

«Tereré on the Rocks» de Ernesto Snajer: vinculaciones entre el jazz y el Litoral

Oscar Rafael Castellano *

Universidad Nacional del Litoral (ISM–UNL), Argentina

osc.castellano@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-2029-4113>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

El presente artículo realiza un estudio de caso en el que se analiza e interpreta la pieza instrumental «Tereré on the rocks», compuesta por el guitarrista argentino Ernesto Snajer e incluida en su álbum *De Dos Argentinos* (2016). En el recorrido de la investigación nos interrogamos acerca de cuáles son las circunstancias y los elementos compositivos, estilísticos, musicales e intertextuales que permiten pensar el diálogo artístico entre el género del jazz y determinados lenguajes folklóricos del Litoral, como el chamamé. Mediante un trabajo de desgrabación y transcripción de la pieza se pretende explorarla con la finalidad de identificar rasgos estilísticos particulares que serían propios del lenguaje de cada género musical. Asimismo, se indaga en las formas en que estos confluyen y se fusionan, como la condición de posibilidad para comprender la búsqueda artística expresada en «Tereré on the rocks». Se efectúa un análisis aplicado que incluye el estudio de la forma, la armonía, las melodías, las improvisaciones y algunos aspectos extra-musicales como son el diseño de portada de los discos, los títulos, sus connotaciones y los discursos de los músicos en los medios de comunicación.

Palabras clave: Fusión, Folclore de Proyección, Chamamé.

Abstract

This work conducted a case study analyzing and interpreting the piece «Tereré on the Rocks», composed by Argentine guitarist Ernesto Snajer and featured on his album De Dos Argentinos (2016). This article investigates the circumstances and the compositional, stylistic, musical, and intertextual elements that enable an exploration of the artistic dialogue between jazz and specific folkloric expressions from the Litoral region, such as chamamé. Through the transcription and musical notation of the piece, the study aims to identify stylistic features characteristic of each genre. Additionally, it explores the ways in which these genres intersect and merge, framing this convergence as a condition for understanding the artistic inquiry articulated in «Tereré on the Rocks». The analysis includes the examination of form, harmony, melody, improvisation, and selected extra musical factors, such as album cover design, the titles and its connotations, and the musicians' speeches in the media.

Keywords: *Fusion, Projection folklore, Chamamé.*

Notas de autor

- * Oscar Castellano (Rafaela, 1995) es guitarrista y Licenciado en Música con orientación en guitarra por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). En cuanto a la producción científico-académica se destaca la publicación del artículo Recorrido histórico de la guitarra jazz en Santa Fe, incluido en el N°18 de la Revista del Instituto Superior de Música en el año 2021. Ha ejercido como docente en las cátedras de Guitarra, Historia de la Música, Instrumentación y Canto Coral y Música de Cámara en la Universidad Católica de Santa Fe. Participó de diversos congresos musicológicos como así también de seminarios, masterclasses, y distintas instancias de formación académica y musical. En su rol de guitarrista, ha grabado con artistas tales como Livia Oliveira Itaborahy (Brasil), Bohemia Viva (México), entre otros músicos argentinos y latinoamericanos. Actualmente se desempeña como Archivista de la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe.

Introducción

En su libro *8 piezas para dúo de guitarra* (2018) el compositor, guitarrista y productor musical argentino Ernesto Snajer describe su intención artística: «Mi idea básica para escribir estos dúos fue la de combinar dos lenguajes que me fascinan: la música latinoamericana y el jazz» (Snajer, 2018, p.1). Esta definición sugiere la voluntad creativa de Snajer que tendría como objetivo hacer confluir determinados géneros artísticos a fin de elaborar estéticamente una obra que contenga rasgos compositivos y musicales en donde el autor va produciendo su estilo. El diálogo que propone Snajer entre la música latinoamericana y el jazz da cuenta de su itinerario artístico mientras que su obra en tanto objeto musical, cultural e histórico materializa creativamente el compromiso estético que el compositor ha tenido a lo largo de los últimos 30 años con las músicas populares y su diversificada amalgama de géneros.

Es por ello que el presente trabajo busca dar cuenta de esta fusión de estilos que propone la obra del compositor a través de un objeto específico, la composición «Tereré on the rocks» en la versión de su disco *De Dos Argentinos* del año 2016, la cual traza lazos entre el chamamé y el jazz. Esta pieza fue sometida a un análisis aplicado en donde se estudian rasgos musicales de la composición tales como la forma, la melodía y la armonía como también aspectos de la improvisación y algunos elementos extra-musicales como el diseño de portada, el título de la composición y del álbum, el discurso de los músicos y su relación con los medios de comunicación.

La presente investigación está estructurada de la siguiente manera: en primer lugar, se expone una pequeña semblanza del compositor, junto a un recorrido por los objetivos principales, el marco teórico-metodológico que sirvió como base a este trabajo, y un breve comentario coyuntural de época. Sigue la pregunta disparadora acerca de cuáles son los géneros folclóricos específicos de cada *track* («pista de audio») abordando el disco en cuestión. Por último, se da paso al análisis propiamente musical de la pieza, segmentado en análisis formal, armónico, melódico, interpretativo y textual, para finalizar con unas breves conclusiones.

