FEEL" EN TIEMPO REAL.

THE IRREGULARITY OR "FEEL" OF A QUATERNARY SUBDIVISION CAN BE SPECIFIED WITH THIS SIGN. THE MOTIONLESS HAND DEFINES THE TYPE OF "FEEL". THE SLIDING HAND MEANS THAT THE "FEEL" SHOULD BE ADJUSTED IN REAL TIME.

Cuando la mano cruzada se encuentra sobre la muñeca, las semicorcheas serán iguales.

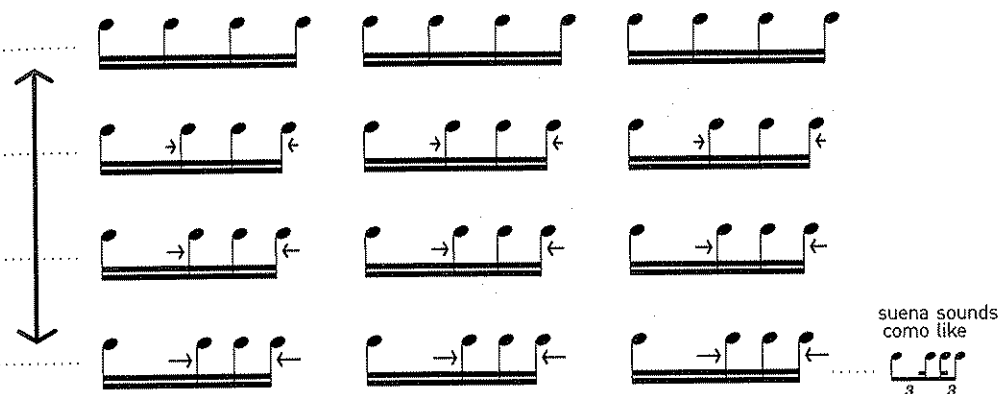
A medida que la mano baja hacia el codo se irá retardando la segunda semicorchea de cada pulso, y se irá adelantando la cuarta, mientras la primera y la tercera permanecen inmutables.

Cuando la mano cruzada se encuentra en el codo, las semicorcheas sonarán aproximadamente como la primera, tercera, cuarta y quinta notas de un seisillo.

When the hand across the forearm is at the wrist, the sixteenth notes will be equal.

As the hand slides down to the elbow, the second sixteenth note of each beat will be delayed, and the fourth sixteenth note will be played earlier, while the first and the third remain unchanged.

When the crossed hand meets the elbow, the sixteenth notes will sound approximately like the first, third, fourth and fifth notes of a sextuplet.

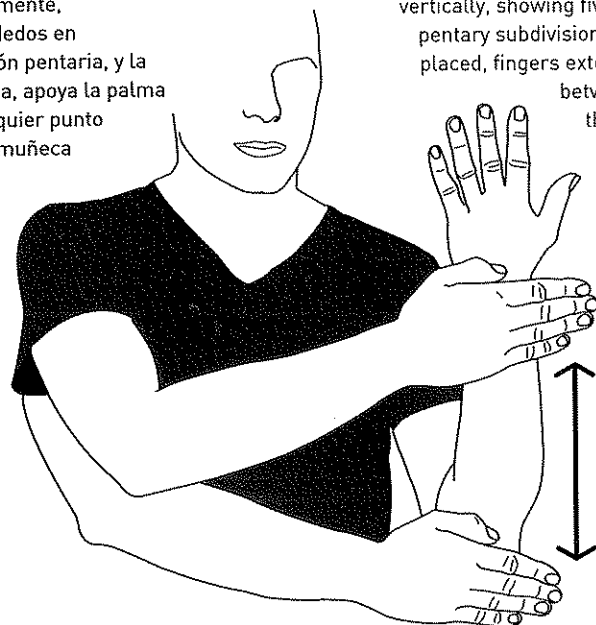


Se puede encontrar este tipo de subdivisiones en multitud de músicas populares del mundo, como el samba brasileño, el huayno del norte argentino o el gnawa de Marruecos.

This type of subdivision can be found in a wide variety of popular music throughout the world, such as the Brazilian samba, the northern Argentine huayno and the Gnawa from Morocco.

◎ SUBDIVISIÓN DESIGUAL PENTARIA

El antebrazo y la mano se extienden verticalmente, mostrando cinco dedos en señal de subdivisión pentaria, y la otra mano, cruzada, apoya la palma extendida en cualquier punto entre el codo y la muñeca de la primera.



UNEVEN PENTARY SUBDIVISION

The forearm and hand are extended vertically, showing five fingers signaling pentary subdivision. The other hand is placed, fingers extended, on any point between the elbow and the wrist of the first.

CON ESTA SEÑA SE PUEDE DEFINIR LA CANTIDAD DE IRREGULARIDAD O EL "FEEL" DE UNA SUBDIVISIÓN PENTARIA.

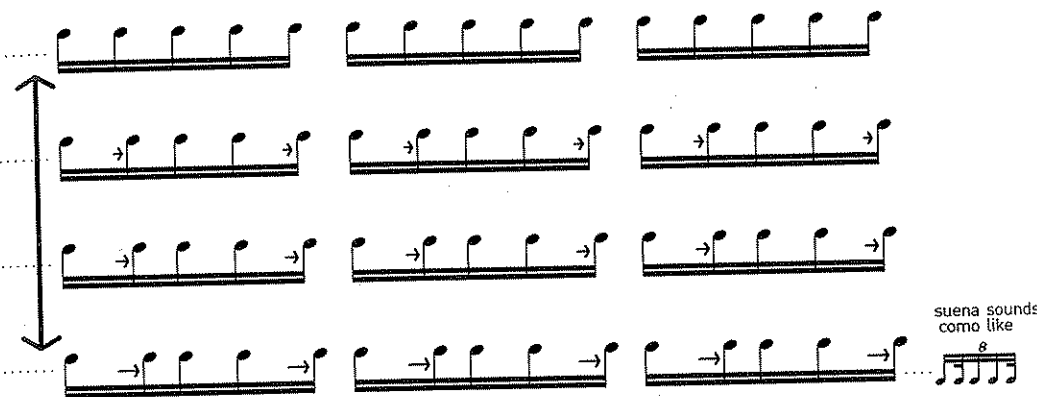
LA MANO QUIETA EN CUALQUIER PUNTO DEFINE EL TIPO DE "FEEL".

LA MANO DESLIZÁNDOSE SIGNIFICA IR GRADUANDO EL "FEEL" EN TIEMPO REAL.

THE IRREGULARITY OR "FEEL" OF A PENTARY SUBDIVISION CAN BE SPECIFIED WITH THIS SIGN. THE MOTIONLESS HAND DEFINES THE TYPE OF "FEEL". THE SLIDING HAND MEANS THAT THE "FEEL" SHOULD BE ADJUSTED IN REAL TIME.

Cuando la mano cruzada se encuentra sobre la muñeca, las semicorcheas serán iguales.
A medida que la mano baja hacia el codo se irán retardando la segunda y la quinta semicorchea de cada pulso, mientras la primera, la tercera y la cuarta permanecen inmutables.
Cuando la mano cruzada se encuentra en el codo, las semicorcheas sonarán aproximadamente como la primera, tercera, cuarta, sexta y octava notas de un octillo.

When the crossed hand is at the wrist, the sixteenth notes will be equal.
As the hand moves down to the elbow, the second and fifth sixteenth notes of each beat will be delayed, while the first, third and fourth notes will remain unchanged.
When the crossed hand reaches the elbow, the sixteenth notes will sound approximately like the first, third, fourth, sixth and eighth notes of an octuplet.

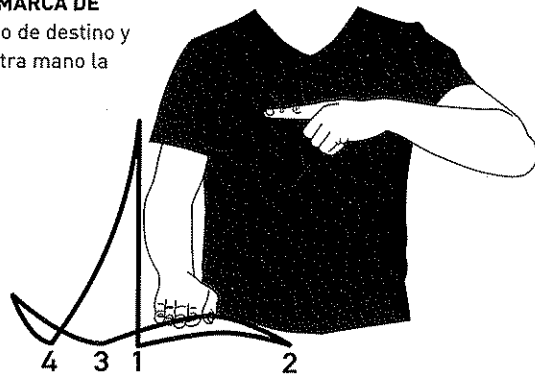


Este tipo de subdivisión es rara, aunque algo parecido se encuentra en el joropo venezolano o en la música de los pigmeos de África Central.

This is a rare type of subdivision, although something similar can be found in the Venezuelan joropo or in the music of Central African Pygmies.

MODULACIÓN RÍTMICA METRIC MODULATION

Una mano realiza la **MARCA DE COMPÁS** con el tempo de destino y el dedo índice de la otra mano la señala.



While one hand makes the time-beating gesture **TIME BEATING** showing the targeted tempo, the index of the other hand points at it.

SE TOMARÁ UN PULSO DISTINTO DEL ORIGINAL COMO NUEVO TEMPO. AL DARLE ENTRADA A LA MODULACIÓN, SE ABANDONA EL TEMPO ANTERIOR.

A BEAT THAT IS DIFFERENT FROM THE ORIGINAL WILL BECOME THE AS NEW TEMPO. WHEN THE CUE FOR MODULATION IS CUED, THE PREVIOUS TEMPO IS ABANDONED.

Es conveniente que el nuevo pulso se presente previamente como una figura desplazada, actuando como un pulso preparatorio. Para máxima fluidez se pueden adaptar las mismas figuras musicales al nuevo pulso.

It is helpful if the new meter is first presented as a displaced figure, serving as a preparatory beat. To achieve maximum fluidity, the same musical patterns can be adapted to the new beat.

Ejemplo de modulación con cambio de pulso binario a ternario, sin modificar la subdivisión (♩ = ♩)
An example of modulation from binary to ternary time, without modifying the length of the subdivision (♩ = ♩)

el pulso preparatorio se convierte en el nuevo pulso
the preparatory beat becomes the new tempo

Ejemplo de modulación con cambio de valor de subdivisión y pulso, pero igual compás (♩ = ♩)
Adaptando la frase para evitar la aumentación
An example of modulation with subdivision and beat values changed, but the same time signature, adapting the pattern to avoid augmentation

el pulso preparatorio se convierte en el nuevo pulso
the preparatory beat becomes the new tempo

Ejemplo de modulación con cambio de pulso ternario a binario, sin modificar la subdivisión (♩ = ♩)
An example of modulation with a change from ternary to binary time, without modifying the length of the subdivision (♩ = ♩)

el pulso preparatorio se convierte en el nuevo pulso
the preparatory beat becomes the new tempo

La modulación también puede suceder si se cambia la sensación de primer tiempo del compás a otro punto del mismo sin cambiarlo.

Modulation can also take place if the felling of the downbeat is shifted to a different point in the measure, without changing tempo or time signature.

Ejemplo de modulación cambiando el comienzo del ciclo, sin cambio de compás ni subdivisión (♩ = ♩)
An example of modulation shifting the felling of the downbeat, without changing time signature or subdivision (♩ = ♩)

el pulso preparatorio se convierte en el nuevo pulso
the preparatory beat becomes the new beat

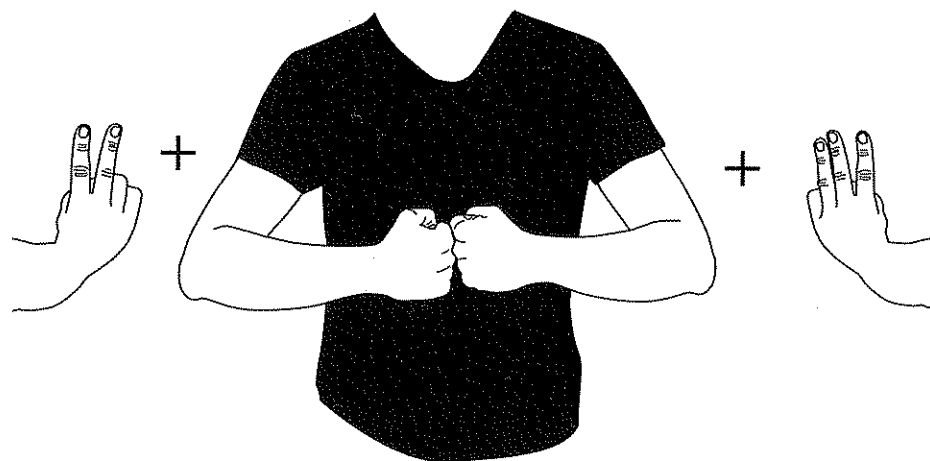
MULTITEMPO POLYTEMPO

Los dos puños quedan enfrentados. Si se desea comunicar la relación rítmica precisa, se indica con los dedos de una mano cuántos pulsos deben entrar en la cantidad de pulsos mostrados con los dedos de la otra mano.

Por ejemplo, si el director desea indicar una polirritmia de 3 contra 2, señala la sección que debe tocar 3 y muestra tres dedos. Después coloca los puños enfrentados para indicar un multitempo. Y por último, señala la otra sección y muestra dos dedos para indicar que esta última debe tocar 2 pulsos contra los 3 de la primera.

Both fists face each other. If the conductor wishes to indicate a specific rhythmic relationship, with the fingers of one hand he shows how many beats must fit into the number of beats shown with the fingers of his other hand.

For example, if the conductor wishes to indicate a three-against-two polyrhythm, he points at the section that must play three and shows three fingers. Next, he places his fists facing each other to indicate **POLYTEMPO**. Lastly, he points at the other section and shows two fingers to indicate that the latter section must play two beats against the three of the first section.



CADA SECCIÓN TOCA EN UN TEMPO DISTINTO PERO RELACIONADO:

2 CONTRA 3; 4 CONTRA 3;
5 CONTRA 4; 5 CONTRA 3.

Se llega a un **MULTITEMPO** cuando una sección del grupo realiza una **MODULACIÓN RÍTMICA** mientras otra permanece en el tempo original.

EACH SECTION PLAYS IN A DIFFERENT BUT RELATED TEMPO:

2 AGAINST 3; 4 AGAINST 3;
5 AGAINST 4; 5 AGAINST 3.

A **POLYTEMPO** is produced when one section of the group carries out a **METRIC MODULATION** while the other remains in the original tempo.

Ejemplo de multitempo de 3 contra 2

An example of 3-against-2 polytempo

Ejemplo de multitempo de 4 contra 3

An example of 4-against-3 polytempo

Es posible construir cualquier combinación de compases sobre los pulsos auxiliares

It is possible to create any combination of time signatures built on the auxiliary beats.

Ejemplo de multitempo de 3 contra 2

An example of 3-against-2 **POLYTEMPO**

Al hacer sólo la indicación de puños enfrentados, sin precisar la polirritmia deseada, se le está pidiendo a un músico que proponga un pulso preparatorio desde su instrumento, sabiendo que funcionará luego como tempo para una **MODULACIÓN RÍTMICA** o para una sección de **MULTITEMPO**.

By making only the sign of fists facing each other, without specifying the desired polyrhythm, a musician is asked to propose a preparatory beat on his or her instrument, with the idea that later on it will work as tempo for a **METRIC MODULATION** or for a **POLYTEMPO** section.

Algunos multitempos son tan complejos que es necesario escuchar sólo a los músicos que hacen de metrónomo, dejándoles a ellos la tarea de mantener la relación entre los distintos tempos.

Some **POLYTEMPOS** are so complex that it is helpful to listen only to the musicians who act as metronome, leaving them the task of keeping the relation between the different tempos.

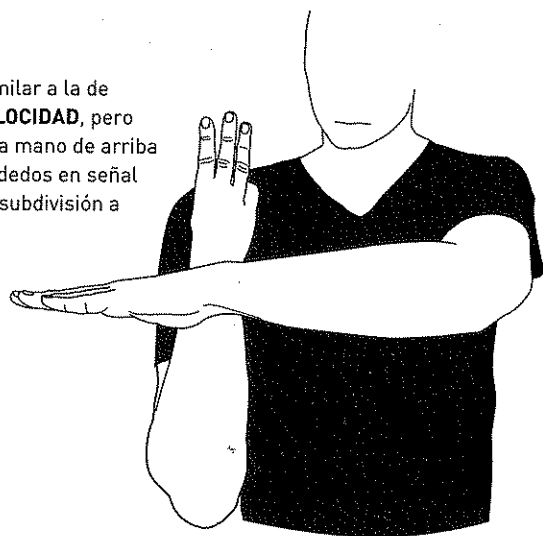
Un ejemplo de multitempos se encuentra en el tema "Solo es" del primer disco de La Bomba de Tiempo.

An example of polytempo is found in the "Solo es" track on the first album of La Bomba de Tiempo.

© AUMENTACIÓN DE BINARIO A TERNARIO

BINARY TO TERNARY AUGMENTATION

La seña es similar a la de **MITAD DE VELOCIDAD**, pero en este caso la mano de arriba muestra tres dedos en señal de cambio de subdivisión a ternario.



This sign is similar to that used for **HALF TEMPO** but in this case, the upper hand shows three fingers to signal the change to ternary subdivision.

ESTANDO EN UN RITMO BINARIO, SE TOCARÁN LAS MISMAS FIGURAS MUSICALES AUMENTADAS EN 4/3 DE SU VALOR ORIGINAL: UNA NEGRA PASARÁ A DURAR COMO 4 CORCHEAS DE TRESILLO. UNA CORCHEA PASARÁ A DURAR COMO UNA NEGRA DE TRESILLO. TODA LA MÚSICA HABRÁ PASADO A SONAR COMO TERNARIA, EXPANDIÉNDOSE PARA CALZAR EN UN PULSO AUXILIAR DE TRESILLOS DE BLANCA.

WHILE IN BINARY TIME, THE SAME PATTERNS ARE PLAYED, BUT AUGMENTED TO 4/3 OF THEIR ORIGINAL VALUE. A QUARTER NOTE WILL BECOME EQUIVALENT TO FOUR TRIPLET EIGHTH NOTES; AN EIGHTH NOTE WILL BE AUGMENTED TO THE LENGTH OF ONE TRIPLET QUARTER NOTE. THE MUSIC WILL SOUND TERNARY, EXPANDING TO FIT AN AUXILIARY BEAT OF HALF NOTE TRIPLETS.

A veces puede ser necesario ayudarse escribiendo mentalmente la frase musical sin dejar de tocar, y después marcar la subdivisión ternaria que pasará a constituir un pulso auxiliar para interpretar luego la figura memorizada en ese nuevo pulso.

Ya que lo que se modifica es sólo la figura rítmica, es importante no perder el pulso ni el compás originales –en lo posible–, de modo que la nueva figura se oirá como un desplazamiento en un pulso ternario.

It may sometimes be helpful to write the musical phrase mentally while playing and then mark the ternary subdivision that will become the new auxiliary beat for playing the memorized pattern. Since it is only the pattern and subdivision that will change, it is important to keep track of the original beat or measure so that the new pattern will be heard as a displacement in ternary time.

Ejemplo de aumentación a 4/3 (de binario a ternario)
An example of augmentation to 4/3 (from binary to ternary)

frase original original pattern $\frac{2}{4}$

frase aumentada sin cambiar el compás augmented pattern without changing the meter $\frac{2}{4}$

frase aumentada escrita como la original, abandonando el compás original, como multitempo o modulación augmented pattern written like the original, abandoning the original meter, as polytempo or modulation $\frac{4}{3}$

pulso auxiliar auxiliary beat $\frac{2}{4}$

Si se abandona el pulso original se produce una modulación rítmica.

If the original beat is abandoned, a rhythmic modulation takes place.

DISMINUCIÓN DE BINARIO A TERNARIO

BINARY TO TERNARY DIMINUTION

La seña es similar a la de **DOBLAR VELOCIDAD**, pero en este caso una mano muestra tres dedos en señal de cambio de subdivisión a ternario.



The sign is similar to the sign for **DOUBLE TEMPO**, but in this case one hand shows three fingers to indicate a change of subdivision to ternary.

VINIENDO DE UN RITMO BINARIO, SE TOCARÁN LAS MISMAS FIGURAS MUSICALES DISMINUIDAS A 2/3 DE SU VALOR ORIGINAL:

UNA NEGRA PASARÁ A DURAR COMO UNA NEGRA DE TRESILLO.
UNA CORCHEA PASARÁ A DURAR COMO UNA CORCHEA DE TRESILLO.
TODA LA MÚSICA HABRÁ PASADO A SONAR COMO TERNARIA, DISMINUYENDO PARA CALZAR EN UN PULSO AUXILIAR DE TRESILLOS DE NEGRA.

COMING FROM BINARY TIME, THE SAME PATTERNS WILL BE PLAYED, BUT DIMINISHED TO 2/3 OF THEIR ORIGINAL VALUE.

A QUARTER NOTE WILL BE DIMINISHED TO THE LENGTH OF A QUARTER NOTE IN A TRIPLET. AN EIGHTH NOTE WILL BE DIMINISHED TO THE LENGTH OF AN EIGHTH NOTE IN A TRIPLET. THE MUSIC WILL SOUND TERNARY, DIMINISHING TO FIT INTO AN AUXILIARY BEAT OF TRIPLET QUARTER NOTES.

A veces puede ser necesario ayudarse escribiendo mentalmente la frase musical sin dejar de tocar, y después marcar la subdivisión ternaria que pasará a constituir un pulso auxiliar para interpretar luego la figura memorizada en ese nuevo pulso.

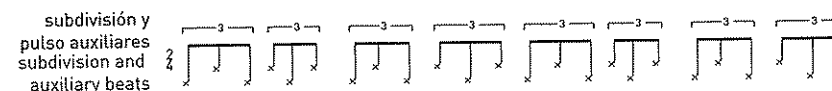
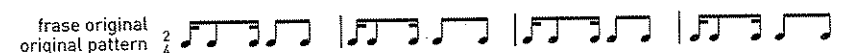
Ya que lo que se modifica es sólo la figura rítmica, es importante no perder el pulso ni el compás originales –en lo posible–, de modo que la nueva figura se oirá como un desplazamiento en un pulso ternario.

It may sometimes be helpful to write the pattern mentally while playing and then mark the ternary subdivision that will become the new auxiliary beat for playing the memorized pattern.

Because it is only the pattern and subdivision that will change, it is important to keep track of the original beat and measure so that the new pattern will be heard as a displacement in ternary time.

Ejemplo de disminución a 2/3

An example of diminution to 2/3



frase disminuida escrita como la original, abandonando el compás original, como multitempo
diminished pattern written like the original and abandoning the original meter, as polytempo

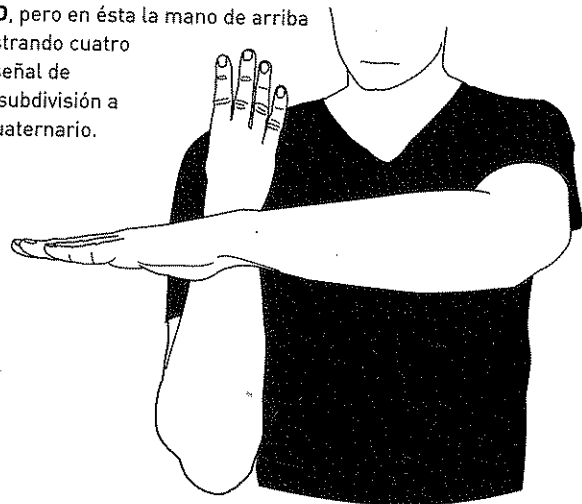
Si se abandona el pulso original se produce una modulación rítmica.

If the original beat is abandoned, a rhythmic modulation takes place.

© AUMENTACIÓN DE TERNARIO A BINARIO

TERNARY TO BINARY AUGMENTATION

La seña es igual que la de **MITAD DE VELOCIDAD**, pero en ésta la mano de arriba estará mostrando cuatro dedos, en señal de cambio de subdivisión a binario o cuaternario.



This sign is like the one used for **HALF TEMPO**, but in this case, the upper hand will show four fingers, signaling a change of subdivision to binary or quaternary.

ESTE ES EL PASO OPUESTO A UNA DISMINUCIÓN DE BINARIO A TERNARIO, POR LO QUE SE PARTIRÁ DE UN RITMO TERNARIO. AQUÍ LAS FIGURAS MUSICALES AUMENTARÁN A 3/2 DE SU VALOR. UNA NEGRA DE TRESILLO PASARÁ A DURAR COMO UNA NEGRA. UNA CORCHEA DE TRESILLO PASARÁ A DURAR COMO UNA CORCHEA. TODA LA MÚSICA HABRÁ PASADO A SONAR COMO BINARIA, EXPANDIÉNDOSE.

THIS IS THE OPPOSITE STEP TO A DIMINUTION FROM BINARY TO TERNARY, SO IT STARTS FROM A TERNARY TIME. IN THIS CASE, THE LENGTH OF THE PATTERNS WILL BE AUGMENTED BY 3/2 OF THEIR VALUE. A QUARTER NOTE IN A TRIPLET WILL BE AUGMENTED TO THE LENGTH OF A QUARTER NOTE. AN EIGHTH NOTE IN A TRIPLET WILL BE AUGMENTED TO THE LENGTH OF AN EIGHTH NOTE. ALL THE MUSIC WILL NOW SOUND LIKE BINARY.

Esta seña se usa para volver a la duración original después de una disminución de binario a ternario.

This sign is used to return to the original duration after a diminution from binary to ternary.

Ejemplo de aumentación ternario a binario
An example of ternary to binary augmentation

frase original original pattern

resultante de una disminución de binario a ternario.
result of a diminution from binary to ternary.

regreso a la frase original mediante una aumentación de ternario a binario.
return to the original pattern through a ternary to binary augmentation.

También es posible usar esta seña partiendo desde un pulso binario, marcándose previamente un pulso auxiliar de negra con puntillo o de corchea con puntillo, para luego realizar la aumentación de 3/2. Esto es equivalente a una modulación rítmica o multitempo.

This sign can also be used starting from a binary beat, previously marking an auxiliary beat of a dotted quarter note or of a dotted eighth note and then performing the 3/2 augmentation. This is equivalent to a rhythmic modulation or polytempo.

Ejemplo de aumentación a 3/2

Esta aumentación es extremadamente difícil de escribir y de ejecutar sin abandonar el compás original, por lo que la frase aumentada está presentada aquí únicamente como multitempo, abandonando el compás original.

An example of 3/2 augmentation

This augmentation is extremely difficult to write and play without abandoning the original meter; thus, the augmented pattern is presented here only as polytempo, abandoning the original tempo.

frase original original pattern

pulso auxiliar auxiliary beat

frase aumentada, escrita como multitempo o modulación
augmented pattern, written as polytempo or modulation

DISMINUCIÓN DE TERNARIO A BINARIO

TERNARY TO BINARY DIMINUTION

La seña es similar a la de **DOBLAR VELOCIDAD**, pero en este caso una mano muestra cuatro dedos en señal de cambio de subdivisión a binario o cuaternario.



The sign is similar to the one used for **DOUBLE TEMPO**, but in this case one hand shows four fingers to signal the change of subdivision to binary or quaternary.

ESTE ES EL PASO OPUESTO A UNA AUMENTACIÓN DE BINARIO A TERNARIO, POR LO QUE SE PARTIRÁ DE UN RITMO TERNARIO. AQUÍ LAS FIGURAS MUSICALES DISMINUIRÁN A 3/4 DE SU VALOR. UNA NEGRA DE TRESILLO PASARÁ A DURAR COMO UNA CORCHEA. UNA CORCHEA DE TRESILLO PASARÁ A DURAR COMO UNA SEMICORCHEA. TODA LA MÚSICA HABRÁ PASADO A SONAR COMO BINARIA, CONTRAYÉNDOSE.

THIS IS THE OPPOSITE TO A BINARY TO TERNARY AUGMENTATION, SO IT STARTS FROM A TERNARY TIME. THE MUSICAL PATTERNS ARE REDUCED TO 3/4 OF THEIR VALUE IN THIS CASE. A QUARTER NOTE IN A TRIPLET WILL BE DIMINISHED TO THE LENGTH OF AN EIGHTH NOTE. AN EIGHTH NOTE IN A TRIPLET WILL BE DIMISHED TO THE LENGTH OF A SIXTEENTH NOTE. THE MUSIC WILL NOW SOUND BINARY.

Esta seña se usa para volver a la duración original después de una aumentación de binario a ternario.

This sign is used to return to the original duration after a binary to ternary augmentation.

Ejemplo de disminución de ternario a binario

An example of diminution from ternary to binary

frase original original pattern

resultante de una aumentación de binario a ternario.
result of an augmentation from binary to ternary.

regreso a la frase original mediante una disminución de ternario a binario.
return to the original pattern through a ternary to binary diminution.

También es posible usar esta seña partiendo desde un pulso binario, marcándose previamente un pulso auxiliar de corchea con puntillo o de semicorchea con puntillo, para luego realizar la disminución de 3/4. Esto es equivalente a una modulación rítmica o multitempo.

This sign can also be used starting from binary time, previously marking an auxiliary beat of dotted eighth note or dotted sixteenth note, and then performing the 3/4 diminution. This is equivalent to a rhythmic modulation or polytempo.

Ejemplo de disminución a 3/4

Esta disminución es extremadamente difícil de escribir y de ejecutar sin abandonar el compás original, por lo que la frase aumentada está presentada aquí únicamente como multitempo, abandonando el compás original.

An example of diminution to 3/4

This diminution is extremely difficult to write and play without abandoning the original meter. The diminished pattern is therefore presented here only as polytempo, abandoning the original tempo.

frase original original pattern

pulso auxiliar auxiliary beat

frase disminuida, escrita como multitempo
diminished pattern, written as polytempo

© AUMENTACIÓN Y DISMINUCIÓN A PENTARIO AUGMENTATION AND DIMINUTION TO PENTARY TIME

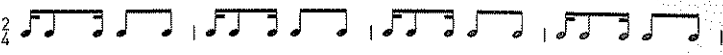
Las señas son similares a las de otras aumentaciones, pero en este caso la mano muestra cinco dedos.

These signs are similar to those used for the other augmentations, but in this case five fingers are shown.

CON EL MISMO PRINCIPIO QUE LAS AUMENTACIONES Y DISMINUCIONES A TERNARIO ES POSIBLE REALIZAR TAMBIÉN AUMENTACIONES Y DISMINUCIONES A PENTARIO. PARA RETORNAR A LA SUBDIVISIÓN Y DURACIONES ANTERIORES SE REALIZARÁ LA SEÑA DE AUMENTACIÓN O DISMINUCIÓN A BINARIO O A TERNARIO QUE CORRESPONDA.

USING THE SAME PRINCIPLE APPLIED TO THE AUGMENTATIONS AND DIMINUTIONS TO TERNARY TIME, AUGMENTATIONS AND DIMINUTIONS TO PENTARY ARE ALSO POSSIBLE. TO RETURN TO PROVIOUS SUBDIVISIONS OR TIMES, THE CORRESPONDING SIGN FOR BINARY OR TERNARY AUGMENTATION OR DIMINUTION IS USED.

Ejemplo de aumentación a pentario
An example of augmentation to pentary

frase original original pattern 

subdivisión y pulso auxiliares subdivision and auxiliary beat 

frase aumentada sin cambiar el compás augmented pattern without changing the meter 

frase aumentada escrita como la original, abandonando el compás original, como multitempo augmented pattern written like the original, abandoning the original meter, as polytempo 

Ejemplo de disminución a pentario
An example of diminution to pentary

frase original original pattern 

subdivisión y pulso auxiliares auxiliary subdivision and beat 

frase aumentada sin cambiar el compás augmented pattern without changing the meter 

frase aumentada escrita como la original, abandonando el compás original, como multitempo diminished pattern written like the original, abandoning the original beat, as polytempo 

Algunas de estas aumentaciones y disminuciones pueden ser extremadamente difíciles y requieren de entrenamiento previo en subdivisión pentaria.

Some of these augmentations and diminutions can be extremely difficult and require previous training in pentary subdivision.

DESPLAZAMIENTOS POR ADICIÓN/ SUSTRACCIÓN

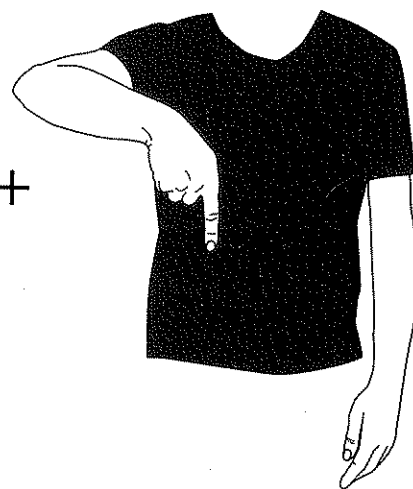
DISPLACEMENTS BY ADDITION/ SUBTRACTION

For addition, the plus sign (+) is shown with the index fingers of both hands.

For subtraction, the minus sign (-) is shown with the index finger. Next, the number of subdivisions to be added or subtracted is shown with the fingers pointing down.



+



Para la adición, se representa el signo + con los dedos índices de ambas manos.

Para la sustracción, se representa el signo - con el dedo índice. Luego se marca con los dedos hacia abajo la cantidad de subdivisiones que se adicionan o restan.

SE DESPLAZA EL SIGUIENTE
RITMO UNA CANTIDAD X DE
SEMICORCHEAS RESPECTO DE LA
FRASE ANTERIOR (MARCANDO EL
"MÁS" O EL "MENOS" Y DESPUÉS
LA CANTIDAD DE SEMICORCHEAS
COMO AMALGAMA).

THE FOLLOWING RHYTHM IS
DISPLACED BY X NUMBER OF
SIXTEENTH NOTES WITH RESPECT
TO THE ORIGINAL PATTERN
(MARKING "PLUS" OR "MINUS" AND
THEN THE AMOUNT OF SIXTEENTH
NOTES AS AN ADDITIVE CELL).

Por ejemplo, se puede sumar una semicorchea de amalgama para que una frase se toque una semicorchea más tarde (siempre conservando iguales los valores internos de la frase, aunque se hayan desplazado las relaciones de cada nota respecto del compás o del pulso).

For example, a sixteenth note rest can be added before the pattern so it will be played a sixteenth note later. The internal values of the pattern will remain the same though the relationship of each note to the beat shifts.

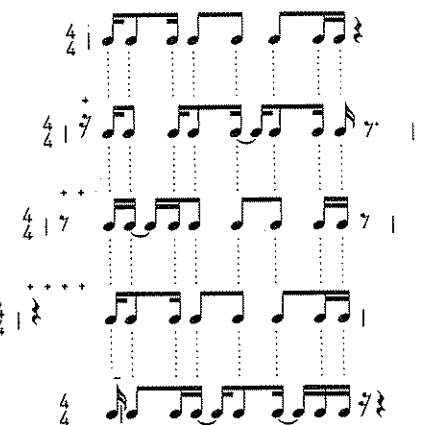
a partir de esta frase original:
based on the original pattern:

resulta este desplazamiento, por la adición de 1 ♩ antes de la frase
the result is this displacement, because of the addition of 1 ♩ before the pattern

desplazamiento por la adición de 2 ♩
displacement resulting from the addition of 2 ♩

desplazamiento por la adición de 4 ♩ (o 1 ♩)
displacement resulting from the addition of 4 ♩ (or 1 ♩)

desplazamiento por la sustracción de 1 ♩
displacement resulting from the subtraction of 1 ♩

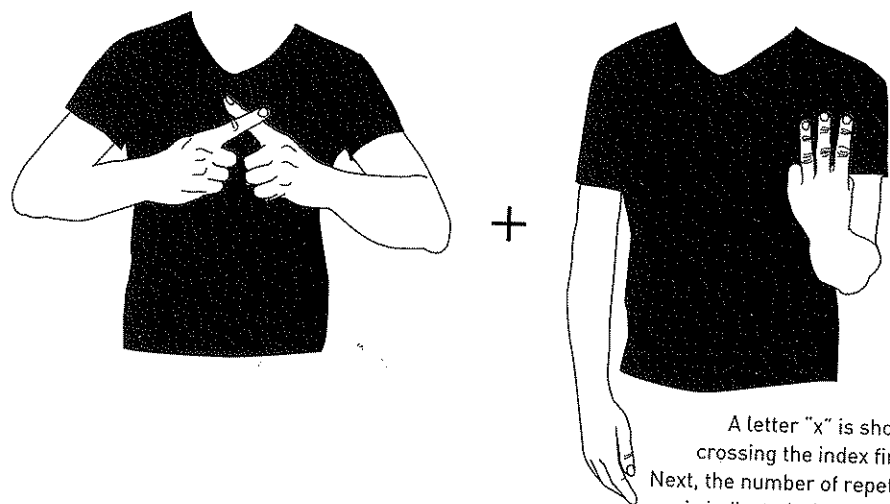


En estos desplazamientos son las figuras las que se desplazan, pero el pulso y el compás no se modifican.

The patterns are shifted in these displacements but the beat and the measure do not change.

⊙ MULTIPLICAR

Se realiza una letra "x" con los dedos índices cruzados.
Luego se indicará con los dedos la cantidad de veces que se desea repetir.



A letter "x" is shown by crossing the index fingers. Next, the number of repetitions is indicated with the fingers pointing upward.

CON ESTA SEÑA SE PUEDE INDICAR QUE UNA FRASE O PROCEDIMIENTO SE REPETIRÁ UNA CANTIDAD DEFINIDA DE VECES.

Por ejemplo, si el director quiere pedir que una **FORMA** sea repetida 3 veces para luego ir a **MEMORIA 2** indicará:

FORMA
X3
DESPUÉS
MEMORIA 2

THIS SIGN CAN BE USED TO INDICATE THAT A PATTERN OR A PROCEDURE WILL BE REPEATED A SPECIFIED NUMBER OF TIMES.

For example, if the conductor requests that a **FORM** be repeated three times and then wishes to move on to **MEMORY 2**, he will indicate:

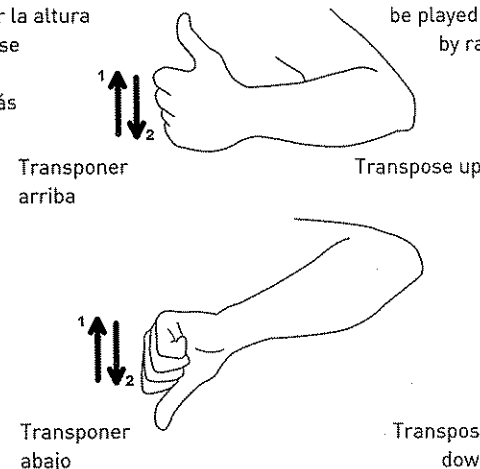
FORM
X3
NEXT
MEMORY 2

MULTIPLY

TRANSPOSICIÓN LIBRE

FREE TRANSPOSITION

Se coloca el dedo pulgar hacia arriba o hacia abajo.
También puede indicar la altura aproximada de lo que se tocará a continuación, elevando o bajando más los brazos al realizar la seña.
La **ENTRADA** se da sin desarmar la posición.



The thumb points up or down. The approximate pitch of what will be played next can also be indicated, by raising or lowering the arms further when making the sign. The **CUE** is given from this position.

TOCAR LA MISMA FRASE MÁS AGUDO O MÁS GRAVE. SE TRANSPONE HACIA ARRIBA O HACIA ABAJO LA ALTURA DEL SONIDO SIN CAMBIAR EL RITMO.

PLAY THE SAME PATTERN AT A HIGHER OR LOWER PITCH THE PITCH IS TRANSPOSED UP OR DOWN WITHOUT CHANGING THE RHYTHM.

En esta seña el intervalo que se transpone será libre.
Si se tienen dos o más tambores se cambiará al tambor más agudo o más grave, según corresponda.

The interval of the transposition is unspecified.
If there are two or more drums, the drum with the higher or lower pitch will be used, as appropriate.

En el caso de los instrumentos afinados, se deberá transponer la nota o la frase musical, hacia arriba o hacia abajo.

In the case of pitched instruments, the notes or musical phrases must be transposed up or down.