Pequeña Semblanza

Nacido en el año 1968 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, Ernesto Snajer posee una carrera musical destacada. Entre los proyectos de los que formó parte, cabe mencionar el grupo *Los Argentinos* de Lito Vitale, la banda de Pedro Aznar, un trío junto a la cantante Verónica Condomí y el percusionista Facundo Guevara, el dúo junto al guitarrista danés Palle Windfeldt, sus propios conjuntos *Snajer Trío* y *Snajer Grupo*, *Zabeca Dúo* con el percusionista Mariano Tiki Cantero, *De Dos Argentinos* con Matías Arriazu y, actualmente, junto a este y Marcelo Dellamea, integran un trío de guitarras. Además, se desempeñó como sesionista grabando para León Gieco y Alejandro Lerner, *Calle 13*, Julieta Venegas, Soledad, Jairo, *Kepa Junquera*, Axel, *Miranda*, Ariel Ramírez y Patricia Sosa, Peteco Carabajal, *Litto Nebbia*, Liliana Herrero, Teresa Parodi y *La Bruja Salguero* entre muchos otros. Snajer ha combinado su carrera de intérprete con una intensa labor docente, brindando *workshops* y cursos de guitarra a lo largo de toda la Argentina; y desde 2012 conduce el programa de televisión *Notas de Paso* por Canal (á) donde invita a artistas de diversos géneros a tocar y a reflexionar sobre sus obras.

De todas sus facetas artísticas la que nos compete en este trabajo es la del Snajer compositor. De los discos que poseen composiciones propias podemos destacar *Semblanza* (Slow Motion, 1992), *Guitarreros* (Olufsen Records, 1999), *Preludio* (Arlyd, 2001), *Toque Argentino* (Club del Disco, 2004), *Después de todo* (MDR, 2006), *Bom Zapar* (MDR, 2008), *Guitarreros ida y vuelta* (Arlyd, 2008), *Zabeca Dúo* (Club del Disco, 2015) y *De Dos Argentinos* (Club del Disco, 2016).

Objetivos

El objetivo general de la investigación apunta a sumar conocimiento científico al corpus de la musicología argentina en lo referido al género de fusión folclórica o folclore de proyección. Particularmente en este trabajo nos proponemos profundizar el análisis de la composición con aire de chamamé «Tereré on the rocks» con el fin de identificar en ella rasgos genéricos y estilísticos del jazz y de la música litoraleña. Esto nos podrá acercar un poco más al entendimiento de ese sonido amalgamado al que Snajer ha dedicado su obra con el propósito de compartir una singular paleta musical con distintos compositores e intérpretes argentinos.

La pieza «Tereré on the rocks» fue publicada por primera vez en el disco *Bom Zapar* del año 2008, pero nosotros tomaremos una adaptación a dos guitarras grabada en *De Dos Argentinos*, de 2016, junto a Matías Arriazu en guitarra de 8 cuerdas. En esta composición en particular y en la gran mayoría de sus canciones, en general podemos detectar un sonido argentino que combina, según la propia biografía de Snajer en su sitio web, «jazz, tango, folclore sudamericano y rock» (Snajer, 2016).^[1] Respecto de esto, en su canal de la plataforma de videos online *YouTube*^[2] podemos encontrar dos videos del año 2013, cuando el dúo Snajer—Arriazu comenzaba a dar sus primeros pasos. En ellos los músicos declaran:

Venimos de escuelas diferentes ¿no? Ernesto tiene una forma de tocar, de componer, bien argentina que me encanta y me parece increíble eso de él, y por otro lado, tiene como una escuela jazzera muy fuerte también, y de otras músicas del mundo. Yo por ahí tengo una guitarra más argentina de haber escuchado a Eduardo Falú, [Roberto] Grella, Tito Francia, *el Negro* Gómez. Como esa escuela más del folclore argentino y del tango. (Arriazu en canal de Snajer, 2013)

Lo que me gusta mucho de tocar con Matías es que, en el complemento de nuestras diferencias, siento que su manera de tocar está definida por un lenguaje claramente argentino y sudamericano, lo cual hace que como yo me imaginé la música que escribí cierre perfectamente. (...) él tiene una manera de tocar y un sonido que yo ni siquiera lo puedo pensar en lograr y en ritmos muy preciosos como puede ser un chamamé, una milonga, una chacarera. (Snajer, 2013)

Si la premisa de fusionar el folclore latinoamericano con el jazz está dada desde sus propios actores, nuestro objetivo es indagar en ese aspecto tomando «Tereré on the rocks» como punto de referencia de esa mixtura e intentar responder: ¿hay elementos típicos del jazz que forman parte de la composición? ¿De qué manera se fusionan con una sonoridad *litoraleña*? ¿Cuáles son sus características propiamente musicales? ¿Qué elementos extra—musicales refuerzan esa interpretación?