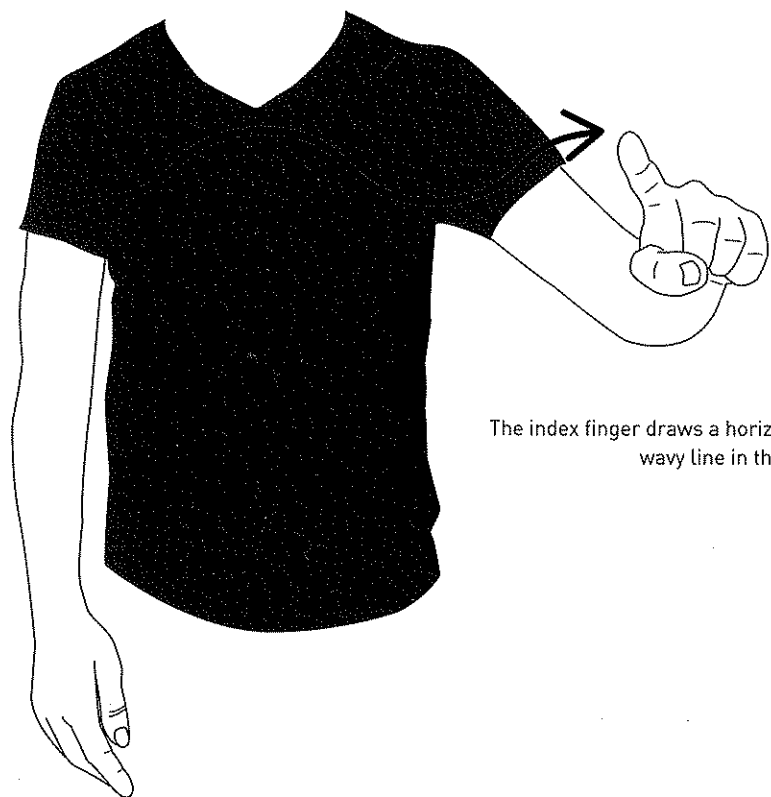
SEÑAS MELÓDICO-ARMÓNICAS

MELODIC-HARMONIC SIGNS

○ MELODÍA

MELODY

El dedo índice dibuja una línea ondulada horizontal.



The index finger draws a horizontal wavy line in the air.

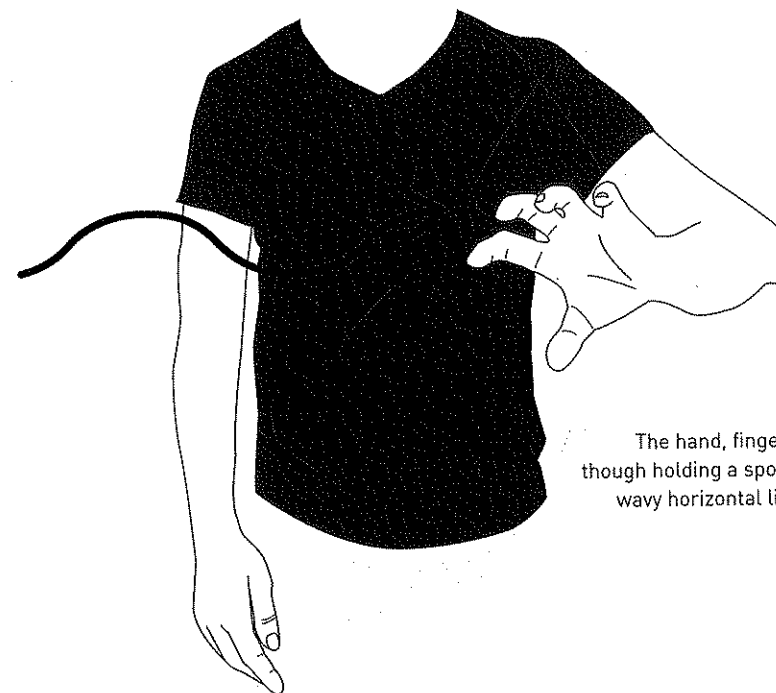
EL MÚSICO QUE RECIBA ESTA SEÑA TOCARÁ UNA MELODÍA QUE PUEDA MEMORIZAR Y LA REPETIRÁ INMEDIATAMENTE, SALVO INDICACIÓN DEL DIRECTOR.

THE SELECTED MUSICIAN WILL PLAY A MELODY THAT HE OR SHE CAN MEMORIZE AND WILL REPEAT IT IMMEDIATELY, UNLESS THE CONDUCTOR INDICATES OTHERWISE.

TEXTURA

TEXTURE ○

La mano con los dedos abiertos, como tomando una esponja, dibuja una línea ondulada horizontal.



The hand, fingers spread as though holding a sponge, draws a wavy horizontal line in the air.

TOCAR ALGO QUE GENERE UNA TEXTURA DE FONDO. PUEDE SER DE CARÁCTER TÍMBRICO O ARMÓNICO, Y SERVIRÁ DE CONTEXTO A OTROS ELEMENTOS.

THIS SIGN INDICATES THAT SOMETHING THAT GENERATES A BACKGROUND TEXTURE SHOULD BE PLAYED. IT CAN HAVE A TIMBRIC OR HARMONIC CHARACTER, AND WILL PROVIDE CONTEXT FOR OTHER ELEMENTS.

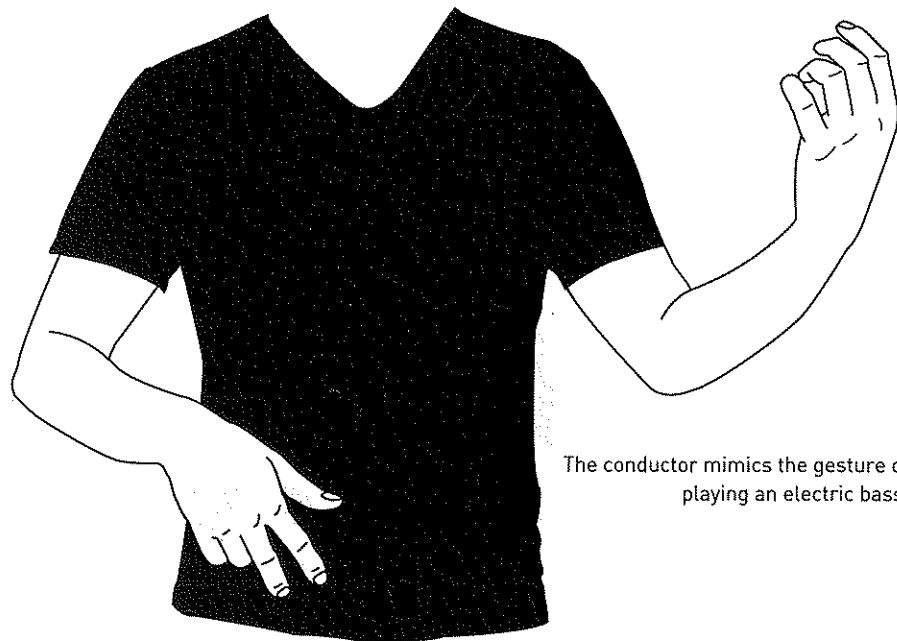
Por ejemplo un colchón armónico, un acorde o nota pedal, un arpeggio, etc.

For example, a harmonic pad, a chord, a drone, an arpeggio, etc.

○ BAJOS

BASS

El director hace el gesto de tocar un bajo eléctrico.



The conductor mimics the gesture of playing an electric bass.

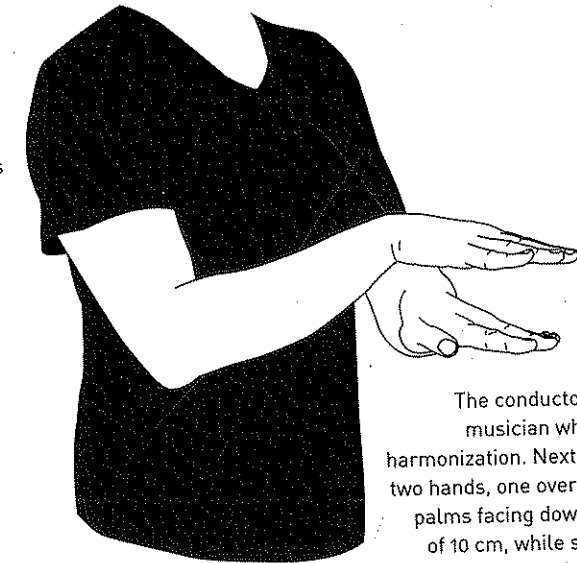
TOCAR UNA FRASE GRAVE, QUE CUMPLA LA FUNCIÓN DE BAJO.

THE INDICATION IS TO PLAY A LOW-PITCHED PATTERN THAT FULFILLS THE ROLE OF THE BASS.

ARMONIZAR

PARALLEL HARMONY ©

Se señala al músico que hará la armonización, luego se ponen las dos manos con las palmas hacia abajo, una por encima de la otra, a unos 10cm de distancia, y se señala a quien produce la melodía que será armonizada.



The conductor points at the musician who will play the harmonization. Next, he places the two hands, one over the other with palms facing down at a distance of 10 cm, while signaling to the musician who is producing the melody that will be harmonized.

CREAR UNA LÍNEA MELÓDICA QUE ARMONICE EN PARALELO A OTRA MELODÍA PREVIA.
LA ARMONIZACIÓN DEBE TENER EL MISMO RITMO QUE LA MELODÍA A LA QUE ARMONIZA.

Las notas con las que se armoniza son elegidas por el músico, de manera que se engrose la melodía original con una armonización en paralelo o similar.

La seña representa dos voces moviéndose en paralelo una encima de la otra.

CREATE A MELODIC LINE IN HARMONY WITH A PREVIOUS MELODY.
THE HARMONIZATION MUST HAVE EXACTLY THE SAME RHYTHM AS THE MELODY THAT IS HARMONIZED.

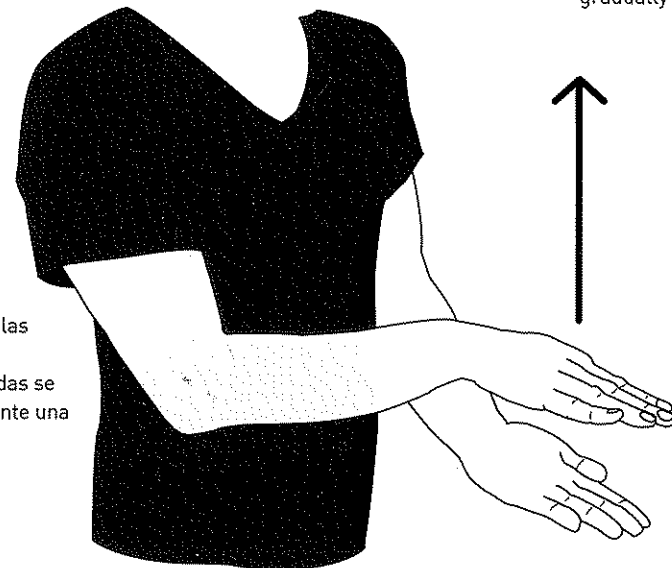
The notes for harmonizing are chosen by the musician to thicken the original melody with a parallel or similar harmony.

This sign represents two voices, one above the other, moving along parallel lines.

DESARROLLAR ALTURAS

DEVELOP PITCH

Both hands, facing each other horizontally, gradually separate.



Las dos manos con las palmas en posición horizontal enfrentadas se separan gradualmente una de la otra.

DESARROLLAR ÚNICAMENTE LAS ALTURAS -EL ASPECTO VERTICAL- DE LA MÚSICA, SIN MODIFICAR LA FIGURACIÓN RÍTMICA.

ONLY DEVELOP THE PITCHES - THE VERTICAL ASPECT - OF THE MUSIC, WITHOUT MODIFYING THE RHYTHM.

Reemplazando alguna o algunas de las notas por otras, conservando el mismo contorno melódico aproximado.

La idea se desarrollará gradualmente, intentando que la parte conserve su función: si era una base no debería pasar a ser un solo, etc.

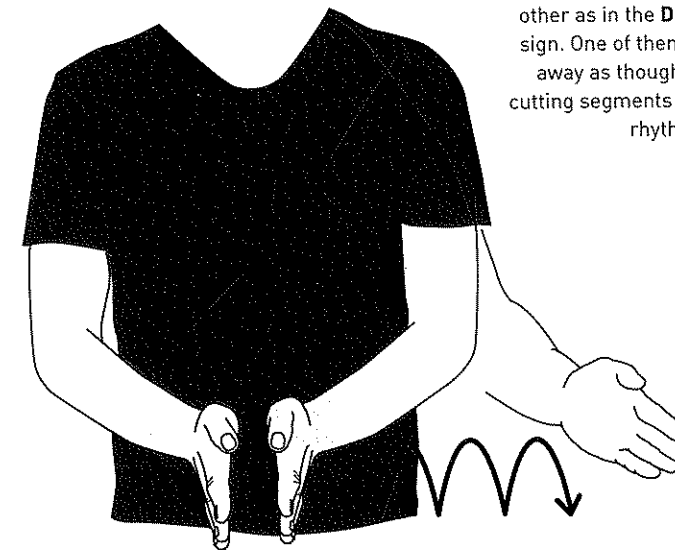
This is achieved by changing the pitch of one or several notes, while keeping the same melodic contour.

The idea will be developed gradually, ensuring that the part keeps its function; if it was originally a background, it should not be turned into a solo, etc.

DESARROLLAR RITMO

DEVELOP RHYTHM

Both hands face each other as in the **DEVELOP** sign. One of them moves away as though it were cutting segments of a line rhythmically.



Las palmas de las manos se enfrentan de la misma forma que en la seña **DESARROLLAR**, con una de ellas separándose como cortando rítmicamente segmentos de una línea.

DESARROLLAR ÚNICAMENTE EL ASPECTO RÍTMICO-HORIZONTAL- DE LA MÚSICA SIN MODIFICAR LAS ALTURAS, NI AGREGAR NUEVAS ALTURAS.

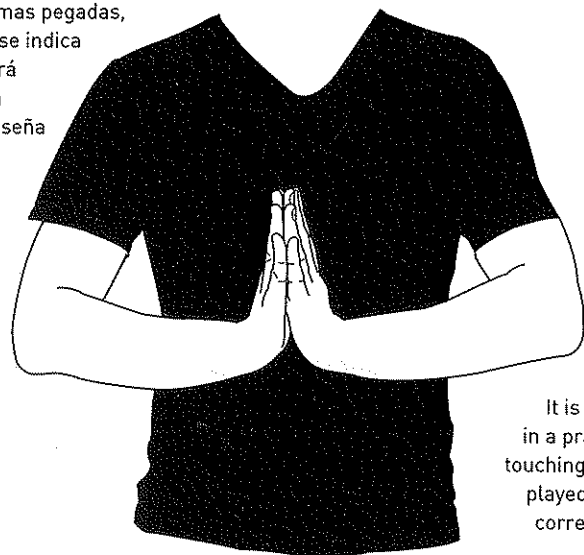
ONLY THE RHYTHMIC OR HORIZONTAL ASPECT OF THE MUSIC SHOULD BE DEVELOPED, WITHOUT MODIFYING THE PITCHES OR ADDING NEW PITCHES.

Se puede hacer desplazando la ubicación en el compás de alguna de las notas, agregando alguna nota repetida, o muteando alguna de las notas de la frase.

This can be done by shifting the position of some of the notes in the measure, or by adding a repeated note or muting some of the notes in the pattern.

© TOCAR UNA NOTA

La seña es similar a la de **UNÍSONO**. Se realiza con las manos en posición de rezo, con las palmas pegadas, y a continuación se indica la nota que deberá ejecutarse con la correspondiente seña de **NOTAS**.



PLAY A NOTE

This sign is similar to the sign for **UNISON**. It is made with the hands in a praying position, palms touching. Next, the note to be played is indicated with the corresponding **NOTE** sign.

LOS MÚSICOS EJECUTAN LA NOTA INDICADA EN CUALQUIER OCTAVA.

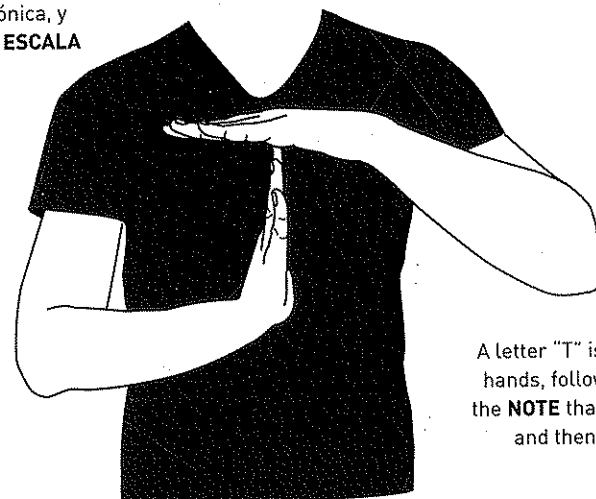
THE MUSICIANS PLAY THE INDICATED NOTE IN ANY OCTAVE.

La **ENTRADA** de la nota será dada con señas de **STACCATO**, **NOTA SOSTENIDA**, **LECTURA DE DEDOS** u otras.

The **CUE** of the note will be given using **STACCATO**, **SUSTAINED NOTE**, **FINGER READING** or other signs.

TONALIDAD

El director hace una letra "T" con las dos manos, seguida de la seña de **NOTA** que servirá como tónica, y luego la seña de la **ESCALA** deseada.



A letter "T" is formed with both hands, followed by the sign for the **NOTE** that will act as a tonic and then by the sign for the desired **SCALE**.

TONAL CENTER ©

CADA MÚSICO ELIGE LIBREMENTE SUS NOTAS DENTRO DE LA ESCALA ESTABLECIDA.

EACH MUSICIAN FREELY CHOOSES HIS OR HER NOTES IN THE ESTABLISHED SCALE.

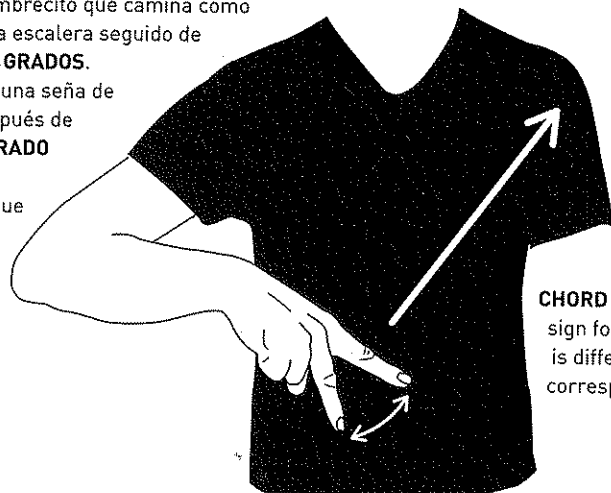
Si el director pide **TONALIDAD** de la **NOTA "LA" /ESCALA MENOR**, el músico podrá tocar cualquiera de las notas de esa escala cuando se le pidan bases, staccatos, notas sostenidas, etc. Cuando un músico toque un **SOLO** o una **MELODÍA** podrá salirse de la escala si la música se lo pide.

If the conductor requests **TONAL CENTER "A" /MINOR SCALE**, the musician can play any notes of that scale when he or she is requested to play backgrounds, staccatos, sustained notes, etc. When a musician plays a **SOLO** or a **MELODY**, he or she can play out of scale if the music calls for it.

ESCALA DIATÓNICA

Con los dedos índice y medio de una mano hacer un hombrecito que camina como subiendo una escalera seguido de las señas de **GRADOS**.

Se agregará una seña de **ACORDE** después de la seña de **GRADO** si éste fuera distinto del que corresponde a la escala diatónica imperante.



DIATONIC SCALE

Move the index and middle fingers of one hand as though they were a little person climbing stairs. This sign is followed by the sign for **DEGREES**. A sign for **CHORD** will be added after the sign for **DEGREE**, if the chord is different from the one that corresponds to the prevailing diatonic scale.

SE REFIERE A LOS GRADOS DIATÓNICOS DE LA ESCALA. DE ESTA FORMA SE PODRÁ INDICAR UNA SECUENCIA ARMÓNICA BASADA EN LOS GRADOS DE LA ESCALA, QUE SERÁ LUEGO EJECUTADA.