Estado del arte y marco teórico—metodológico

Un recorrido por el estado del arte demuestra que el corpus que compone al estudio de la música de fusión folclórica argentina es escueto. Su abordaje, tanto en los procesos históricos como en el análisis de sus componentes musicales, es limitado en relación con la fuerte preponderancia que obtuvo durante el s. XX, en las décadas de 1960, 1970 y 1980, pero también en su posterior evolución hasta la actualidad. En sus inicios, un sector del llamado *boom* del folclore y el Nuevo Cancionero concretó diferentes expresiones musicales ligadas a este género. Algunas de estas, con la intención de renovar el aire de fuerte difusión mediática que habían ganado los enfoques más tradicionalistas y conservadores, decantaron en combinar lenguajes externos, entre ellos el jazz (Guerrero, 2017). En el devenir de la historia estas fusiones fueron cobrando cada vez mayor relevancia que, no obstante, se mantuvieron algo ausentes del estudio académico—científico. Esta escasa bibliografía sobre el estudio de sus compositores y composiciones expone la urgencia por abarcar ese vacío.^[3]

En relación con el desarrollo del jazz en la Argentina, un repaso del estado de la cuestión nos permite destacar los trabajos de revisión histórica de Sergio Pujol en obras pilares como *Jazz al sur: la música negra en la Argentina* (1992), *Historia del Baile: de la milonga a la disco* (2011) y *Gato Barbieri: Un sonido para el tercer mundo* (2022). También Berenice Corti realizó un aporte significativo con su libro *Jazz argentino. La música «negra» del país «blanco»* (2015) junto a trabajos editados individualmente en el marco de congresos, jornadas y publicaciones de revistas musicológicas (2009, 2011). En estos casos se realiza un tratamiento

secundario de las fusiones del jazz con la música de raíz folclórica, algunos de cuyos aspectos traeremos más adelante.

Con una mirada revisionista y con la intención de aportar nuevas guías de estudio en el campo de la música popular, Diego Madoery publicó dos artículos de interés: *Los procedimientos de producción musical en música popular* (2005) y *El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades* (2010). En esta misma línea, situando la música en un contexto latinoamericano, resulta de gran valor el trabajo de Juan Pablo González con sus obras *Pensar la música desde América Latina* (2013) y *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* (2023). Tanto Madoery como González brindan herramientas metodológicas para abordar el análisis de la música popular contemplando sus múltiples textos, atendiendo a su complejidad. Por último, con un punto de vista en el género de fusión argentino centrado en poder definirlo y ejemplificarlo tenemos los trabajos de María Inés López, Elina Goldsack y Hernán Pérez, *La música de fusión en la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del '80* (2010), *Música popular: Una propuesta para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en Santa Fe* (2011) y *Abordajes de la improvisación en músicas ligadas al folklore en la escena de fusión argentina de los 80* (2016).

En el plano del análisis conceptual y metodológico del jazz nos remitimos a Robert Faulkner y Howard Becker (2011) acerca del entramado sociológico y performativo. Los autores afirman que son cuatro los elementos básicos que dan vida al género: sus canciones, sus ejecutantes, las circunstancias de la ejecución y el repertorio de trabajo (Faulkner y Becker, 2011, p.41). En cuanto a la práctica improvisatoria como elemento pilar del género, el aporte de Bruno Nettle y Melinda Russell (2004) fue central para el entendimiento del *modus operandi* que tuvo el recurso a lo largo de la historia. Entendemos con Goldsack, López y Pérez (2011) que el género musical va más allá de la clasificación comercial, es decir, debe ser entendido como una situación comunicativa regida por una serie de convenciones y expectativas en constante juego y negociación, con instancias de variable permanencia y cambio.

Por otro lado, un aporte esencial de Diego Madoery fue darle centralidad al análisis específicamente sonoro como clave para la comprensión total de un género:

Con el avance de mis investigaciones advertí el vacío en la descripción de estilos y géneros (al menos en mi país) y en este sentido tomé conciencia que el análisis era la herramienta para comprender e interpretar los rasgos musicales de géneros y estilos, no solo comprendiendo las diferencias sino también las regularidades. (Madoery, 2023, p.5)

Madoery realiza un repaso de los diferentes procesos analíticos musicales internacionales en autores como David Temperly, Trevor De Clerq, Nicole Biamonte, Drew Nobile, Mark Spicer, Christopher Endrinal, Peter M. Kaminsky y Christopher Doll. A estos los aplica a la música popular argentina con un fuerte arraigo en el análisis auditivo y con la ayuda de la desgrabación y la transcripción a partitura, focaliza en el estudio de frases, motivos, armonía, melodía, formas estructurales y ritmo. Adhiriendo a la propuesta de Madoery, para la realización de este trabajo, en primera instancia se desgrabó la pieza, transcribiéndola a partitura a modo de *lead sheet* («hoja guía» en inglés) de los *standard* («estándar») de jazz.^[4] Allí se anotaron, además de la melodía y la armonía, los arcos de frases y las secciones con sus períodos. Posteriormente se analizó lo escrito en comparación con lo escuchado y a su vez, todo ello, con otras obras que pertenecen al mismo canon musical; en esa comparativa se fueron dilucidando elementos genéricos del folklore argentino y del jazz y se buscó delimitar similitudes y diferencias en los recursos del género.