THIS SIGN REFERS TO THE DEGREES OF THE DIATONIC SCALE. THIS WAY, A HARMONIC SEQUENCE BASED ON THE DEGREES OF THE SCALE CAN BE INDICATED AND LATER PLAYED.

Por ejemplo:

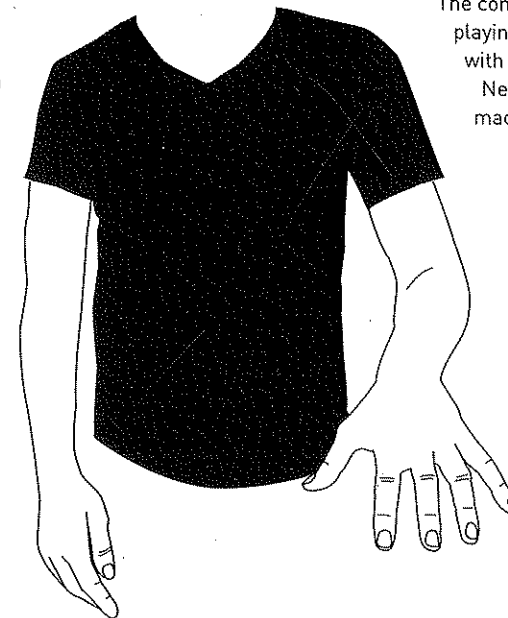
ESCALA DIATÓNICA, luego I - IV - V - VI, indicará esa secuencia armónica, dentro de la tonalidad ya imperante, o bien en una **TONALIDAD** previamente asignada por el director.

For example:

DIATONIC SCALE followed by I - IV - V - VI will indicate this harmonic progression in the current tonality or in a new **TONAL CENTER** indicated by the conductor.

ACORDE

Se muestra una mano en posición de tocar un acorde en un piano, con los dedos bien abiertos seguida de la seña de **NOTA** y la seña de **TIPO DE ACORDE**.



The conductor imitates a hand playing a chord on the piano, with the fingers spread out. Next, the sign for **NOTE** is made, followed by the sign for **TYPE OF CHORD**.

CON ESTA SEÑA, CUANDO EL DIRECTOR LO MARQUE, CADA MÚSICO TOCARÁ ALGUNA NOTA DEL ACORDE INDICADO, A SU ELECCIÓN.

WHENEVER THE CONDUCTOR SHOWS THIS SIGN, EACH MUSICIAN WILL PLAY A NOTE OF HIS OR HER CHOICE FROM THE INDICATED CHORD.

El director hará la seña de **ACORDE**, luego con **NOTAS** indicará la tónica del acorde, y con señas de **TIPO DE ACORDE** definirá su tipo.

Esta es una forma de nombrar los acordes por su nombre y tipo, sin relacionarlos con los grados de la escala.

The conductor will show the sign for **CHORD**. Next, he will indicate the tonic of the chord using the **NOTE** signs and finally he will define the **TYPE OF CHORD** with the appropriate signs.

This is a way of designating the chords by name and type, without relating them to the degrees of the scale.

© TRANSPOSICIÓN CROMÁTICA

CHROMATIC TRANSPOSITION



With one hand, the conductor shows a closed fist with the thumb pointing up or down, as appropriate. With the other, he shows the sign for the **INTERVAL** that should be transposed.

El director muestra una mano con el puño cerrado, con el dedo pulgar apuntando hacia arriba o hacia abajo, según corresponda. Mientras con la otra mano se muestra la señal del **INTERVALO** que se desea transponer.

TRANSPONER CROMÁTICAMENTE LA NOTA O LA FRASE MUSICAL POR EL INTERVALO EXACTO QUE INDIQUE EL DIRECTOR.

THE NOTE OR MUSICAL PHRASE SHOULD BE CHROMATICALLY TRANSPOSED BY THE EXACT INTERVAL INDICATED BY THE CONDUCTOR.

Las frases se transponen cromáticamente, por lo que la frase transpuesta no se encontrará en el mismo tono que la original.

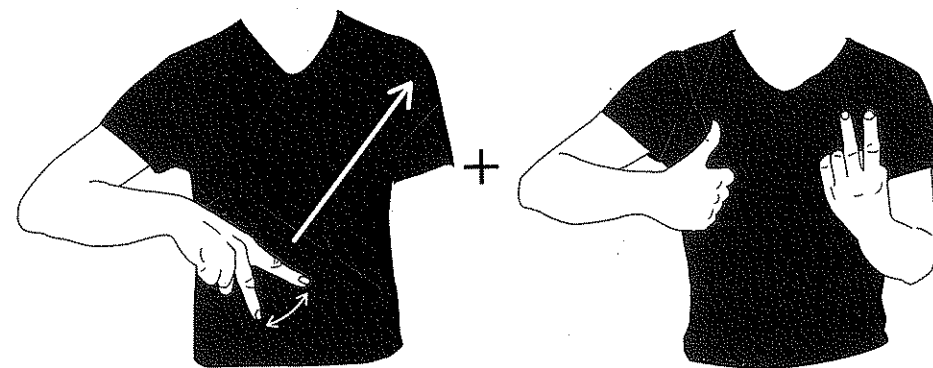
The patterns are transposed chromatically, so that the transposed pattern will no longer be in the same key as the original.

TRANSPOSICIÓN DIATÓNICA

DIATONIC TRANSPOSITION ©

Primero se realiza la señal de escala diatónica indicando que la transposición será diatónica, y luego las señas de transposición con los intervalos que se desea transponer.

Firstly, the conductor makes the sign for diatonic scale, indicating that the transposition will be diatonic, and then the signs for transposition with the desired intervals are shown.



ESTA SEÑA SIRVE PARA INDICAR QUE UNA FRASE, NOTA O ACORDE SERÁ TRANSPUESTA SIEMPRE DENTRO DE LA ESCALA DIATÓNICA EN USO.

THIS SIGN IS USED TO INDICATE THAT A PHRASE, NOTE OR CHORD WILL BE TRANSPOSED WITHIN THE DIATONIC SCALE IN USE.

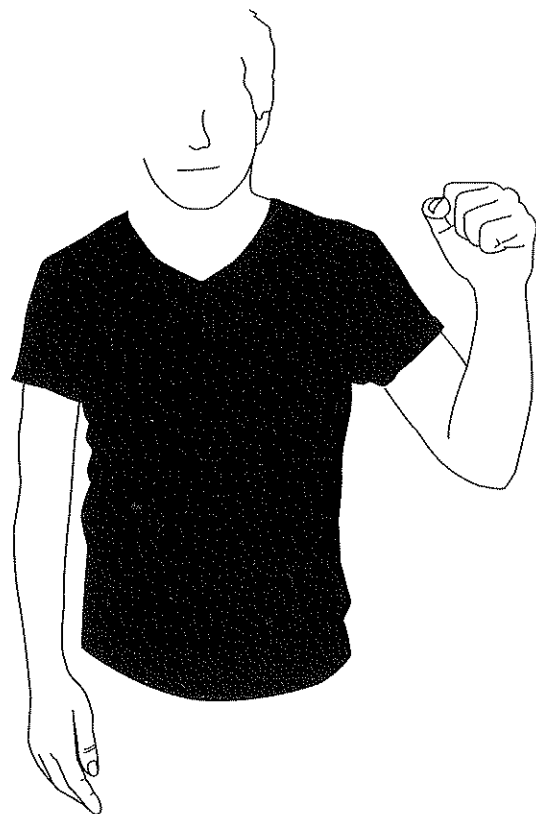
De esta manera se generan progresiones melódicas o cadencias dentro de la misma escala y tonalidad.

In this way, melodic progressions or cadences in the same scale and harmonic key are generated.

○ REFERIRSE A LA ARMONÍA

REFER TO HARMONY

El puño cerrado.



A closed fist.

MEDIANTE ESTA SEÑA ES POSIBLE REFERIRSE AL ASPECTO ARMÓNICO ÚNICAMENTE.

Esto es útil por ejemplo para indicar que **ESTA ARMONÍA** será la **MEMORIA 1**. De esta forma se puede memorizar una secuencia de notas o acordes que luego serán utilizados en otro contexto rítmico.

THIS SIGN MAKES IT POSSIBLE TO REFER TO THE HARMONIC ASPECT ONLY.

This is useful, for example, to indicate that **THIS HARMONY** will be **MEMORY 1**. In this way, a sequence of notes or chords can be memorized and used in another rhythmic context later on.

ARMONÍA LIBRE

FREE HARMONY ○

El puño cerrado de **ARMONÍA**, agitándose.



The closed fist of **HARMONY** is shaken.

UTILIZAR LIBREMENTE LAS DOCE NOTAS CROMÁTICAS.

Generalmente esto dará como resultado armonía atonal, aunque se puede utilizar también de otras formas.

FREELY USE THE TWELVE CHROMATIC NOTES.

This generally results in atonal harmony, although it can be used in other ways.

FREEZE ARMÓNICO

El director muestra el puño cerrado de **ARMONÍA**, tapado con la palma de la otra mano extendida.

Freeze Freeze



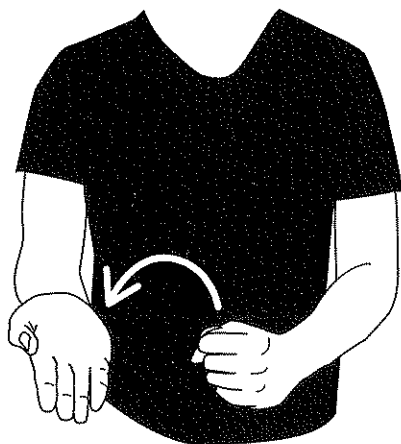
SE CONGELA (FREEZE) LA ARMONÍA. NO SE UTILIZAN NOTAS NUEVAS HASTA PRÓXIMO AVISO. SI SE ESTÁ TOCANDO UNA NOTA O UN ACORDE, SE DEBERÁ PERMANECER EN ESA NOTA O ACORDE AUNQUE SE VUELVA A ATACAR LA NOTA O SE DESARROLLE EL RITMO DE CUALQUIER FORMA.

Al destapar el puño se descongela la armonía, y vuelve a poder moverse en cada ataque.

HARMONIC FREEZE

The closed fist in the **HARMONY** sign is covered with the palm of the other extended hand.

Unfreeze Unfreeze

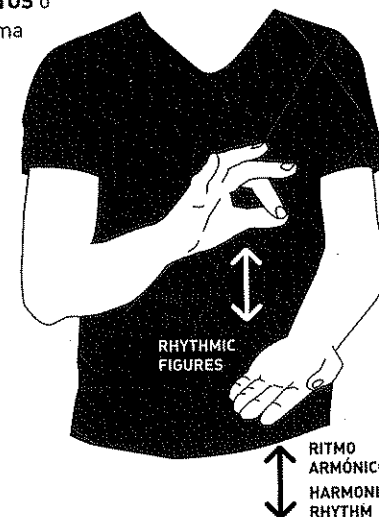


THE HARMONY IS FROZEN. NO NEW PITCHES ARE ADDED UNTIL FURTHER SIGNS ARE MADE. IF A NOTE OR CHORD IS BEING PLAYED, THE MUSICIANS MUST STAY ON THIS PITCH OR CHORD EVEN THOUGH THE NOTE IS PLAYED AGAIN OR THE RHYTHM IS DEVELOPED.

When the fist is uncovered, the harmony unfreezes and new pitches can be added once again.

FIGURA Y RITMO ARMÓNICO

Una mano marca **STACCATOS** o **NOTAS SOSTENIDAS** encima de la otra mano que en la posición de **NOTA SOSTENIDA** indica el cambio de las notas o acorde (ritmo armónico).



CON LA MANO INFERIOR SE PUEDE MARCAR UN RITMO ARMÓNICO INDEPENDIENTE DE LAS FIGURAS RÍTMICAS QUE ESTÉN SONANDO O QUE INDIQUE EL DIRECTOR CON LA MANO SUPERIOR.

Al usar esta seña las figuras rítmicas que marca la mano superior serán tocadas en una sola nota que cambiará cuando lo marque la mano inferior. Esto es útil para generar zonas de acordes o corales en que el cambio de los acordes no coincide con la figuración rítmica.

FIGURE AND HARMONIC RHYTHM

One hand shows **STACCATO** or **SUSTAINED NOTES** above the other hand which, in the position of **SUSTAINED NOTE**, indicates the change of notes or chords (harmonic rhythm).














WITH THE LOWER HAND A HARMONIC RHYTHM CAN BE MARKED, WHICH IS INDEPENDENT OF THE RHYTHMIC FIGURES OR PATTERNS THAT ARE BEING PLAYED OR THAT THE CONDUCTOR IS SIGNALING WITH THE UPPER HAND.

When using this sign, the rhythmic patterns indicated by the upper hand will be played in a single note, which will only change when the lower hand indicates. This is useful for creating zones of choral texture in which the change of chords does not match the rhythmic figures.

SEÑAS DE
NOTAS/ INTERVALOS/ GRADOS
TIPOS DE ACORDE
TIPOS DE ESCALA

SIGNS FOR
NOTES/ INTERVALS/
DEGREES OF THE SCALE
TYPES OF CHORD/
TYPES OF SCALE









NOTAS/INTERVALOS/GRADOS NOTES/INTERVALS/DEGREES

SEÑA SIGN	NOTA NOTE	INTERVALO INTERVAL	GRADO DEGREE	SEÑA SIGN	NOTA NOTE	INTERVALO INTERVAL	GRADO DEGREE
	DO C	-	I		SOL G	5° perfect fifth	V
	RE _b Db	2°m minor second	II descendido lowered		LA _b Ab	6°m minor sixth	VI descendido lowered
	RE D	2°M major second	II		LA A	6°M major sixth	VI
	MI _b Eb	3°m minor third	III descendido lowered		SI _b Bb	7°m minor seventh	VII descendido lowered
	MI E	3°M minor third	III		SI B	7°M major seventh	VII
	FA F	4° perfect fourth	IV		-	8° octave	
	SOL _b Gb	5°dism. diminished fifth	V descendido lowered				

Estas señas representan **NOTAS, INTERVALOS** o **GRADOS DE LA ESCALA**, dependiendo de la seña a la que están asociadas.

These signs represent **NOTES, INTERVALS** or **DEGREES OF THE SCALE**, depending on the sign they are associated with.

TIPOS DE ACORDE/ESCALA TYPES OF CHORD/SCALE

SEÑA SIGN	ACORDE CHORD	ESCALA SCALE
	MAYOR MAJOR	MAYOR MAJOR
	MENOR (m) MINOR	MENOR MINOR
	7° DE DOMINANTE DOMINANT SEVENTH	MIXOLIDIO MIXOLYDIAN
	DISMINUIDO (o) DIMINISHED SEVENTH	DISMINUIDA (SEMITONO-TONO) DIMINISHED (SEMITONE-TONE)
	SEMIDISMINUIDO (ø) HALF-DIMINISHED	- -
	AUMENTADO (Aug) AUGMENTED	HEXATÓNICA (TONOS ENTEROS) HEXATONIC (WHOLE TONES)
	-	PENTATÓNICA
	-	PENTATONIC

Estas señas representan tipos de acordes o tipos de escalas dependiendo de la seña a la que están asociadas.

These signs represent types of chords or scales, depending on the sign they are associated with.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

Estos son algunos ejemplos, a modo ilustrativo, de posibles transcurros de improvisaciones de Ritmo y Percusión con Señas. Todo lo que figura en estos ejemplos está basado en experiencias reales. Siguiendo estos ejemplos con detenimiento, se podrán extraer muchas ideas acerca del uso de este lenguaje en la práctica, y de las habilidades que pueden ser desarrolladas tanto por parte de directores como de músicos, para aprovechar y disfrutar al máximo de este lenguaje-práctica.

EJEMPLO 1 (nivel básico)

- El director le pide a una conga un APORTE LIBRE. El músico piensa lo que va a tocar. El director le da ENTRADA, y el músico comienza a tocar un ritmo y a repetirlo exactamente igual.

- El director le pide al djembé un APORTE LIBRE. El djembé piensa con qué ritmo se sumará a la frase de la conga y aguarda la seña para entrar. El director le da ENTRADA y el djembé se suma a la conga.

- El director selecciona a la sección de campana, maracas y güiro y les pide una BASE. Luego les da ENTRADA y éstos entran al ritmo.

- El director le pide a otro djembé que haga un SOLO. Le da ENTRADA. Comienza el solo.

- El director les pide a los dos djembés y a la sección de accesorios DEJAR DE TOCAR. Éstos paran inmediatamente y dejan sola a la conga.

- El director le indica CONTINUAR a la

conga, y le marca a TODO EL GRUPO algunas notas STACCATO sobre la base de la conga.

- Después, le pide a TODO EL GRUPO, incluida la conga, que realice en FORTE un REDOBLE

- El director les pide a todos volver a la BASE y les da ENTRADA. Todos han vuelto a su base original.

- El director juega con todo el grupo con señas de DINÁMICA, bajando y subiendo el volumen.

- El director indica que lo siguiente será el FIN DE LA PIEZA, y luego selecciona a todo el grupo y marca una NOTA STACCATO. La pieza ha concluido.

EJEMPLO 2 (nivel intermedio)

- El director pide un COMPÁS de 3 tiempos de SUBDIVISIÓN binaria (compás de 3/4). Luego realiza la MARCA DE COMPÁS de forma que el tempo queda claramente establecido para todos. Todos comienzan a sentir el pulso y el compás, aunque aún nadie está tocando.

- El director le pide a un agogó una frase que haga las veces de CLAVE. Luego le da ENTRADA. El agogó toca su clave en 3/4.

- El director le pide a una sección de tambores graves tocar BASE, y les da ENTRADA. Los tambores utilizan la clave del agogó como base para sus ritmos.

- El director le pide a una sección de congas que toque una HETEROFONÍA. Les da unos instantes para que se pongan de acuerdo, y les da ENTRADA. Las congas entran formando una melodía con sus notas individuales.

PRACTICAL EXAMPLES

The following are some examples that illustrate possible improvisations done with Rhythm and Percussion with Signs. Everything in these examples is based on real experiences. By following these examples closely, much can be understood about the practice of this language and about the skills that can be developed by both conductors and musicians to get the most out of this language.

EXAMPLE # 1 (Basic level)

- The conductor asks the conga for a FREE CONTRIBUTION. The musician imagines what he is going to play. The conductor signals CUE and the musician begins to play a rhythm and repeat it exactly.

- The conductor asks the djembé for a FREE CONTRIBUTION. The djembé thinks of a rhythm to add to the conga's phrase and waits for the CUE sign. The conductor gives him the CUE and the djembé joins the conga.

- The conductor selects the section of cowbells, maracas and güiros and requests a BACKGROUND. Next, he signals the CUE and the musicians join the rhythm.

- The conductor asks another djembé for a SOLO, gives the CUE and the solo begins.

- The conductor asks the two djembés and the section of hand-held instruments to CUT-OFF. They stop immediately and leave the conga playing by itself.

- The conductor signals CONTINUE to the conga and indicates some STACCATO

notes to the WHOLE GROUP on the conga background.

- Next, the conductor asks the WHOLE GROUP, including the conga, to perform a FORTE and a drum ROLL.

- The conductor asks everybody to return to the BACKGROUND and gives the CUE. They all return to their original BACKGROUND.

- The conductor plays with the DYNAMICS of the whole group, raising and lowering the volume.

- The conductor indicates that the END OF THE PIECE is coming and then selects the whole group and indicates a STACCATO. The piece is over.

EXAMPLE # 2 (Intermediate level)

- The conductor requests three BEATS PER MEASURE with a binary SUBDIVISION (3/4 time signature). He then performs a TIME BEATING gesture to make sure the tempo is clear to everyone. All the musicians begin to feel the beat and the meter, even though nobody is playing yet.

- The conductor asks the agogó for a phrase that will work as a CLAVE. He then gives the CUE. The agogó plays its CLAVE pattern in 3/4.

- The conductor asks a low-pitched drum section to play a BACKGROUND and gives them the CUE. The drums use the agogó's CLAVE as the background for their rhythms.

- The conductor requests a section of conga drums to play a HETEROPHONY. He gives them a moment to come to an agreement and then gives the CUE. The

- El director le marca a la sección de djembés una figura simple utilizando notas STACCATO, mientras con la otra mano le pide ESPERAR. Cuando está seguro de que todos han comprendido la frase, le da ENTRADA. Los djembés tocan la frase sobre la base de campana, tambores graves y congas.

- El director pide a todo el grupo MEMORIA 1. El grupo memoriza lo que está tocando para usarlo más adelante.

- El director le indica a todo el grupo que una conga hará CORTE Y RESPUESTA PING PONG. Luego le da SALIDA a todo el grupo, y ENTRADA a la conga, que toca un corte. El grupo lo imita. La conga toca otro corte, y el grupo lo imita. La conga toca un tercer corte, y mientras el grupo lo imita el director pide REPETIR. Ahora el grupo queda repitiendo esa última frase al unísono.

- El director asigna la mitad del grupo a su mano izquierda y la otra a su mano derecha, y utiliza las señas de MUTEAR con las dos manos para dejar que se escuchan algunos fragmentos de la frase repetida en cada mitad del grupo. Pide REPETIR, y ahora son esos fragmentos lo que se empieza a repetir.

- El director le indica a todo el grupo que un djembé hará un CORTE Y SEGUIR. A continuación, le da SALIDA al grupo. El djembé hace su corte, mientras el director pide MEMORIA 1, por lo que el grupo responde al corte volviendo a la base memorizada en MEMORIA 1.

- El director pide a todo el grupo un POCO y ACELERAR. El grupo acelera gradualmente, hasta que el director pide SOBRE EL PULSO. El tempo se establece.

- El director le indica a la campana CONTINUAR, y le da a TODO EL GRUPO la seña de DEJAR DE TOCAR. La campana queda tocando sola.

- El director le indica a todo el grupo que la próxima seña será el FIN DE LA PIEZA.

Prepara una figura rítmica con LECTURA DE DEDOS. Cuando da ENTRADA, el grupo toca esa figura y termina la pieza.

EJEMPLO 3 (nivel intermedio)

- El director marca un tempo, sin compás definido, y le pide a una sección de tres tambores medianos que inventen algo al UNÍSONO. Les da unos instantes para que se pongan de acuerdo y les da ENTRADA. Los tres tambores comienzan un ritmo al unísono que se pasaron al oído segundos antes de entrar.

- El director le pide a un güiro que toque una BASE AL AIRE, y le da ENTRADA. El güiro comienza su base.

- El director pide a tres tambores graves que toquen algo al UNÍSONO y A TIE-RRRA. Les pide ESPERAR. También le pide a otra sección de tambores pequeños que hagan un UNÍSONO con el güiro, y les pide ESPERAR. Ahora le pide a la sección de tambores medianos DEJAR DE TOCAR, y le da simultáneamente ENTRADA a los tambores graves y los tambores pequeños, mientras el güiro sigue tocando. Ahora les pide a todos MEMORIA 1.

- El director le pide un SOLO a otro tambor sobre la base de los graves, los agudos y el güiro.

- El director le pide al tambor que está haciendo el solo REPETIR una frase que acaba de tocar.

- Sobre esa frase repetida, que tiene dos tonos bien diferenciados, le pide a todo el grupo que toque al UNÍSONO y DIVIDIR LA ORQUESTACIÓN entre graves y agudos. Cuando da ENTRADA, los tambores graves tocan las notas graves de la frase repetida, y todos los demás tocan únicamente las notas agudas de la frase. Pide MEMORIA 2, por lo que los músicos memorizan lo que están haciendo.

congas make their entrance by forming a melody based on their individual notes.

- The conductor uses STACCATO notes to indicate a simple pattern to the section of djembés while with the other hand he asks them to WAIT. Once he is sure that they have all understood the pattern, he gives the CUE. The djembés play the pattern based on the rhythm of the cowbell, the low drums and the congas.

- The conductor signals MEMORY 1 to the whole group. The group memorizes what they are playing for later use.

- The conductor indicates to the whole group that a conga will perform a PING-PONG BREAK AND RESPONSE. Next, he indicates CUT-OFF to the whole group and a CUE to the conga. The conga plays a break and the group imitates it. The conga plays another break, and the group imitates it. The conga plays a third break and while the group imitates it the conductor signals LOOP. At this point, the group keeps repeating that last phrase in unison.

- The conductor assigns half the group to his left hand and the remaining half to his right hand and uses the MUTE sign with the two hands to allow some notes of the repeated phrase to be heard in each half of the group. He signals LOOP and now the musicians start to repeat those notes.

- The conductor indicates to the whole group that a djembé will perform a BREAK AND CONTINUE. Next, he signals CUT-OFF to the group. The djembé plays its break, while the conductor signals MEMORY 1, which indicates to the group that they should respond to the break by returning to the background memorized in MEMORY 1.

- The conductor indicates POCO and SPEED UP to the whole group. The group gradually picks up speed, until the conductor signals ON THE BEAT. The tempo is established.

- The conductor signals the cowbell to CONTINUE and makes the sign for CUT-

OFF to the WHOLE GROUP. The cowbell keeps playing on its own.

- The conductor signals to the whole group that the next sign will be the END OF THE PIECE. He prepares a rhythmic pattern with FINGER READING. When he gives the CUE, the group plays that pattern and the piece ends.

EXAMPLE # 3 (Intermediate level)

- The conductor signals a tempo with no defined time signature, and asks a section of three medium-pitched drums to invent something in UNISON. He allows them a few moments to come to an agreement and gives the CUE. In unison, the three drums begin a rhythm that the musicians whispered to one another seconds before the entrance.

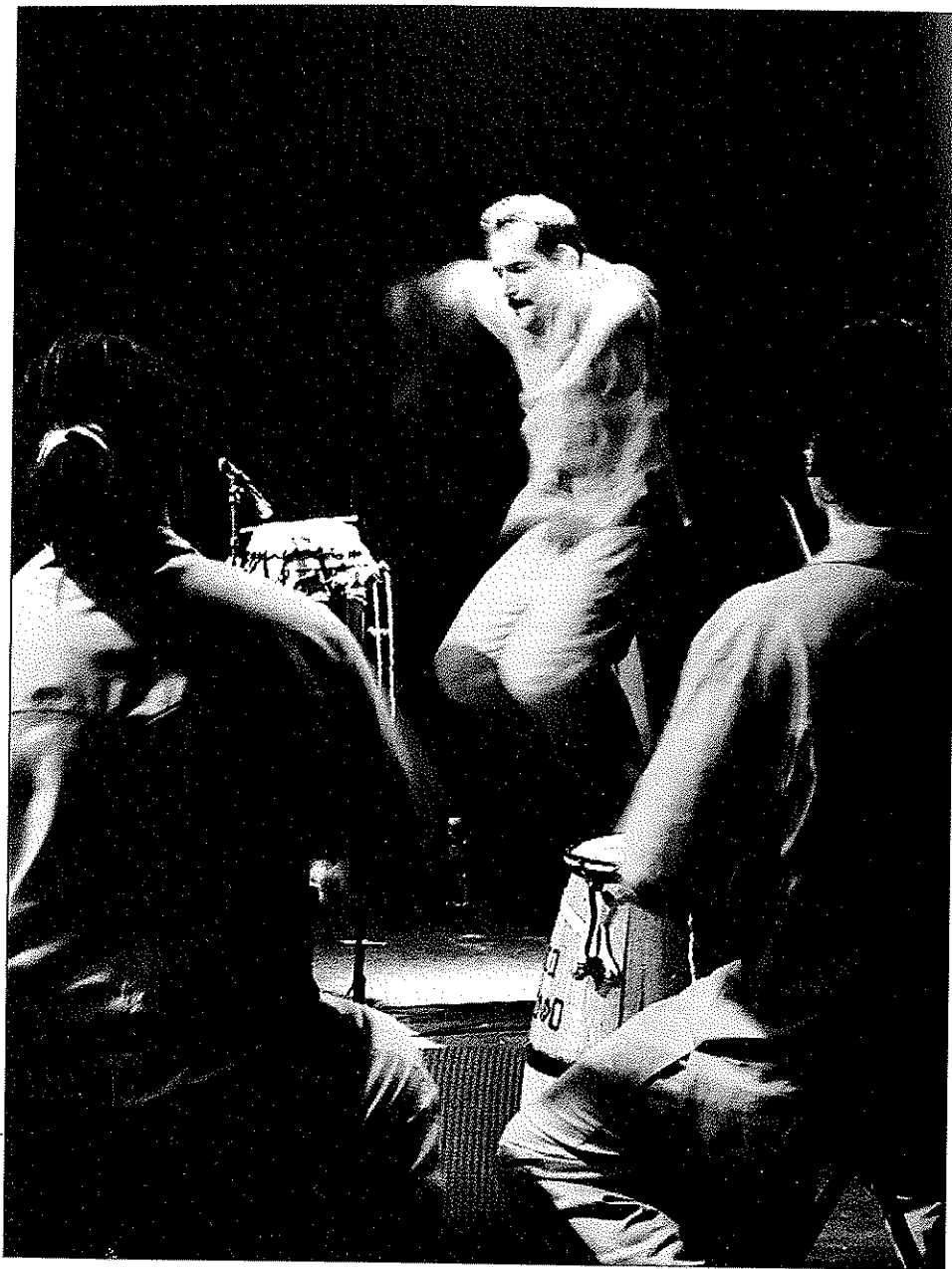
- The conductor requests a güiro to REINFORCE THE UPBEAT and play a BACKGROUND and gives the CUE. The güiro begins its background.

- The conductor asks three low-pitched drums to play something in UNISON and to REINFORCE THE BEAT and then indicates WAIT. He asks another section of small drums to play in UNISON with the güiro and again indicates WAIT. Next, he asks the medium-pitched drums section to CUT-OFF and simultaneously gives the CUE to the low-pitched drums and the small drums, while the güiro keeps on playing. Then he asks everybody to perform MEMORY 1.

- The conductor asks another drum for a SOLO built on the rhythm of the low-pitched drums, the small drums and the güiro.

- The conductor asks the drummer performing the solo to LOOP a phrase he has just played.

- On this repeated phrase, which has two distinctly different tones, the conductor asks the whole group to play in UNISON



Cada director le imprime su energía y estilo personal a la improvisación del grupo. Observar a los directores puede ser un espectáculo en sí mismo.

Each conductor brings his own energy and personal touch to group improvisation. Watching the conductors can be a show in itself.



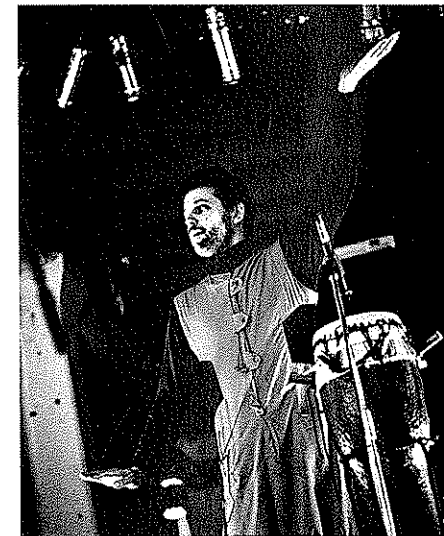
Los músicos de una sección se pasan ritmos al oído, que aportarán en unisono cuando el director les dé ENTRADA o APORTE LIBRE.

One section of musicians quietly shares rhythms so they can play in unison when the conductor gives them the CUE or FREE CONTRIBUTION signs.



Los músicos también pueden usar las señas para comunicarse entre ellos o para consultarte algo al director.

The musicians can also use signs to communicate with each other or to check on something with the conductor.



El director indicando DINÁMICA a la mitad del grupo con una mano, y a la otra mitad con la otra.

The conductor indicating DYNAMICS to half the group with one hand, and to the other half with the other hand.

•Después de dejar sonar un rato esta frase, el director pide volver a MEMORIA 1 y da ENTRADA. El grupo ha vuelto a esa memoria.

•El director juega libremente alternando entre MEMORIA 1 y MEMORIA 2.

•Una sección del grupo que aún no había entrado se ha puesto de acuerdo en una frase que ha decidido tocar al UNÍSONO, y le hace señas al director de que tiene algo. Muestra la frase tocando en el aire para que el director pueda imaginar cómo sonará. El director le da ENTRADA a esa sección y simultáneamente le da a todo el grupo la señal de SALIDA. Todos han parado y ha entrado la nueva sección con una idea nueva.

•El director le pide a todo el grupo APOYAR LA IDEA, y le da entrada. Ahora todos tocan una base diferente a las anteriores. El director pide MEMORIA 3.

•Ahora juega alternando libremente MEMORIA 1 y MEMORIA 3.

•El director deja sonando la MEMORIA 3, y uno a uno va dándoles SALIDA a todos los músicos. Cuando solo queda uno, le pide a todo el grupo que como FINAL DE LA PIEZA haga una nota STACCATO. Marca esa nota, y la pieza ha concluido.

EJEMPLO 4 (nivel intermedio-avanzado)

•El director marca COMPÁS de 2 tiempos de SUBDIVISIÓN ternaria (compás de 6/8), y pide a una campana un APORTE LIBRE. Cuando le da ENTRADA, la campana entra con su frase en 6/8.

•El director les pide a dos tambores pequeños APOYAR LA IDEA. Los tambores se suman entonces a la frase de la campana, también en 6/8.

•El director le pide a una sección de tambores medianos un COMPÁS de 5

tiempos de SUBDIVISIÓN binaria (compás de 5/4). Le marca el pulso (el mismo que el de la campana) y le da ENTRADA. Ahora hay una sección tocando en 6/8 sobre otra sección del grupo tocando en 5/4.

•El director le pide a la mitad del ensamble APOYAR LA IDEA de la sección en 6/8 y le señala que hay que ESPERAR. Luego le pide a la otra mitad del ensamble APOYAR LA IDEA de los que tocan en 5/4 y ESPERAR. Hace una señal a todos para que toquen PIANO, y luego les da ENTRADA. Ahora la mitad del grupo toca 6/8 y la otra mitad 5/4, sobre el mismo pulso.

•El director asigna una mitad del grupo a su mano izquierda y la otra mitad a su mano derecha y, con señas de DINÁMICA, juega mezclando los dos ritmos de diversas maneras hasta terminar con todos tocando pianísimo.

•El director deja sonar esa polirritmia en pianísimo durante un rato y mientras, les indica a todos que harán un COMPÁS de 2 tiempos de SUBDIVISIÓN binaria. Indica que será FORTE, y les da unos segundos para que cada uno pueda pensar cómo adaptará su frase al nuevo compás. Cuando les da ENTRADA, todo el grupo toca una base en 2/4.

•El director le asigna hacer un SOLO a la señal de PANEÓ. Cuando comienza a panear con el brazo, el músico que es señalado ejecuta un solo. Ese solo se va repartiendo entre los diferentes músicos a quienes el director señala con la señal de PANEÓ.

•El director le indica a todo el grupo que tocará una pulsación de corcheas con NOTAS STACCATO, mientras con la otra mano pide ESPERAR. Luego da ENTRADA. Todos tocan corcheas.

•El director pide DOBLAR EL TEMPO, y da ENTRADA. Ahora todos tocan semicorcheas.

•El director asigna ahora un REDOBLE a la señal de PANEÓ y, cuando la desplaza,

and to SPLIT ORCHESTRATION into low and high-pitched instruments. When he gives the CUE, the low-pitched drums play the low notes of the repeated phrase and all the rest play only the high notes of the phrase. The conductor signals MEMORY 2, which indicates that the musicians should memorize what they are playing.

•After letting this phrase go on for a short time, the conductor once again requests a return to MEMORY 1 and gives the CUE. The group returns to that memory.

•The conductor plays freely, alternating between MEMORY 1 and MEMORY 2.

•A section of the group that had not yet played has decided to play a phrase in UNISON and they make signs to the conductor that they have something. They show the phrase by playing in the air so that the conductor can imagine how it will sound. The conductor gives the CUE to this section and simultaneously performs the CUT-OFF sign for the whole group. They have all stopped and the new section has entered with a new idea.

•The conductor asks the whole group to SUPPORT THE IDEA and gives the CUE. Now they are all playing a background that differs from the previous one. The conductor signals MEMORY 3.

•The conductor alternates freely between MEMORY 1 and MEMORY 3.

•The conductor allows the musicians to keep playing MEMORY 3 and, one by one, he signals CUT-OFF to all of them. When there is only one left, he signals END OF THE PIECE. Then he asks the whole group to play a STACCATO note. The piece is over.

EXAMPLE # 4 (Intermediate/advanced level)

•The conductor indicates two BEATS PER MEASURE with ternary SUBDIVISION (6/8 time signature) and asks a cowbell

for a FREE CONTRIBUTION. When he gives the CUE, the cowbell comes in with a 6/8 pattern.

•The conductor asks two small drums to SUPPORT THE IDEA. The drums then join the cowbell's pattern, also playing in 6/8.

•The conductor asks a section of medium drums for five BEATS PER MEASURE with binary SUBDIVISION (5/4 time signature). He beats time (the same as the one for the cowbell) and gives the CUE. Now there is a section playing in 6/8 over another section in the group playing in 5/4.

•The conductor asks half the ensemble to SUPPORT THE IDEA of the section playing in 6/8 and signals that they must WAIT. Next, he asks the other half to SUPPORT THE IDEA of those playing in 5/4 and to WAIT. He asks everybody to play PIANO, and then gives the CUE. Half the group is now playing 6/8 and the other half 5/4, on the same pulse.

•The conductor assigns half the group to his left hand and the other half to his right, and with the DYNAMICS gesture, plays with the music, mixing the two rhythms in different ways until everybody is playing pianissimo.

•The conductor allows this pianissimo polyrhythm to continue for a while and then signals to everybody to change to two BEATS PER MEASURE with a binary SUBDIVISION. Next he signals FORTE, while giving the group a few seconds to think about adapting the phrase to the new meter. When the conductor gives the CUE, the whole group plays a background in 2/4.

•The conductor assigns a SOLO function to the PANNING sign. When he begins to make this sign with his arm, the musician selected by PANNING turns his background into a solo, returning to the background as soon as the hand stops pointing at him. The solo is shared by the different musicians as the conductor's arm pans over the group.

cada tambor hace un redoble, produciéndose una especie de melodía de redobles entre los distintos tambores.

•Mientras con una mano sigue jugando con el PANEÓ, con la otra pide a un tambor un CORTE. Cuando da SALIDA a todos, ese tambor hace un corte. El director ha mostrado un STACCATO que marca para todo el grupo como cierre del corte. Todos se quedan esperando indicaciones de cómo seguir. Como el director no da ninguna otra señal, todos entienden que la pieza ha terminado.

EJEMPLO 5 **(nivel intermedio, con interacción con el público)**

•El director escucha que el público está haciendo un ritmo con las palmas y le pide a todo el grupo que haga un UNÍSONO con ese ritmo. Al dar ENTRADA, el público y el grupo están tocando juntos el mismo ritmo.

•El director le pide al grupo CONTINUAR y juega con el público haciendo NOTAS STACCATO con la base del grupo.

•El director le pide a un músico del grupo que haga CORTE Y RESPUESTA PING PONG con el público. Le da SALIDA al resto del grupo y el músico hace un corte, a lo que el público responde imitando con las palmas. Se suceden los cortes y las imitaciones del público, hasta que el director les pide a los miembros del grupo que toquen un UNÍSONO con uno de los cortes. Les da ENTRADA y, mientras hacen ese unísono, les pide REPETIR. Ahora el grupo toca el último corte repetidamente y el público está bailando.

•El director le pide a una sección de cuatro tambores CONTINUAR, y al resto del grupo DEJAR DE TOCAR. Quedan solo esos cuatro tambores.

•El director le dice al resto del grupo que ese ritmo que está sonando es la CLAVE sobre la que construirá sus ritmos.