Consideraciones sobre el contexto histórico

La amalgama de estos géneros musicales, en Argentina, tiene diferentes puntos de partida en la historia pero podemos delimitar un marco temporal entre el *boom* folclórico de 1960, que logra una evolución considerable, y su máxima difusión, hacia 1980. Luego, el folklore de proyección continuó desarrollándose hasta llegar a

nuestros días, aunque también fue perdiendo relevancia en los medios de comunicación convirtiéndose en una expresión musical —si bien vigente—, residual, en términos de agenda mediática. La combinación de jazz y folclore, de músicas de tradición escrita, latinoamericanas o de rock, entre otras expresiones, tuvo diferentes nombres, tal como lo describe Juliana Guerrero:

A principios de la década de 1960, Buenos Aires fue el escenario propicio para que se desarrollara un fenómeno denominado, indistintamente, por sus protagonistas «música de proyección folclórica», «música de fusión» o «Música Popular Argentina». Por esa época, el tango, fuertemente asociado a la ciudad, había perdido público, el rock alcanzaba una distribución masiva puesto que las agrupaciones locales eran cada vez más numerosas.

(...) la música de proyección folclórica ofreció nuevas transmutaciones y fusiones de géneros musicales. Ello se vio reflejado en la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Entre los recursos compositivos que se emplearon, la novedad fundamental fue la utilización de armonizaciones provenientes del jazz (...), la incorporación de nuevos instrumentos tales como los órganos Electone y Hammond y la guitarra Ovation. También se ensayaron cambios en la orquestación, como por ejemplo el reemplazo del contrabajo por el bajo eléctrico y la introducción de la batería como instrumento de percusión. (Guerrero, 2014, p. 10)

El concepto de *fusión* comenzó a ganar notoriedad hacia finales de 1960 en Estados Unidos, en un contexto donde diversos factores musicales y sociales provocaron un desencanto en la escena del jazz. Entre las causas se destacan: el auge del rock, pop, funk y la canción popular, las corrientes de vanguardia dentro del propio género como el free jazz, el interés por los sonidos eléctricos y amplificadas, el vertiginoso progreso tecnológico en grabación y presentaciones en vivo, la creciente importancia de la estética visual de los artistas, la interacción intensa entre músicos y público durante los conciertos, y el movimiento hippie y las luchas raciales (Goldsack, López y Pérez, 2011, p.20). Se gestó así un parteaguas entre los músicos de jazz tradicionalistas —representados en la herencia de la familia Marsalis— y quienes, como Miles Davis, adoptaron nuevas influencias musicales fusionándolas con su propio lenguaje artístico.

En la Argentina, esto repercutió en «un movimiento muy amplio y desprejuiciado donde, junto al jazz, era habitual oír música africana, hindú, latinoamericana, tango moderno. Más por estas latitudes, bombos legüeros, quenás, charangos, bandoneones, saxofones, guitarras eléctricas, teclados y bajos eléctricos» (Goldsack, López y Pérez, 2011, p.20). Según Madoery:

(...) es donde aparece la figura de arreglador/intérprete que funda los cimientos de la escena alternativa, que hoy sigue vigente y que podría denominarse como música popular argentina. Una confluencia de músicos y estéticas que, sobre la base de materiales, géneros y/o instrumentos provenientes del folclore, construyen desde la combinación con otros macro —géneros como el jazz, o el rock. (2013, p.425)

Pujol observaba que «el jazz se había convertido en una escuela básica: allí se aprendía técnica instrumental, armonía y modelos de improvisación para luego hacer otra música» (2004, p.31). En Argentina:

Durante la década de 1960, el folclore argentino atravesaba un momento de pleno auge y se produjo lo que se ha denominado el *boom del folclore*. En ese ámbito emergieron otras músicas que criticaron el arraigo de aquel en la idea de tradición, denunciaron manipulaciones de la industria y propusieron una modernización a través de cambios e innovaciones. Surgió, entonces, aquello que se denominó *música de proyección folclórica*. (Guerrero, 2017, p.2)

En ese ámbito Eduardo Lagos fue considerado por sus propios pares, cultores y periodistas especializados, como «el padre de la música de proyección folclórica argentina» con composiciones representativas del estilo, como «La Bacha y La Oncena» (Guerrero, 2017, p. 3). Lagos fue también el eje de una serie de reuniones de improvisación y experimentación folclórica informal en su casa, bautizadas humorísticamente por el armoniquista Hugo Díaz como *folkloreishons*. En ellas, a la manera de las *jam sessions* («sesiones de improvisación») comunes en el círculo del jazz, músicos reconocidos de diferentes géneros se juntaban a improvisar sobre aires folclóricos argentinos. Artistas como Astor Piazzolla, Hugo Díaz, Domingo Cura, Oscar

Cardozo Ocampo, Alfredo Remus, Jorge López Ruiz, Oscar López Ruiz o *el Chango* Farías Gómez adoptaron la filosofía de hurgar en la esencia de los géneros argentinos para, a través de un sonido más moderno, proyectarlos hacia su actualidad.