•Le pide a la sección de tambores graves que hagan un UNÍSONO con el ritmo que está sonando, pero que se repartan las notas con una HETEROFONÍA. Les pide ESPERAR mientras ellos se ponen de acuerdo en quién tocará cada nota. Le pide a la sección de accesorios que haga una BASE y ESPERAR. Y le pide a un tambor mediano que haga un CORTE Y SEGUIR. El director da SALIDA a los que están tocando y simultáneamente le da ENTRADA al corte. El tambor mediano hace un corte y el director le da ENTRADA a los tambores graves y los accesorios, que son ahora los únicos que suenan.

•El director les pide a los graves y accesorios CONTINUAR y a todos los demás que toquen algo de su repertorio previamente ensayado: el TEMA 3 y, de ese tema, la PARTE A. Cuando les da ENTRADA, comienza a sonar esa música sobre la base del ritmo de tambores graves y accesorios.

•Ahora el director le pide a todo el grupo que toque, del mismo tema, la PARTE A, pero agrega que quiere que lo toque a MITAD DE VELOCIDAD. Les pide a los accesorios CONTINUAR con la base y da ENTRADA al resto del grupo. Ahora suena una composición a mitad de tempo sobre la base de accesorios.

•Antes de que finalice la parte A, el director la interrumpe pidiéndole a todo el grupo REPETIR el último compás que ha tocado. Luego le pide REPETIR únicamente los primeros dos tiempos de ese compás. Luego, REPETIR un solo tiempo y, por último, les pide a todos que toquen en FORTÍSIMO un REDOBLE.

•El director muestra la señal de PANEÓ y empieza a deslizarla lentamente de un extremo a otro del grupo. Quien es señalado por la señal de PANEÓ sube el

•The conductor signals to the whole group that they will be playing an eighth-note pulse with STACCATO notes while with the other hand he signals WAIT. Then he gives the CUE. Everybody plays eighth notes.

•The conductor requests DOUBLE TEMPO and gives the CUE. Now everybody plays sixteenth notes.

•The conductor assigns a drum ROLL to the PANNING sign, and as he pans, each drum plays a drum roll, thus producing a sort of drum roll melody among the different drums.

•While the conductor uses one hand to play with PANNING, he uses the other to ask a drum for a BREAK. When he signals CUT-OFF to everybody, that drum performs a break. The conductor shows the STACCATO sign to the whole group, and then marks it at the end to the break. Everybody waits for indications about what comes next. Since the conductor makes no further signs, they all understand that the piece is over.

EXAMPLE # 5 **(Intermediate level, with interaction with the audience)**

•The conductor hears that the audience is clapping rhythmically and he asks the whole group to play in UNISON, following that rhythm. When he gives the CUE, the audience and musicians play the same rhythm together.

•The conductor signals CONTINUE to the group and plays with the audience, performing STACCATO notes with the group's background.

•The conductor asks a musician to do a PING PONG BREAK AND RESPONSE with the public. He signals CUT-OFF to the rest of the group and the musician performs a break, which the public imitates by

clapping. Breaks and imitations follow one another, until the conductor asks the members of the group to play in UNISON with one of the breaks. He gives the CUE and while they perform the unison, he asks them to LOOP. The group plays the break repeatedly and the audience dances.

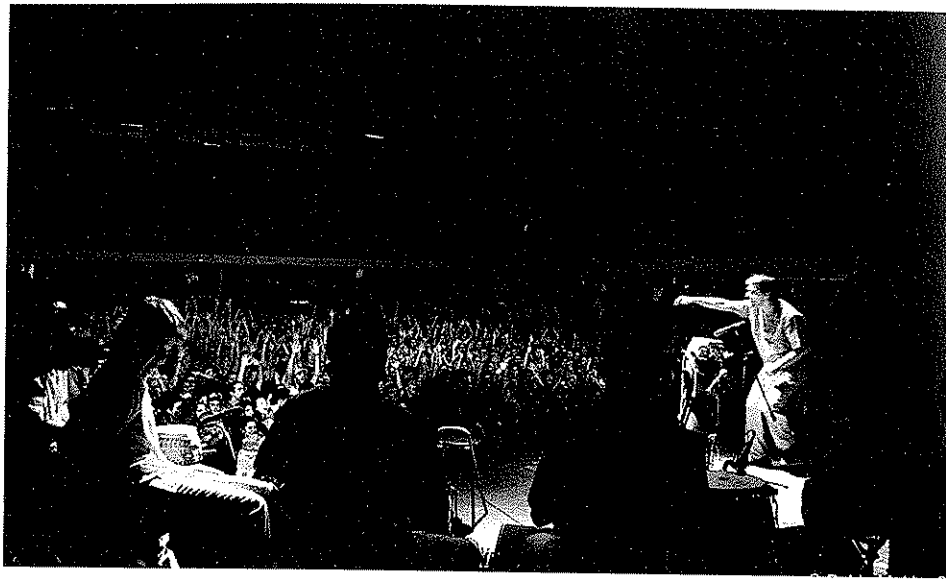
•The conductor requests a section of four drums to CONTINUE and indicates to the rest of the group to CUT-OFF. Only the four drums remain.

•The conductor tells the remaining musicians that the rhythm being played is the CLAVE they will build their rhythms on.

•He requests the low-pitched drums section plays in UNISON with the rhythm they are currently hearing, but split the notes using HETEROPHONY. He signals WAIT while they agree on which musician will play which note. He asks the section of percussion accessories to play a BACKGROUND and to WAIT. He asks a medium drum to perform a BREAK AND CONTINUE. The conductor signals CUT-OFF to those who are playing while simultaneously giving the CUE to the break. The medium drum performs the break and the conductor gives the CUE to the low-pitched drums and the accessories, which are now the only ones playing.

•The conductor asks the low-pitched drums and the accessories to CONTINUE, and all the others to play a previously rehearsed piece from their repertoire: PIECE 3, choosing PART A from that piece. When he gives the CUE, the group begins to play that piece over the background of the low-pitched drums and accessories.

•Now, the conductor asks the whole group to play PART A from the same piece, but adds that he wants it played at HALF TEMPO. He asks the accessory instruments to CONTINUE with the background and gives the CUE to the rest of the group. The composition is heard played at HALF TEMPO with the accessory instruments in the background.



Después de jugar con la seña de PANEÓ dentro del grupo, el director incluye al público en el juego, creando un efecto de ola sonora.

After playing around with the PANNING sign within the group, the conductor includes the audience in the game, creating the effect of a sound wave.



El director muteando y desmuteando a dos secciones distintas, asignadas una a cada mano.

The conductor muting and unmuting two different sections, one hand assigned to each.



Cuando se establece un buen contacto visual entre el director y el músico, las señas pueden ser realizadas con cierta laxitud, y aún así las consignas son comprendidas. En ciertos casos, es posible dirigir utilizando únicamente la mirada.

When there is good eye contact between the conductor and the musicians, signs can be made in a pretty relaxed way and still be understood clearly. In some cases, it's even possible to conduct simply with the eyes.

volumen de su redoble y genera así una especie de ola de redobles. Cuando el paneo llega al otro extremo del grupo, el director continúa señalando ahora al público, que responde con la voz, continuando la "ola" fuera del escenario y atravesando toda la sala, mientras el director va girando el PANEO por el público hasta volver otra vez al escenario por el extremo opuesto. Cuando llega otra vez a los músicos, les pide a todos, músicos y público, que hagan en FORTÍSIMO un REDOBLE. Se escucha en toda la sala un sonido atronador de voces, silbidos, tambores y palmas.

- El director le pide a un tambor CORTE y SEGUIR, y da SALIDA al rulo. El tambor hace su corte y el director le da ENTRADA a todo el grupo, que arranca con una potente base. La gente sigue bailando.

- Después de un rato de base en que la gente disfruta bailando sin interrupciones, el director le dice a todo el grupo que la próxima señal será el FIN DE LA PIEZA.

- Muestra un STACCATO y, llegado el momento, lo marca. El grupo toca una única nota, todos juntos. La pieza ha terminado.

EJEMPLO 6 (nivel avanzado)

- El director muestra un COMPÁS de 3 tiempos de AMALGAMA de 4 + 3 + 4 (un compás de 11/16). Lo muestra a todo el grupo y se cerciora mirando a cada uno de los músicos que todos han entendido. Ahora realiza la MARCA DE COMPÁS para definir claramente el tempo y que todos entren juntos con precisión. Cada uno está siguiendo el compás con el cuerpo y componiendo su parte. Las secciones se están poniendo de acuerdo

en las frases que tocarán al unísono o en heterofonía. Aún nadie está tocando.

- El director percibe que una sección de tambores agudos está lista y deseando iniciar. Les da ENTRADA y ellos comienzan juntos.

- Otra sección de tambores agudos tenía lista su frase, pero al escuchar el ritmo de la primera sección decide rápidamente modificar la propia para que encaje mejor. El director lo percibe, le da unos segundos más y le da ENTRADA. Ahora hay dos secciones de tambores agudos tocando juntas y complementándose.

- El director percibe que los tambores graves están listos para entrar, pero prefiere dejar esa entrada para un poco después: les pide ESPERAR.

- Ahora les pide a los accesorios que hagan una CONVENCION DE AMALGAMA repitiendo únicamente un pulso de 4 subdivisiones, y les da ENTRADA. De esta forma, la figura de convención de los accesorios en 4/16 se va desplazando respecto del ritmo de los tambores en 11/16, creando un complejo desplazamiento.

- El director le pide a una sección de tambores medianos APOYAR LA IDEA de los accesorios. Cuando les da ENTRADA, se suman, reforzando la sensación del 4/16.

- El director asigna su mano izquierda a todos los que están tocando en 4/16, y les muestra que realizarán MUTEOS. Mira a los tambores graves para avisarles que están a punto de entrar. Luego, simultáneamente MUTEA con la mano izquierda y da ENTRADA a los graves con la mano derecha. De manera súbita se ha reforzado así el ritmo en 11/16.

- Asigna a todos los que tocan en 11/16 a su mano derecha, y les muestra que ellos también harán MUTEOS. Luego juega desmuteando y muteando a las dos mitades del grupo, generando diversas sensaciones de tensión rítmica entre los dos compases.

- Before part A is over, the conductor interrupts it asking the whole group to LOOP the last bar it had played. Next, he asks them to LOOP only the first two beats of that bar. Then, he asks the group to LOOP just one beat and lastly, he asks everybody to play a FORTISSIMO drum ROLL.

- The conductor shows the PANNING sign, slowly changing direction from one end of the group to the other. Musicians, when pointed at, increase the volume of their drum roll, generating a sort of drum roll "wave". When the panning reaches the other end of the group, the conductor points at the audience which responds using voice, thus extending the "wave" beyond the stage, and moving right across the room, while the conductor moves his PANNING across the audience until it returns to the stage from the opposite end. When it gets back to the musicians, the conductor asks everybody, musicians and audience, to play or sing a FORTISSIMO SUSTAINED NOTE or drum ROLL. A thundering sound of voices, whistling, drums and claps is heard throughout the room.

- The conductor asks a drummer to play a BREAK AND CONTINUE and signals CUT-OFF to the drum roll. The drum plays the break and the conductor gives the CUE to the whole group, which takes off with a powerful background, while people keep dancing.

- After continuing with the background for a while without interruptions so that the people can enjoy their dancing, the conductor tells the whole group that the next sign will be the END OF THE PIECE.

- The conductor shows a STACCATO sign and, when the right time comes, he marks it. The group plays a single staccato note. The piece is over.

EXAMPLE # 6 (Advanced level)

- The conductor shows a three BEAT PER MEASURE sign and the ADDITIVE METERS 4 + 3 + 4 (11/16 measure). He shows it to the whole group and makes sure that everybody has understood him by making eye contact. Now he makes the TIME BEATING gesture to define the tempo clearly and to ensure that everybody enters at the same time. The musicians are keeping time with their bodies and composing their parts. The sections are coming to an agreement regarding the phrases they will play in unison or in heterophony. Nobody is playing yet.

- The conductor perceives that a section of high-pitched drums is ready and anxious to start. He gives them the CUE and that section starts together.

- Another high-pitched drums section had their pattern ready, but when they hear the pattern of the first section, they quickly decide to modify their own so it will fit better. The conductor perceives this, allows them a few more seconds and gives the CUE. Now there are two drum sections playing together and complementing each other.

- The conductor notices that the low drums section is ready, but prefers that entrance come a little later; he signals WAIT.

- He then asks the accessory instruments to perform a STANDARD ADDITIVE CELL, repeating a four-subdivision cell, and gives them the CUE. This way, the standard cell of the accessory instruments in 4/16 is displaced with respect to the rhythm of the drums in 11/16, creating a complex displacement.

- The conductor asks a section of medium drums to SUPPORT THE IDEA of the accessory instruments. When he gives the CUE, they join in, reinforcing the sensation of 4/16.

•El director le indica a la sección que toca en 4/16 CONTINUAR. Y a todo el grupo le pide DEJAR DE TOCAR.

•El director le indica al resto del grupo que él mismo realizará con su tambor CORTES Y RESPUESTA PING PONG, pero pide que las respuestas sean realizadas utilizando UNÍSONO CON REPIQUE. Toca su primer corte sobre la base en 4/16, y el grupo responde imitándolo con el repique. Se suceden algunos cortes y respuestas con repique hasta que el director pide que la próxima respuesta, además de ser con repique, sea a MITAD DE VELOCIDAD. El director toca su corte y el grupo le responde con ese mismo corte tocado a mitad de velocidad con repique, de forma que está casi irreconocible. El director pide REPETIR ese ritmo. El grupo comienza a repetirlo.

•El director pide a una sección CONTINUAR, y al resto del grupo CAMBIAR DE IDEA, y les indica que el ritmo que suena será la nueva CLAVE. Espera unos momentos y les da ENTRADA. Ahora suena una potente y lenta base, totalmente distinta al punto de partida de esta pieza.

•Una de las secciones va variando gradualmente su frase sin ninguna intervención del director, procurando que cada nueva variación se produzca en el primer compás de cada vuelta de 16 compases. Ahora esa base es realmente muy interesante. El director decide que será una buena frase para terminar la pieza, y le indica a todo el grupo que hará un UNÍSONO de ese ritmo. Deja suficiente tiempo para asegurarse de que todos han logrado, sin dejar de tocar sus respectivas bases, asimilar la frase que deberán imitar. Les da a todos la señal de que ese unísono será el FIN DE LA PIEZA para que todos entiendan la importancia de realizarla con precisión y potencia. Y llegado el momento, da ENTRADA. Todos paran de tocar sus bases y tocan la frase

final al unísono. Todos menos los tambores graves que han decidido, hablándose al oído y sin ninguna intervención del director, que tocarían únicamente la última nota de la frase, para darle aun más contundencia.

•El director está sorprendido por no haber escuchado exactamente lo que él pidió, pero acepta feliz que el resultado fue aun mejor de lo que él imaginaba. La pieza ya ha terminado.

EJEMPLO 7 (nivel inicial, con instrumentos melódico-armónicos)

Nótese que los instrumentos melódico-armónicos también deben repetir lo que tocan con total precisión y sin variaciones innecesarias.

•El director le pide a la sección de percusión una BASE y realiza una MARCA DE COMPÁS para definir el tempo y el compás. Cuando da ENTRADA, los tambores comienzan una base.

•El director le pide a un bajista que toque una BASE. Cuando le da ENTRADA el bajista toca una base con pocas notas.

•Después de un tiempo el director le pide a un saxofonista que haga un SOLO.

•Después del solo, el director le pide a un guitarrista que se sume a la BASE. El guitarrista ha ido buscando auditivamente la tonalidad, y ya está listo. Cuando el director le da ENTRADA, comienza un acompañamiento rítmico con la guitarra.

•El director le marca al bajo, la trompeta y la guitarra algunas NOTAS SOSTENIDAS que suenan como un arreglo sobre la base de percusión. Luego les pide CONTINUAR con la BASE.

•Después de diversos solos el director pide un TEMA 1 que, en este caso, es una melodía al unísono previamente ensayada. Al darle ENTRADA, el bajo, el saxo y la

•The conductor assigns his left hand to all those who are playing in 4/16 and shows them that they will MUTE. He looks at the low drums to warn them they are about to enter. Then, simultaneously, he marks MUTE with the left hand and gives the CUE to the low drums with the right hand. The rhythm in 11/16 time is suddenly reinforced.

•He assigns his right hand to all those playing in 11/16 and shows them that they will also do some MUTING. Next, he plays by muting and un-muting the two halves of the group, generating various sensations of rhythmic tension between the two time signatures.

•The conductor indicates CONTINUE to the section playing in 4/16 and requests the whole group STOP PLAYING.

•The conductor signals to the rest of the group that he will perform PING PONG BREAK AND RESPONSES with his own drum, but requests the responses to be performed using UNISON WITH "REPIQUE". He plays his first break in 4/16 and the group responds by imitating with the "repique" effect. Some breaks and responses with "repique" follow, until the conductor requests the next response to be at HALF TEMPO in addition to using the "repique". The conductor plays his break and the group responds with the same break at HALF TEMPO, so that it is hardly recognizable. The conductor asks the group to LOOP that rhythm. The group begins the repetition.

•The conductor asks one section to CONTINUE and the remainder of the group to CHANGE IDEA, and then indicates that the current rhythm will be the new CLAVE. He waits a few moments and gives the CUE. Now, the sound is that of a powerful slow groove, quite different from the beginning of this piece.

•One of the sections is gradually varying its phrase without the conductor getting

involved, attempting to produce each new variation in the first measure of each round of 16 measures. Their pattern is now very interesting. The conductor decides that it will be a good phrase to end the piece on and indicates to the whole group that he wants a UNISON of that phrase. He allows enough time to ensure that everybody has managed, without ceasing to play their respective patterns, to assimilate the phrase they will have to imitate. He signals that the UNISON will be the END OF THE PIECE, so that everybody understands how important it is to render it with precision and power. When the moment comes, he gives the CUE. The musicians all stop playing their patterns and play the final phrase in UNISON, with the exception of the low drums, who have decided after some whispered consultation and without the conductor actually knowing, that they will only play the last note of the phrase, to make it even more forceful.

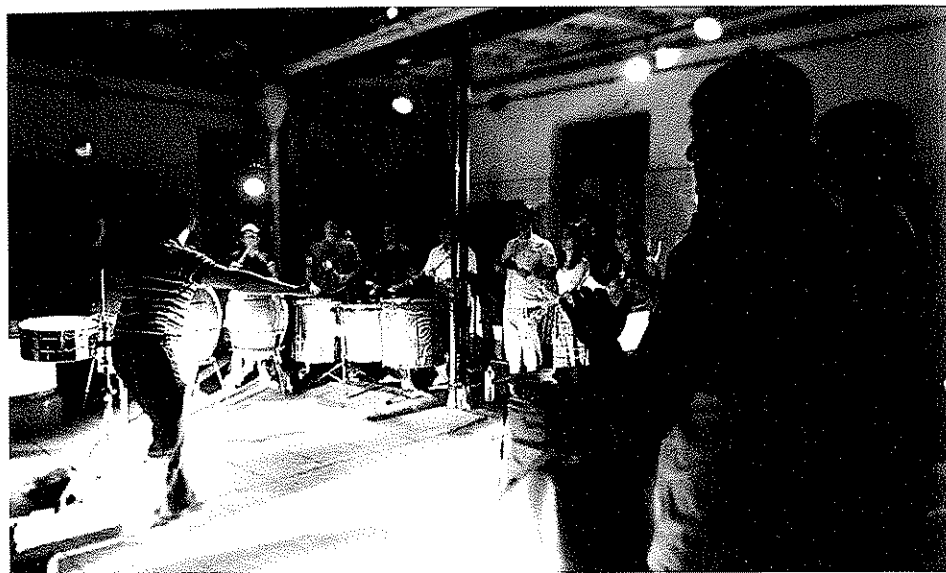
•The conductor is surprised that he did not hear exactly what he had requested, but is happy to accept that the result was even better than what he had imagined. The piece is over.

EXAMPLE # 7 (Beginner's level, with melodic-harmonic instruments)

Please note that melodic-harmonic instruments must also repeat what they play accurately and without any unnecessary variations.

•The conductor asks the percussion section for a BACKGROUND and makes a TIME BEATING gesture, to define the tempo and the meter. When he gives the CUE, the drums start a groove.

•The conductor asks the bass player to play a BACKGROUND. When he gives the CUE, the bass player plays a pattern with few notes.



Los comienzos de un nuevo grupo de Percusión con Señas dirigido por Juan Jose "Chaqueño" Martínez en la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina.

The beginnings of a new Percussion with Signs group led by Juan José "Chaqueño" Martínez in the city of Resistencia, Chaco, Argentina.



Grupo Frito Na Hora, que combina Percusión con Señas con performances actorales, en Belo Horizonte, Brasil.

The group Frito Na Hora, which combines Percussion with Signs and theatrical performances, in Belo Horizonte, Brazil



Grupo Perkation, de Percusión con Señas, en Neuquén, Argentina.

Grupo Perkation, using Percussion with Signs, in Neuquén, Argentina.



El grupo Sysmo, de Bruselas, Bélgica, introduciendo la Percusión con Señas en Europa.

The group Sysmo from Brussels, Belgium, introducing Percussion with Signs to Europe.

guitarra tocan la melodía sobre la base de percusión. Mientras suena esa melodía, el director avisa que vendrá el FIN DE LA PIEZA.

•Coincidiendo con la última nota de la melodía, el director marca a TODO EL GRUPO una NOTA STACCATO.

•La pieza ha concluido.

EJEMPLO 8

(Nivel intermedio-avanzado, con instrumentos melódico-armónicos)

•El director le pide a un guitarrista APORTE LIBRE y le da ENTRADA. Como el director no ha especificado nada más, el guitarrista toca una frase simple, con pocas notas, en la tonalidad y el compás de su propia elección. Inmediatamente comienza a repetir su frase exactamente igual y sin variaciones. En este caso es en re menor y en compás de 4/4.

•El director le pide a una sección de cuerdas frotadas (violines, viola y cello) que haga una TEXTURA en ESTA ARMONÍA. Les da unos instantes para que reconozcan la tonalidad auditivamente y, solo para asegurarse, les confirma a todos que se hallan en TONALIDAD de RE MENOR.

•Cuando da la ENTRADA, la sección genera una textura usando las notas de re menor y automáticamente cada uno repite sus notas con exactitud, tanto en lo melódico como en lo rítmico.

•El director le pide al segundo guitarrista que toque una MELODÍA que funcione como PARTE A, y le da ENTRADA. El guitarrista toca una melodía que él mismo es capaz de memorizar para poder repetirla más adelante.

•Mientras el guitarrista repite su melodía, el director le pide a la sección de vientos ARMONIZAR esa melodía. Cuando les da ENTRADA, suena una armoni-

zación espontánea de los vientos sobre la melodía de la guitarra.

•El director le indica a todo el grupo MEMORIA 1 y todos memorizan lo que están haciendo para usarlo más adelante.

•El director le indica a la batería que hará una BASE, PIANÍSIMO, en COMPÁS de 3 tiempos (como no indica subdivisión, se entiende que la subdivisión no cambiará), y le señala ESPERAR. También le indica al bajista que haga una BASE en la TONALIDAD de mi bemol menor. Y pide ESPERAR. Luego le pide al pianista una textura en la misma tonalidad. Les da SALIDA con una mano a las dos guitarras, los vientos y las cuerdas y simultáneamente les da ENTRADA con la otra mano al baterista, al bajista y al pianista, que quedan tocando en trío y repitiendo cada uno su base con exactitud en mi bemol menor. El compás ha cambiado a 3/4. El director les pide MEMORIA 2 y estos memorizan.

•El director le pide ahora al baterista CONTINUAR, y al pianista y al bajista TRANSPOSICIÓN CROMÁTICA / bajar un intervalo de SEGUNDA MENOR, y COMPÁS de 4 tiempos. Y les pide ESPERAR. Ahora selecciona a las cuerdas y la primera guitarra, y les pide MEMORIA 1. Selecciona a un trompetista y le indica SOLO y ESPERAR. Cuando por fin el director les da a todos ENTRADA, el pianista y el bajista bajan medio tono y adaptan su frase que originalmente era en 3/4 para que se acomode al compás de 4/4, por lo que ahora están en el mismo compás y tonalidad que los demás; el baterista continúa con su base adaptada a 4/4, y las cuerdas entran con su textura y la primera guitarra con su base, mientras el trompetista desarrolla un solo.

•El director pide ESCALA DIATÓNICA e indica que harán la siguiente sucesión de GRADOS: IV - III - II - V. Y repite la secuencia para que quede claro también a qué

After a while, the conductor asks a saxophone player to play a SOLO.

•After the solo, the conductor asks a guitarist to join the BACKGROUND: the guitarist has been listening intently to pick up the harmonic key and he is ready. When the conductor gives him the CUE, he begins a rhythmic accompaniment on the guitar.

•The conductor marks some SUSTAINED NOTES that sound like an arrangement built on the percussion groove to the bass, the trumpet and the guitar. Next, he asks them to CONTINUE with the BACKGROUND.

•After various solos, the conductor requests PIECE 1, which in this case is a previously rehearsed melody played in unison. When they see the CUE gesture, the bass, sax and guitar play the melody built on the percussion groove. While this melody is being played, the conductor warns that the END OF THE PIECE is approaching.

•Together with the last note in the melody, the conductor selects the WHOLE GROUP and marks a STACCATO note.

•The piece is over.

EXAMPLE # 8 (Advanced-intermediate level, with melodic-harmonic instruments)

•The conductor asks a guitarist for a FREE CONTRIBUTION and gives the CUE. As the conductor has specified nothing else, the guitarist plays a simple phrase, with just a few notes, in the key and meter of his own choice. He immediately begins to repeat his phrase just as it was and without variations. In this case, it is in D minor in 4/4 time.

•The conductor requests a section of bowed string instruments (violins, violas and cellos) to produce a TEXTURE in THIS HARMONY. He gives them a few

moments to recognize the harmonic key by ear and, just to make sure, he confirms that they are all in D MINOR KEY.

•When he gives the CUE, the section generates a texture using notes in the D minor scale and each musician generates a texture LOOPING his or her patterns exactly, both melodically and rhythmically.

•The conductor asks the second guitarist to play a MELODY to act as PART A and gives the CUE. The guitar plays a melody he is able to memorize so that he can repeat it later.

•While the guitar repeats his melody, the conductor asks the brass section to create a PARALLEL HARMONY for that melody. When he gives them the CUE, a spontaneous harmonization of the brass instruments is heard over the guitar melody.

•The conductor signals MEMORY 1 to the whole group and they all memorize what they are doing, to use it later.

•The conductor indicates to the drummer that he should play a BACKGROUND, PIANISSIMO and in three BEATS PER MEASURE (as he indicates no subdivision, it is understood the present subdivision will be used), and then he signals WAIT. He also requests the bass to play a BACKGROUND, and using the TONAL CENTER sign asks for the key of E flat minor. The conductor asks him to WAIT. Next, he asks the pianist for a texture in the same key. He marks a CUT-OFF to the two guitars, the brass and the strings with one hand and simultaneously gives the CUE to the drums, the bass and the piano, using the other hand. These last three instruments play a trio, each one accurately repeating his or her pattern in the key of E flat minor. The meter has changed to 3/4. The conductor signals MEMORY 2 and the musicians memorize it.

rítmo cambiarán los acordes. Cuando da ENTRADA, el bajo toca las fundamentales de esos acordes, por lo que las cuerdas no precisan cambiar demasiado para que se perciba la armonía. El trompetista sigue con su solo sobre la secuencia de acordes, que se empieza a repetir.

- En una de las repeticiones, cuando llegan al IV grado, les pide a todos FREEZE ARMÓNICO, por lo que la armonía queda detenida en IV grado.

- Ahora el director les pide a todos CONTINUAR, y al trompetista le pide IRSE EN SEGUIDA. El trompetista decide cerrar su solo en una nota aguda y larga. Mientras, el director le ha pedido a los demás vientos y al segundo guitarrista que toquen la MEMORIA 1 (la melodía del tema A armonizada). En cuanto termina el solo del trompetista, el director les da ENTRADA, por lo que ahora suena la melodía del tema A sobre una base en su cuarto grado.

- Para la tercera repetición de la melodía, el director les pide a los vientos y la segunda guitarra CONTINUAR y a todos los demás que vuelvan a TONALIDAD de re menor, y les da ENTRADA (esto mismo lo podría haber hecho pidiéndoles GRADOS DE LA ESCALA y marcando primer

grado, o también pidiendo VOLVER A IDEA INICIAL o pidiendo a todos MEMORIA 1). Cuando da la ENTRADA, la melodía del tema A vuelve a sonar con su base original.

- Ahora el director le pide a la primera guitarra, el bajo y la batería CONTINUAR, y a todos los demás les marca una serie de NOTAS LARGAS que generan un coral aleatorio en re menor.

- El director pide al grupo REPETIR una parte que le ha interesado de este coral. Y le pide CONTINUAR.

- Les pide al bajista, baterista y primer guitarrista algunas figuras rítmicas marcadas con LECTURA DE DEDOS y les señala DESARROLLAR ALTURAS por lo que, cuando el director comienza a marcar, suena una especie de *obbligato* melódico enfatizado por la batería, sobre la base del fragmento coral de los vientos y las cuerdas repitiéndose.

- El director pide al bajo, la guitarra y la batería REPETIR también un fragmento. Y deja a todos repitiendo sus partes.

- El director indica a todo el grupo, mediante señas de DINÁMICA, bajar gradualmente el volumen e IRSE EN SEGUIDA hasta que no se escucha ya nada.

- The conductor now asks the drummer to CONTINUE, and the pianist and bass player for the following: CHROMATIC TRANSPOSITION down a MINOR SECOND, and four BEATS PER MEASURE. He then asks them to WAIT. Now, he selects the strings and the first guitar and requests MEMORY 1. He selects a trumpet player and indicates SOLO and WAIT. When at last the conductor gives all of them the CUE, the piano and the bass transpose a semitone down, and adapt their patterns that were originally in 3/4 to fit the 4/4 measure, so that now they are in the same meter and key as the others. The drummer continues his background - adapted to 4/4 - and the strings join in with their texture, the guitar with his background, while the trumpet develops a solo.

- The conductor shows the DIATONIC SCALE sign and indicates they will perform the following harmonic progression: IV - III - II - V. He repeats the progression to make sure they have understood the rhythm at which the chords will change. When he gives the CUE, the bass plays the fundamentals of those chords and the strings do not need to change much to allow the harmony to be perceived. The trumpet player continues his solo on this chord progression, which is repeated.

- In one of the repetitions, when the musicians reach degree IV, the conductor asks them all for a HARMONIC FREEZE, which means that the harmony stays in degree IV.

- At this point, the conductor asks everybody to CONTINUE and signals the trumpet player to EXIT SOON. The trumpet player decides to end his solo with a long high note. Meanwhile, the conductor has asked the remaining brass instrument

players and the second guitarist to play MEMORY 1 (the harmonized melody of PART A). When the trumpet player ends his solo, the conductor gives the all the others the CUE, so now the melody of PART A is played over a background in IV.

- For the third repetition of the melody, the conductor asks the brass instruments and the second guitar to CONTINUE and tells all the others to return to the D minor TONAL CENTER or key. Then he gives the CUE. (He could have done this same thing by asking them for DIATONIC SCALE and then indicating degree I or by requesting them to go BACK TO ORIGINAL IDEA or asking everybody for MEMORY 1.) When he gives the CUE, the melody of PART A is played again together with its original background.

- Now, the conductor requests the first guitar, the bass and the drums to CONTINUE. He indicates a series of SUSTAINED NOTES to all the others, thus generating a random chorale in D minor.

- The conductor asks the group to LOOP a part of the chorale that has interested him. Then he signals them to CONTINUE. He asks the bass player, the drummer and the first guitarist for some rhythmic breaks indicated with FINGER READING and requests them to DEVELOP PITCHES. That is why a sort of melodic *obbligato* emphasized by the drums is heard, against the chorale fragment of the brass and string instruments.

- The conductor asks the bass, the guitar and the drums to LOOP a fragment too. He allows them to keep repeating their parts.

- Using DYNAMICS, the conductor signals to the whole group to fade out and EXIT SOON until nothing else is heard.

- The piece is over.

AGRADECIMIENTOS

Dado que esta es una obra que presenta a otra obra, mi agradecimiento se ramifica infinitamente hacia todas aquellas personas que contribuyeron directa o indirectamente al desarrollo de ambas:

A mis padres, Eduardo Vazquez y Lucila Blinder, por darme una hermosa vida llena de amor. Si ellos no me hubiesen transmitido su propia curiosidad por el mundo y su convencimiento de que vale la pena contribuir con lo mejor que cada uno tenga, estoy seguro de que este lenguaje y este libro no existirían.

A mi mujer, Marta, y a mis hijas, por ser el sostén emocional que me ha permitido atravesar los caminos fáciles y los difíciles, y que le dan el más hermoso sentido a cada paso de mi vida. Y por soportar el permanente desafío, como familia, de adaptarse a mi particular dinámica de trabajo.

A mi maestro, Horacio López, por enseñarme a escuchar, y por enseñarme la importancia del método.

A mi profesor de dirección en el California Institute of the Arts, Paul Vorwerk, y a mi profesor de composición en Argentina, Gabriel Senanes.

A todos mis profesores en Argentina y otros países.

A mis amigos-hermanos y músicos: Alejandro Franov, por miles de horas de improvisación e inspiración para toda la vida; Nico Cota, por el swing hecho persona. Con ellos crecí y me hice músico.

A Martín Iannaccone, por su conocimiento innato y sus sabias palabras; a Fernando Kabusacki, por su inspiradora búsqueda de la frescura; a Juan Carlos "Mono" Fontana, por ver siempre más allá y mostrarlo.

A todos los compañeros músicos con los que he tocado, de quienes aprendo siempre. Especialmente, a mis compañeros de Punte Celeste, el Colectivo Eterofónico de Improvisación y La Grande.

A los músicos de La Bomba de Tiempo, Carto Brandán, Mariano "Tiki" Cantero, Alejandro Oliva, Richard Nant, Lucas Helguero, Mario Gusso, Andrés Inchausti, Gabriel Spiller, Juan Pablo Francisconi, Ignacio "Nacho" Álvarez, Pablo Ben Dov, Diego Sánchez, Pablo Palleiro, María Bergamaschi, Luciano Larocca y Cheikh Gueye, por haber sido los primeros en darle cuerpo a esta idea y haber contribuido cada uno con su experiencia, talento, personalidad y multitud de ideas y usos musicales a este lenguaje y a su práctica.

A Nuria Jelin, por haber cargado en sus hombros con toda alegría y un enorme impulso vital el armado de la estructura de La Bomba en sus primeros años.

A Marina Belinco, por estar ahí desde la prensa aun antes de que todo esto existiera.

A Nadia Fraiman, Judy Weiz, Luciano Mazza y todo el equipo técnico y de producción de La Bomba, por todo el amor en el trabajo.

A Nicolás Flam, Manuel Cesar, Lucas Honigman, Ezequiel Beraja, Mauro Oliver, Mariela Rajngewerk, Soledad Martínez y otras varias personas que me han ayudado personalmente en estos años de desarrollo de la Percusión con Señas.

A Andy Ovsejevich, por creer en mis proyectos y poner su espacio para que se realicen; a Nol Yolis y a todo el equipo de Ciudad Cultural Konex.

A todos los alumnos del CERPS y de las varias escuelas y seminarios donde

ACKNOWLEDGEMENTS

Just as this is a work dedicated to presenting another work, my gratitude extends out infinitely to everyone who has contributed directly or indirectly to the development of both:

To my parents, Eduardo Vazquez and Lucila Blinder, for giving me a wonderful life full of love. If it were not for their curiosity about the world and their conviction that each of us should offer the best that we can, I'm sure that this language and this book would not exist.

To my wife, Marta, and to my daughters for the emotional support that has allowed me to set out on sometimes difficult paths and who give meaning to every step along the way. And for putting up with the constant challenge, as a family, of adapting to my particular work dynamic.

To my teacher, Horacio López, for training me to listen and for teaching me the importance of method.

To my conducting professor at the California Institute of the Arts, Paul Vorwerk, and my composition professor in Argentina, Gabriel Senanes.

To all of my teachers in Argentina and beyond.

To my dear friends and fellow musicians: Alejandro Franov, for thousands of hours of improvisation and lifelong inspiration; Nico Cota, for embodying swing. I grew up and became a musician with them by my side.

To Martín Iannaccone for his innate knowledge and wise words; to Fernando Kabusacki, inspiring in his search for novelty; to Juan Carlos "Mono" Fontana, for his ability to see the big picture and for sharing it with me.

To all of the musicians I've played with and from whom I'm constantly learning new things. In particular, to my colleagues from Punte Celeste, the Colectivo Eterofónico de Improvisación and La Grande.

To the musicians in La Bomba de Tiempo, Carto Brandán, Mariano "Tiki" Cantero, Alejandro Oliva, Richard Nant, Lucas Helguero, Mario Gusso, Andrés Inchausti, Gabriel Spiller, Juan Pablo Francisconi, Ignacio "Nacho" Álvarez, Pablo Ben Dov, Diego Sánchez, Pablo Palleiro, María Bergamaschi, Luciano Larocca and Cheikh Gueye, for having been the first to give shape to this idea and to each of them for having contributed their experience, talent, personality and multiple ideas to this language and its practice.

To Nuria Jelin for having taken on the task of coordinating the structure of La Bomba during its first several years with great joy and enthusiasm.

To Marina Belinco for being there for press coverage even before all of this existed.

To Nadia Fraiman, Judy Weiz, Luciano Mazza and La Bomba's whole technical and production team for all the love they put into their work.

To Nicolás Flam, Manuel Cesar, Lucas Honigman, Ezequiel Beraja, Mauro Oliver, Mariela Rajngewerk, Soledad Martínez and all of those who have personally helped me over the years in developing Percussion with Signs.

To Andy Ovsejevich for believing in my projects and providing the space to bring them to life; to Nol Yolis and the whole team at Ciudad Cultural Konex.

he colaborado, que me han permitido comprender mejores formas de transmitir este lenguaje, y que en muchos casos, han contribuido también con ideas, usos e incluso señas que hoy forman parte de este libro. Entre ellos, especialmente a Horacio Ciccone, Gonzalo Arévalo, Luciano Varela, Alejandro Larocca y Luciano Fernández.

A mis alumnos de dirección del CERPS, que han explorado conmigo nuevos métodos de estudio de la dirección de Ritmo y Percusión con Señas.

A mis compañeros profesores en esas mismas escuelas, por compartir sus formas de transmitir y posibilitarme conocer otros puntos de vista.

A María Zago, directora del CERPS y colaboradora también en charlas ligadas a este manual, y a Gastón Gurevich, su coordinador de la etapa inicial.

A todos los músicos y directores de otros grupos de Percusión con Señas, a muchos de los cuales no conozco personalmente, por contribuir a la divulgación de esta práctica, en sus respectivas ciudades, y por estar desempeñando un rol importantísimo en la conformación de una comunidad de Percusión con Señas que nos enriquecerá a todos.

Gracias a los fotógrafos y los músicos, y todos aquellos que cedieron desinteresadamente sus fotografías para ilustrar este manual, muchas de las cuales no hemos podido incluir por razones de espacio, pero que forman parte de las imágenes que han sido parte del proceso de creación de este libro: Silvio Serber, Ari Jacobsen, Flor Marconi, Pablo Meckler, Agustina Caproli, Gastón Miguenz, Delfina Montesdioca, Marco Aurelio Prates y

Milagros Vazquez, Maca Galindo y Charlie Branda, Mauricio Morón y Fabián Gallina, Antonio San Martín, Juanjo *el Chaqueño* Martínez, Daniela Cortese y Oscar Reta.

Al Proyecto Gurí.