Las décadas avanzaron y la fusión comenzó a ganar más preponderancia, como demuestra la producción de muchos artistas. En los sesenta y setenta podemos mencionar a Los Waldos (liderado por Waldo De los Ríos), Leandro *Gato* Barbieri, Dino Saluzzi, Manolo Juárez, Rodolfo Mederos, Rodolfo Alchourrón. Ya en los ochenta: El Trío Vitale—Baraj—González, Jorge Cumbo, Jorge Fandermole, Lucho González, Iván Tarabelli, *Juancho* Perone, Raúl Carnota, Juan Falú. Continuando hacia los noventa: Liliana Herrero, Pedro Aznar, *Mono* Fontana, *La Banda del Chango*, Daniel Homer, Rubén *Mono* Izarrualde, Alejandro Santos, Víctor Carrión, Mariano Delgado. Y finalmente en los 2000: *Aca Seca Trío*, Carlos Aguirre, *Puente Celeste*, entre muchos otros.

Para el momento en que sale editado «Tereré on the rocks» en el año 2008, Ernesto Snajer ya había realizado un vasto recorrido musical tanto a nivel interpretativo como compositivo que incluía el estudio y desarrollo en profundidad de la sonoridad relacionada a la fusión.

¿Elementos del jazz en un chamamé?

La pieza «Tereré on the rocks»,^[5] así como la gran mayoría de las composiciones del disco, posee un lenguaje claramente inspirado en formas y ritmos del folclore argentino en el que, además podemos identificar aspectos de la tradición del jazz. Sin embargo, las preguntas que nos hacemos son ¿podemos clasificarla en un género folclórico específico? ¿O quizás en varios? ¿O en ninguno? En tres entrevistas digitales vemos que los artistas refieren a esta pieza como un chamamé. La primera es del diario *Página 12* titulada «Estamos orgullosos de ser guitarreros» (2017), brindada en el marco de la presentación del disco *De Dos Argentinos*. Allí se da el siguiente diálogo:

– ¿Cómo funciona la combinación entre ambas guitarras, que es uno de los rasgos clave del dúo?

Ernesto Snajer: –Me gusta lo que Matías logra con la guitarra, porque no solo es un gran solista, sino que también acompaña bárbaro. Eso a mí me alucina, porque en general los tipos que son grandes solistas cuando tienen que ir al arco se hinchan las bolas. También la cosa más folklórica. Pasa que yo a veces toco chamamé con vergüenza porque, si bien estoy en las fronteras, siempre me caigo un poco para el lado de Buenos Aires (risas), y él me hace perder todo lo complejo. Es más, cuando tuvimos que tocar «Tereré on the rocks» (otro de los temas del disco) en Formosa, pensé que nos íbamos a comer un botellazo.

– ¿Tan celosos son los formoseños del chamamé? Parece cosa más de correntinos...

Matías Arriazu: –Los correntinos son bravos en este sentido, sí, pero en general todo el litoral es muy cuidadoso de su música. Igual, Ernesto tiene todo, y mi aporte principal es por el lado de tocar un chamamé en lo rítmico. Por ahí va la cosa. (Vitale, 2017)

La segunda nota es del diario formoseño *La Mañana*, bajo el título «Cuando dialogan las cuerdas» (2024), donde le preguntan a Arriazu acerca del próximo concierto del dúo:

– ¿De qué vamos a poder disfrutar el 6 de julio próximo en *La Mandinga* a nivel espectáculo musical junto a Ernesto Snajer?

Matías Arriazu: –En ese espectáculo vamos a escuchar música autoral, música nuestra, de dúo. Nosotros tenemos un disco editado con canciones argentinas, milongas, chamamés... (Washington, 2024)

En sí, hasta la fecha, ambos guitarristas no poseen otro disco editado que no sea *De Dos Argentinos*, el cual está constituido por nueve canciones. Solamente «Tereré on the rocks» presenta un aire litoraleño fundamentalmente manifiesto en su rasgueo de acompañamiento, algunos momentos de la melodía y su carácter musical, que remite al chamamé. Finalmente, la tercera referencia es nuevamente de *Página 12*, «La Guitarra y el Aleph» de Sergio Pujol (2017), quien entrevista a Snajer antes de presentarse con el dúo en la sala *Caras y Caretas*. Allí Pujol manifiesta que «el estilo guitarrístico de Snajer está lleno de finos detalles de sonoridad. Estos pueden relacionarse con la afinación, como los estiramientos y *glissandi* del chamamé «Tereré on the rocks» (Pujol, 2017). Pudimos ver entonces que, si bien las pistas del disco no aclaran cuál es el género específico de cada *track*, y que no encontramos otra evidencia editorial o de archivo acerca de la cuestión, en lo que respecta a «Tereré on the rocks» los propios intérpretes sostienen que la misma hace referencia a un chamamé.

Análisis formal

Como sabemos, el chamamé no posee una forma fija ya que su danza es de coreografía libre, aunque suele respetar tradicionalmente secciones o períodos de ocho compases (de ahora en más *cc.*). Estos períodos poseen la misma duración que la gran mayoría de canciones de jazz y nos ayudarán a encauzar una posible estructura clásica de *standard*. Adherimos a la definición de *período* empleada por Juan Falú en *Cajita de Música Argentina* (2011):

Un período viene a ser como el párrafo de un discurso, que tiene una estructura parcial en relación al discurso total, pero completa en sí misma y con sentido en su trama interior. Estos períodos están compuestos por frases musicales que se complementan a modo de pregunta y respuesta, también llamadas frases antecedente y consecuente. (Falú, 2011, p.14)

Según Faulkner y Becker, los *standards* son canciones populares que forman un *corpus* de repertorio que todos los músicos de jazz deben conocer para participar de las *jams sessions*. El estándar es uno de los cuatro elementos básicos para recrear el repertorio de jazz mientras tocan:

Las canciones que constituyen el repertorio de los músicos de jazz consisten en una melodía con su estructura armónica acompañante y [a veces] una letra. (...) Se llama *fake book* a toda colección de partituras destinadas a que un ejecutante (...) aprenda *standards* (...) con rapidez y gran facilidad (...). El *Real Book* (...) es [el *fake book*] específico de jazz.^[6] (Faulkner y Becker, 2009, p.41)

La estructura formal de «Tereré on the rocks» tiene semejanzas con la clásica estructura AABA^[7] de los *standards* de jazz popularizada a finales de s. XIX y principios del s. XX por compositores como Irving Berlín, George Gershwin, Cole Porter y Jerome Kern, quienes tomaron la forma del cancionero de música popular de la era del *Tin Pan Alley* («Callejón Tin Pan»):^[8]

Para cuando llegó la era del *swing*, las estructuras de treinta y dos compases se habían afianzado como la forma dominante tanto en la composición de canciones populares como en la improvisación de jazz. La variedad más común empleaba dos melodías de ocho compases, un tema A y un tema B (...) que eran tocados en la sucesión AABA. Una segunda posibilidad, aún más simple, también era empleada con frecuencia: consistía en una forma AA' [...] Estas dos estructuras, AABA y AA', han seguido siendo dominantes en el jazz hasta el día de hoy (Gioia, 1997, p. 201).

Si bien la composición de Snajer no posee una forma de 32 *cc.* sino de 48 *cc.*, sus secciones y períodos sí tienen un acercamiento a esta clásica estructura del jazz. La sección A contiene dos períodos internos (a) de 8 *cc.* divididos a su vez en una frase antecedente y otra consecuente de 4 *cc.* cada una.

Imagen 1.
Introducción y sección A.

Cada frase comienza unos compases antes de la entrada de la guitarra acompañante (rasgo recurrente en el chamamé). El carácter de la sección es rítmico y festivo; la melodía, muy activa e histriónica, y el acompañamiento se mantiene firme y seguro en el típico rasgueo del género.

La sección B es un poco más inusual, con una extensión total de 12 cc., si contamos su resolución (implícita) en c.29;^[9] distribuidos en un período (b) de 12 cc. con dos frases de 4 cc. relacionadas entre sí, y una última frase aislada de 4 cc. que cobrará relevancia más adelante. La gestualidad musical de este segmento es más tranquila y *cantabile*. El acompañamiento pasa a ser de bajo en negra seguido de acorde plaqué en blanca:

La sección final, que llamamos A', presenta algunas particularidades.^[10] En principio sus frases, desde el punto de vista melódico, son diferentes a las de la primera sección A, ya que juegan con dobles notas a manera de tercetas, principalmente, y *glissandos*. Sin embargo, el carácter y el rasgueo de acompañamiento se mantienen generando una sensación de «vuelta al tema», aunque este no se presente exactamente igual. Esta sección es más larga que A, ya que además de contener sus dos períodos de 8cc., variadas, reitera a manera de resolución los 4cc. ya escuchados al final de B (frase d). Finalmente, la estructura de la composición quedaría de la siguiente forma:

E. Snajer - *Tereré on the rocks*.
Análisis formal

Secciones →	A				B			A' (misma armonía y acompañamiento que A)				
Periodos →	a (8 cc.)		a (8 cc.)		b (12 cc.)			a' (8 cc.)		a'' (12 cc.)		
Frasas →	a (4 cc.)	a' (4 cc.)	a (4 cc.)	a' (4 cc.)	b (4 cc.)	c (4 cc.)	d (4 cc.)	a'' (4 cc.)	a''' (4 cc.)	a'' (4 cc.)	a''' (4 cc.)	d (4 cc.)
Compases totales →	16 cc.				12 cc.			20 cc.				

Imagen 2.

Estructura formal de «Tereré on the rocks».

Luego de esta primera exposición completa de la estructura, lo que sigue es una extensa sección de improvisación de 80cc., tras la cual se retoma desde el tema A, dando paso a la segunda exposición con algunas variaciones, principalmente rítmicas, en la melodía y el acompañamiento. Se agrega al final de la forma una coda con un *rallentando* de 4 cc; un calderón y el acorde de tónica antecedido cromáticamente por el semitono abajo, como los clásicos cierres de chamamé.