A Jorge González y Natalia Ginzburg, quienes abrieron, desde la editorial, la puerta para editar este libro. Y a su equipo, en la editorial Atlántida: Eleonora Biaiñ, Federico Juega Sicardi, Paula Reyna, Mauro Oksentiuk, Alejandro Oropeza y Mónica Banyik, quienes han realizado conmigo este libro, por su gran trabajo y por haber tenido la infinita paciencia de adaptarse a mi particular y artesanal forma de encarar este proyecto. A Rebecca Wolpin por sus toques finales.

A Javo Veraldi, quien hizo el diseño general de este libro y sus ilustraciones.

A Horacio Fernández, que realizó conmigo las partituras y algunas ilustraciones.

A Metal, por los almuerzos semimacrobóticos en las interminables sesiones de diseño.

A Andrea Tomasov, por su gran y desinteresado trabajo ayudándome a formar una idea de diseño para este libro.

A Jorgela Argañaraz, mi agente de prensa. A Laura López, por su visión holística.

A Sergio Rajngewerk, Pablo Kleiman y Beatriz Ostrovsky, por ayudarme en momentos

difíciles, en áreas lejanas a mi quehacer musical.

A Alejandro Mazzei, mi manager, por entregarse plenamente a realizar cosas imposibles y lograrlas. Él fue el iniciador de las charlas y negociaciones que han conducido a este libro.

To all of the students at CERPS and the other schools I have worked with who have helped me find better ways of communicating this language and who, in many cases, also contributed ideas, uses and even signs that now form part of this book. Among them, a special thanks to Horacio Ciccone, Gonzalo Arévalo, Luciano Varela, Alejandro Larocca and Luciano Fernández.

To my conducting students at CERPS with whom I explored new methods of study for Rhythm and Percussion with Signs.

To my fellow teachers at these schools for sharing their teaching methods and their own perspectives.

To María Zago, director of CERPS and contributor to discussions about this handbook, and to coordinator Gastón Gurevich.

To all of the musicians and directors of other Percussion with Signs groups, many of whom I don't know personally, for helping spread this practice in their own cities, and for playing such an important role in creating a Percussion with Signs community that will benefit and enrich so many people.

To the photographers and musicians, and everyone who generously contributed photos for use in this handbook, though we didn't have the space to include many of the images, they all helped to create and give shape to this book: Silvio Serber, Ari Jacobsen, Flor Marconi, Pablo Meckler, Agustina Caproli, Gastón Miguenz, Delfina Montesdioca, Marco Aurelio Prates and Milagros Vazquez, Maca Galindo and Charlie Branda, Mauricio Morón and

Fabián Gallina, Antonio San Martín, Juanjo *el Chaqueño* Martínez, Daniela Cortese and Oscar Reta.

To Proyecto Gurí.

To Jorge González and Natalia Ginzburg who opened the doors of the publishing company to edit this book. And to her team at Atlántida: Eleonora Biaiñ, Federico Juega Sicardi, Paula Reyna, Mauro Oksentiuk, Alejandro Oropeza and Mónica Banyik who have helped make this book a reality, for their great work and their infinite patience with my particular, and at times unorthodox, approach to this project. To Rebecca Wolpin for providing the finishing touches.

To Javo Veraldi, who did the general design of this book and all of the illustrations.

To Horacio Fernández, who helped me create the musical examples and some of the illustrations.

To Metal, for semi-macrobiotic lunches during endless design sessions.

To Andrea Tomasov, for her generous work in helping me conceive the design for this book.

To Jorgela Argañaraz, my press agent. To Laura López, for her holistic view of things.

To Sergio Rajngewerk, Pablo Kleiman and Beatriz Ostrovsky, for their help during difficult moments, unrelated to musical tasks.

To Alejandro Mazzei, my manager, for his complete devotion to making the impossible possible. He began the discussions and debates that led to this book.

ÍNDICE DE SEÑAS

A TIERRA.....	66	CORTE DE AMALGAMAS.....	164
ACCELERAR/RALENTAR.....	71	CORTE Y RESPUESTA.....	96
ACENTOS.....	132	CORTE Y RESPUESTA PING-PONG.....	98
ACTIVIDAD/CUANTIZACIÓN.....	91	CORTE Y SEGUIR.....	94
ADELANTE DEL PULSO.....	107	CUANTIZACIÓN.....	91
AL AIRE.....	67	DEJAR DE TOCAR.....	49
AMALGAMA DE CONVENCION.....	160	DELAY.....	166
AMALGAMA OCASIONAL.....	156	DESARROLLAR.....	68
ANTES.....	102	DESPLAZAMIENTOS POR ADICIÓN/ SUSTRACCIÓN.....	194
APLANAR ORQUESTACIÓN.....	142	DESPUÉS.....	103
APORTE LIBRE.....	48	DINÁMICA.....	53
APOYAR UNA IDEA.....	60	DISMINUCIÓN DE BINARIO A TERNARIO ..	186
ATRÁS DEL PULSO.....	108	DISMINUCIÓN DE TERNARIO A BINARIO ..	190
AUMENTACIÓN DE BINARIO A TERNARIO ..	184	DIVIDIR EN SECCIONES.....	51
AUMENTACIÓN DE TERNARIO A BINARIO ..	188	DIVIDIR ORQUESTACIÓN.....	140
AUMENTACIÓN Y DISMINUCIÓN A PENTARIO.....	192	DOBLAR VELOCIDAD.....	110
BASE.....	59	EFFECTOS.....	124
CAMBIAR ALGO.....	116	ENTRADA.....	46
CAMBIAR DE TIMBRE.....	122	ESPERAR.....	72
CAMBIAR IDEA.....	114	ESTO.....	104
CAMBIO DE COMPÁS OCASIONAL.....	88	FIGURA.....	58
CAMBIO DE SUBDIVISIÓN OCASIONAL.....	86	FILTRO PASA-ALTOS PASA-BAJOS.....	138
CANON.....	149	FILTRO PASA-BANDA.....	136
CLAVE.....	65	FIN DE LA PIEZA.....	93
CO-MANDO.....	106	FONDO.....	59
COMENTARIOS AISLADOS.....	130	FORMA.....	105
COMPAS.....	76	FORTE/FORTISSIMO.....	54
COMPASES DE AMALGAMA.....	154	FUTURO.....	103
CONTINUAR.....	73	GESTOS LIBRES.....	129

INDEX OF SIGNS

ACCENTS.....	132	DELAY.....	166
ACTIVITY/QUANTIZATION.....	91	DEVELOP.....	68
ADDITIVE CELLS BREAK.....	164	DIFFERENT SUBDIVISION INSERT.....	86
ADDITIVE METERS.....	154	DISPLACEMENTS BY ADDITION/ SUBTRACTION.....	194
ADDITIVE BEAT INSERT.....	156	DOUBLE TEMPO.....	110
AHEAD OF THE BEAT.....	107	DRUM SHELLS.....	123
AUGMENTATION AND DIMINUTION TO PENTARY TIME.....	192	DYNAMICS.....	53
BACK TO THE INSTRUMENT.....	127	EFFECTS.....	124
BACK TO THE ORIGINAL IDEA.....	69	END OF THE PIECE.....	93
BACKGROUND.....	59	EXIT SOON.....	115
BAND-PASS FILTER.....	136	FILL IN THE GAPS.....	62
BEATS PER MEASURE.....	76	FINGER READING.....	82
BEHIND THE BEAT.....	108	FLATTEN ORCHESTRATION.....	142
BINARY TO TERNARY AUGMENTATION.....	184	FOREGROUND IDEA.....	58
BINARY TO TERNARY DIMINUTION.....	186	FORM.....	105
BREAK AND CONTINUE.....	94	FORTE/FORTISSIMO.....	54
BREAK AND RESPONSE.....	96	FREE CONTRIBUTION.....	48
CALL AND RESPONSE.....	100	FREE GESTURES.....	129
CANON.....	149	FREE TRANSPOSITION.....	197
NEGATIVE PATTERN.....	150	FULL ATTENTION.....	131
CHANGE IDEA.....	114	FUTURE or NEXT.....	103
CHANGE SOMETHING.....	116	GROOVE.....	59
CHANGE TIMBRE.....	122	HALF TEMPO.....	112
CLAPPING.....	126	HETEROPHONY.....	62
CLAVE.....	65	HIDE SUBDIVISION.....	120
CO-CONDUCTING.....	106	HIGH-PASS LOW-PASS FILTER.....	138
CONTINUE.....	73	INDICATE HIGH NOTES.....	148
CUE.....	46	INDICATE LOW NOTES.....	148
CUT-OFF.....	49	INVERT ORCHESTRATION.....	143

HETEROFONÍA.....	62	RALENTAR.....	71
INVERTIR ORQUESTACIÓN.....	143	REDOBLE.....	57
IRSE PRONTO.....	115	REPETICIÓN.....	64
LECTURA DE DEDOS.....	82	RITMO EN NEGATIVO.....	150
LOOP.....	64	SALIDA.....	49
LOOP IRREGULAR.....	168	SELECCIONAR.....	50
LOOP IRREGULAR A+B.....	170	SEÑALAR NOTAS GRAVES o AGUDAS.....	148
MADERAS.....	123	SERIE DE ORQUESTACIÓN.....	146
MARCA DE COMPÁS.....	80	SIN TEMPO.....	92
MEMORIA.....	74	SOBRE EL PULSO.....	109
METRÓNOMO.....	133	SOLO.....	58
MITAD DE VELOCIDAD.....	112	STACCATO.....	56
MODULACIÓN RÍTMICA.....	180	SUBDIVISIÓN.....	78
MOSTRAR SUBDIVISIÓN.....	121	SUBDIVISIÓN DESIGUAL BINARIA.....	172
MULTIPLICAR.....	196	SUBDIVISIÓN DESIGUAL CUATERNARIA.....	176
MULTITEMPO.....	182	SUBDIVISIÓN DESIGUAL PENTARIA.....	178
MUTEAR.....	70	SUBDIVISIÓN DESIGUAL TERNARIA.....	174
NOTA CORTA.....	56	TEMA.....	117
NOTA SOSTENIDA.....	57	TEXTOS.....	128
NUEVA TIERRA.....	90	TOCAR EN LOS HUECOS.....	62
OCULTAR SUBDIVISIÓN.....	120	TODO EL GRUPO.....	52
OMITAR GRAVES o AGUDOS.....	144	TOTAL ATENCIÓN AL DIRECTOR.....	131
PALMAS.....	126	TRANSPOSICIÓN LIBRE.....	197
PANEO.....	84	UNÍSONO.....	61
PARTE A, B, C.....	118	UNÍSONO CON REPIQUE.....	152
PASADO o "ANTES".....	102	VOLVER A IDEA INICIAL.....	69
PIANO.....	55	VOLVER AL INSTRUMENTO.....	127
POCO.....	55	VOZ.....	125
PREGÓ Y CORO.....	100	YING-YANG.....	134
PRESENTE o "ESTO".....	104		

IRREGULAR LOOP.....	168	SHORT FILLS.....	130
IRREGULAR LOOP A+B.....	170	SHORT NOTE.....	56
LOOP.....	64	SHOW SUBDIVISION.....	121
MEMORY.....	74	STACCATO.....	56
METRIC MODULATION.....	180	SUSTAINED NOTE.....	57
METRONOME.....	133	SLOW DOWN.....	71
MULTIPLY.....	196	SOLO.....	58
MUTE.....	70	SPEED UP/SLOW DOWN.....	71
MUTE LOW or HIGH NOTES.....	144	SPLIT INTO SECTIONS.....	51
NEXT.....	103	SPLIT ORCHESTRATION.....	140
NEW DOWNBEAT.....	90	STANDARD ADDITIVE CELLS.....	160
NO TEMPO.....	92	SUBDIVISION.....	78
NOW.....	104	SUPPORT AN IDEA.....	60
ON THE BEAT.....	109	TERNARY TO BINARY AUGMENTATION.....	188
PANNING.....	84	TERNARY TO BINARY DIMINUTION.....	190
PAST.....	102	TEXTS OR WORDS.....	128
PIANO.....	55	THIS.....	104
PIECE.....	117	TIME BEATING.....	80
PING-PONG BREAK AND RESPONSE.....	98	TIME SIGNATURE INSERT.....	88
POCO.....	55	UNEVEN BINARY SUBDIVISION.....	172
POLYTEMPO.....	182	UNEVEN QUATERNARY SUBDIVISION.....	176
PREVIOUS.....	102	UNEVEN PENTARY SUBDIVISION.....	178
QUANTIZATION.....	91	UNEVEN TERNARY SUBDIVISION.....	174
REINFORCE THE BEAT.....	66	UNISON.....	61
REINFORCE THE UPBEAT.....	67	UNISON WITH "REPIQUE".....	152
REPETITION.....	64	VOICE.....	125
ROLL.....	57	WAIT.....	72
SECTION A, B, C.....	118	WHOLE GROUP.....	52
SELECT.....	50	WORDS.....	128
SERIES FOR ORCHESTRATION.....	146	YING-YANG.....	134

SEÑAS MELÓDICO-ARMÓNICAS

ACORDE209
ARMONÍA LIBRE213
ARMONIZAR203
BAJOS202
DESARROLLAR ALTURAS204
DESARROLLAR RITMO205
ESCALA DIATÓNICA208
FIGURA Y RITMO ARMÓNICO215
FREEZE ARMÓNICO214
MELODÍA200

REFERIRSE A LA ARMONÍA212
TEXTURA201
TOCAR UNA NOTA206
TONALIDAD207
TRANSPOSICIÓN CROMÁTICA210
TRANSPOSICIÓN DIATÓNICA211

**SEÑAS DE NOTA/INTERVALO/GRADO/
TIPO DE ACORDE/ TIPO DE ESCALA**

NOTAS/INTERVALOS/GRADOS218
TIPOS DE ACORDE/ESCALAS219

MELODIC-HARMONIC SIGNS

BASS202
CHORD209
CHROMATIC TRANSPPOSITION210
DEVELOP PITCH204
DEVELOP RHYTHM205
DIATONIC SCALE208
DIATONIC TRHASPOSITION211
FIGURE AND HARMONIC RHYTHM215
FREE HARMONY213
HARMONIC FREEZE214
MELODY200

PARALLEL HARMONY203
PLAY A NOTE206
REFER TO HARMONY212
STÁNDAR ADDITIVE CELLS160
TEXTURE201
TONAL CENTER207

**SIGNS FOR NOTES/INTERVALS/
DEGREES OF THE SCALE/ TYPES OF CHORD/
TYPES OF SCALE**

NOTES/INTERVALS/DEGREES218
TYPES OF CHORDS/SCALES219

EL AUTOR

Santiago Vazquez, además de presentarse como artista, compositor y productor, realiza una extensa labor de formador, entrenador y propagador en el área de su creación, el Ritmo y la Percusión con Señas. En relación con este campo, ofrece habitualmente talleres, conferencias, seminarios y cursos, y participa activamente en la formación y el perfeccionamiento de nuevos grupos en diversos países.

Para más información
www.santiagovazquez.com
en Twitter
@santiagoentwitt

CERPS

El Centro de Estudios de Ritmo y Percusión con Señas (CERPS) fue fundado en Buenos Aires por Santiago Vazquez con el objetivo de desarrollar, regular y difundir el lenguaje y la práctica del Ritmo y la Percusión con Señas en todos los niveles, nacional e internacionalmente.

El CERPS otorga tres Certificados:

- Certificado de Profesor de Ritmo y Percusión con Señas de nivel Básico
- Certificado de Profesor de Ritmo y Percusión con Señas de nivel Intermedio
- Certificado de Profesor de Ritmo y Percusión con Señas de nivel Avanzado

El Certificado de Profesor de Ritmo y Percusión con Señas del CERPS acredita el conocimiento directo y exhaustivo de la teoría y la práctica necesarios para transmitir este lenguaje en su forma oficial más desarrollada y en concordancia con este manual, garantizando la calidad y la compatibilidad del lenguaje a nivel internacional.

El CERPS ofrece también cursos regulares, prácticas grupales y seminarios de perfeccionamiento en Ritmo y Percusión con Señas para músicos de cualquier instrumento, formadores y directores.

Para más información
www.cerps.org.ar

ABOUT THE AUTHOR

Santiago Vazquez, in addition to his work as an artist, composer and producer, is also actively involved as an instructor, trainer and promoter of Rhythm and Percussion with Signs, which he founded and created. He regularly offers workshops, conferences, seminars and courses on this topic and plays an active role in the training and expertise of new groups in various countries.

For more information
www.santiagovazquez.com
on Twitter
@santiagoentwitt

CERPS

The Center for Studies in Rhythm and Percussion with Signs (CERPS) was founded in Buenos Aires by Santiago Vazquez with the objective of developing, regulating and promoting the language and practice of Rhythm and Percussion with Signs at all levels, nationally and internationally.

CERPS awards three Certificates:

- Basic Level Teaching Certificate in Rhythm and Percussion with Signs
- Intermediate Level Teaching Certificate in Rhythm and Percussion with Signs
- Advanced Level Teaching Certificate in Rhythm and Percussion with Signs

The CERPS Teaching Certificate in Rhythm and Percussion with Signs certifies the direct and extensive knowledge of the theory and practice needed to convey the most developed and official form of this language according to the contents of this manual, guaranteeing the quality and compatibility of this language worldwide.

CERPS also offers regular courses, group practices and advanced seminars in Rhythm and Percussion with Signs for musicians of any instrument, instructors and conductors.

For more information
www.cerps.org.ar

En este libro **Santiago Vazquez** presenta por primera vez en forma gráfica y accesible su **Lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas**, creación que lo llevó a fundar el grupo **La Bomba de Tiempo** en 2006.

Este lenguaje, que es a la vez una práctica y un juego musical en equipo, fue adoptado en pocos años por muchos músicos y grupos en un creciente número de países como Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, España y Bélgica. En la práctica del **Lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas** un grupo de percusionistas o músicos de cualquier instrumento improvisan coordinados por un director que, mediante señas hechas con sus manos, sirve de moderador de un juego de composición colectiva disfrutable y movilizador. Lo simple de su aprendizaje y su potencia como herramienta de integración de individuos y de grupos, ha llevado al **Lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas** a ser utilizado también fuera de los escenarios musicales como en la educación preescolar, primaria, secundaria y terciaria, en musicoterapia, en actividades de integración social y en la facilitación de procesos grupales en todo tipo de ámbitos.

Santiago Vazquez es percusionista, multi-instrumentista, compositor, director, productor, educador y generador de proyectos musicales. Desde la aparición de su primer disco "Santiago Vazquez & Puente Celeste" en 1998, es un referente en la escena musical argentina. Vazquez fue galardonado por sus diversos proyectos con los premios Clarín Revelación de Jazz, Clarín Revelación de Folklore, Premio al Creativo del Año del Círculo de Creativos Argentinos y Premio Konex a uno de los cinco mejores artistas de Jazz de la década.

In this book, **Santiago Vazquez** is presenting his **Language of Rhythm and Percussion with Signs** in graphic and accessible form for the first time. The creation of this language led him to launch **La Bomba de Tiempo** group in 2006. Many musicians and groups in a growing number of countries, such as Argentina, Chile, Brazil, Paraguay, Spain and Belgium, soon adopted this language, which is both a practice and a musical team game. When putting the **Language of Rhythm and Percussion with Signs** into practice, a group of percussionists or musicians that play other instruments improvise under the coordination of a conductor, who, by means of signs performed with his hands, moderates this game of enjoyable and inspiring collective composition. Easy to learn and powerful as a tool for the integration of individuals and groups, the **Language of Rhythm and Percussion with Signs** is also used in other areas outside the musical scene, such as pre-school, primary, secondary and third-stage education, music therapy, social integration activities and group process facilitation in every field.

Santiago Vazquez is a percussionist, multi-instrumentalist, composer, conductor, producer, teacher and creator of musical projects. Since the release of his first album "Santiago Vazquez & Puente Celeste" in 1998, he has been a reference in the Argentine musical scene. Vazquez has received awards for his various projects: the Clarín Newspaper Awards for Jazz Revelation and Folklore Revelation, the Círculo de Creativos Argentinos Award for "Creative of the Year" and the Konex award as one of the best five jazz musicians of the decade.

cer S centro de estudios
de ritmo y percusión
con señas

ATLANTIDA

ISBN 978-950-08-4186-3



9 789500 841863

Código: 60.050