En sí, la composición posee una diferencia respecto a la forma de períodos *aaba*, propia del *standard* de jazz: aquí pasamos a tener una *aabaa* con dobles períodos al final, donde además el segundo es un poco más largo al contener la frase *d*, de la sección *B*. Si bien no es una copia exacta de las formas de *Tin Pan Alley*, posee varias semejanzas y denota las influencias de la música jazz en Snajer. Por el contrario, si quisiéramos asignarle alguna relación con las estructuras del chamamé litoraleño —aunque ya vimos que el mismo no la posee— no la encontraríamos. Quizás podríamos intentar una comparación con una posible forma clásica en el chamamé, por ejemplo, el icónico «Kilómetro 11» de Tránsito Cocomarola:

INTRO	A		A		B		B		Se repite la forma
	f. antecedente	f. consecuente	f. antecedente	f. consecuente	f. antecedente	f. consecuente	f. antecedente	f. consecuente	
8 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	
	8 cc.		8 cc.		8 cc.		8 cc.		

Imagen 3.

Estructura formal de Kilómetro 11.

Como vemos, casi siempre estas canciones terminan con su usualmente llamado *estribillo* o sección B. Esto no solo sucede en el chamamé sino en la gran mayoría de las piezas populares e incluso buena parte de las danzas del folclore argentino, tal como observa Falú (2011). La distinción de finalizar con una sección A queda reservada, según este mismo autor, para el gato norteño (a veces), el bailecito y la huella (2011: pp. 21—22). No obstante, la composición que analizamos aquí no posee referencia a algunas de estas danzas salvo, como veremos después, cierto «aire» de gato en la conformación de la melodía en las secciones A que, entendemos, queda igualmente supeditada ante la presencia efusiva y predominante del acompañamiento de chamamé.

Análisis armónico

La tonalidad de la composición es La mayor y mientras que la primera sección sólo utiliza la tradicional cadencia V7-I, la sección B presenta un mayor desarrollo armónico, que se destaca por desenvolver su sonoridad con el uso de extensiones, inter—dominantes, intercambio modal, sustitutos tritonales y acordes disminuidos.

Esta apertura armónica comienza un compás antes de la sección *B* con un acorde de A7(9) o bien A9, funcionando como un inter—dominante del *IV* grado (V7/IV). Resuelve en un *D* con sexta y novena mayores para luego usar el *IV* menor de la tonalidad homónima (La menor) manteniendo las mismas extensiones. Vuelve a la tonalidad original pasando al *III* grado y nuevamente utiliza un inter—dominante, esta vez aumentado: V7(#5)/II, que desemboca en el *II* grado con séptima y novena. Pasa al *V* con séptima menor y trecena mayor y cadencia sobre el *I* sin extensiones como simulando una vuelta a lo sencillo y elemental pero que rápidamente nos toma por sorpresa con uno de los colores armónicos más fuertes: Eb7(#9). Este acorde es

un sustituto tritonal de un A7 tácito que busca resolver nuevamente en el IV grado con extensiones. Posteriormente aparece un acorde de F#°7 que reemplaza un B7(b9) con fundamental omitida a la manera de un V7/V para efectivamente pasar al V7 con el clásico movimiento del bajo en negras del chamamé hacia una posible resolución sobre el I (simulado en la melodía pues no hay acordes):^[11]

Imagen 4.

Análisis armónico de la sección B.

En términos generales, entonces, «Tereré on the rocks» comienza con una armonía básica de dos acordes y poco a poco se van desencadenando otros grupos sonoros ricos en extensiones y alteraciones varias. En cuanto al resultado armónico, es notable cómo la pieza comienza con un sonido tradicional de tónica—dominante y luego abre su sonoridad al abordar estos colores propios del jazz volviéndola algo más ecléctica, sin perder su carácter folclórico. Este tipo de recursos armónicos tienen un origen teórico en los tratados de los períodos del Clasicismo y Romanticismo de la música de tradición escrita occidental europea. Posteriormente, durante principios del siglo XX, el jazz se inspiró en los elementos innovadores de las vanguardias musicales, los incorporó como parte de su lenguaje y los volvió una pieza clave de su sonido, tal como lo describe la bibliografía sobre el tema: «Es evidente en esta generación de *jazzmen* (...) su fascinación por la música clásica contemporánea (...) inspiraron al empleo de armonías y ritmos esotéricos» (Gioia, 1997, p. 84). Con su exportación y su masiva difusión, muchos géneros folclóricos de Latinoamérica (y de todo el mundo)

incorporaron estos colores armónicos y los aplicaron a sus propios ritmos. De aquí el nacimiento del género *fusión* (combinando jazz con rock, tango o folclore) o folclore de proyección:

Cuando el país se aprestaba a recuperar la democracia perdida en 1966, otra tendencia ocupó los primeros planos del quehacer artístico. Menos dócil al encasillamiento y el rótulo, esta corriente emergente aspiró a una síntesis: la del jazz con el folklore y el tango. (Pujol, 2004, p.265)

Análisis melódico

Un estudio general de la melodía da cuenta de que la misma posee giros a la manera del chamamé, pero también ritmos y cierres propios del gato. Lo litoraleño se ve, por ejemplo, en la célula rítmica de dos semicorcheas y dos corcheas que se encuentra presente a lo largo de toda la pieza, a veces, según la interpretación, llegando a confundirse con un cuatrillo de semicorchea, o en las frases que comienzan en la segunda o quinta corchea. También se percibe en los cierres de frases apresurados, intercalados con terceras u octavas simulando los llamados «saltos del arpa», además de los ornamentos mediante el uso de las diferentes «greflas», elementos de los que habla Dalmidio Baccay (1961). Es una síntesis interesante la que se da en este aspecto, la cual por momentos insinúa un género u otro. Por lo demás, la melodía está compuesta por notas dentro de la tonalidad, resaltando las tríadas básicas del I o V grado —dependiendo de cuál suene en el momento— como también notas dobles en intervalos de terceras o sextas. Cualquier disonancia que aparezca es una apoyatura o nota de paso hacia una nota del acorde. Rítmicamente, prevalece en un compás de 6/8, pero también juega mucho con dosillos y cuatrillos propios del género.

Por otra parte, el sonido del jazz se proyecta en algunas frases que realizan un uso de la escala lidia dominante y la escala disminuida, según las convenciones del género. La primera posee una estructura de escala mayor, pero con su cuarta nota ascendida (lidia) y su séptima nota descendida (dominante). La misma se emplea sobre el acorde Eb7(#9)^[12] hacia el final de la sección B por lo que la escala específica es Mib lidia dominante:



Imagen 5.
Escala de Mi bémol lidia dominante.

Concretamente, en la pieza, se manifiesta en nuestra frase (d) de final de la sección B y A':

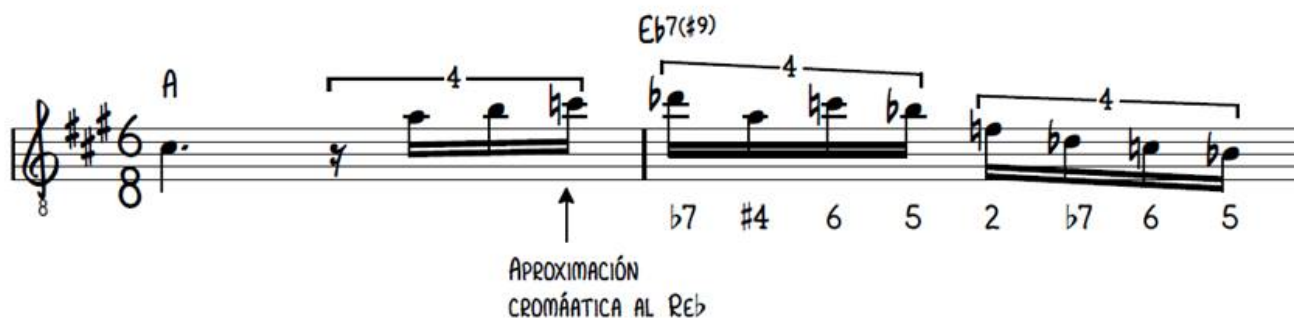


Imagen 6.
Aplicación de la escala lidia dominante.

Luego, la melodía acompaña la resolución del sustituto tritonal al acorde de Re mayor 6/9 cayendo en la quinta justa, cuarta justa (alterando el sol# de la armadura de clave) y tercera mayor. El cambio del sol# por sol \flat asienta nuestra oreja en Re mayor y nos hace interpretar este acorde no como IV sino como I (Re jónico).



Imagen 7.

Resolución jónica sobre el acorde de D6/9.

Finalmente, el acorde de F# \circ 7 utiliza convenientemente la escala disminuida, también llamada octatónica, que está formada por ocho notas agrupadas en intervalos iguales de tono + semitono o bien de semitono + tono. Ambas posibilidades son válidas. En nuestro caso, Snajer usa la escala de Fa# disminuida tono + semitono.



Imagen 8.

Escala de Fa sostenido disminuida de tono + semitono.

Y en la pieza se manifiesta en dos notas muy particulares de la escala que no resaltan el arpeggio de la tétrada del acorde disminuido si no sus notas de paso. Es por esto que el color de la escala está tan presente en solo dos notas:

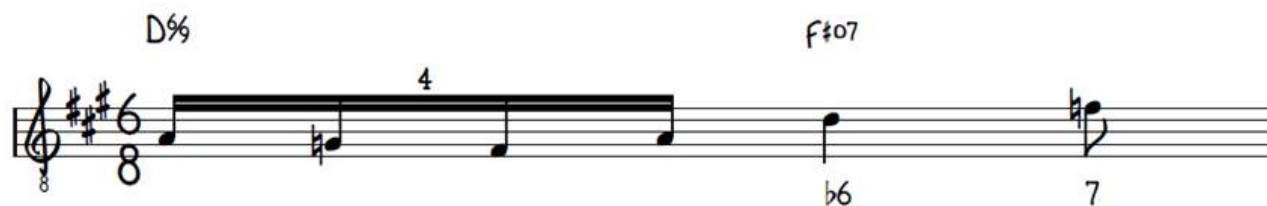


Imagen 9.

Aplicación de la escala disminuida sobre el acorde.

Improvisación

La improvisación existió desde mucho antes de que el jazz siquiera naciese y hasta el día de hoy la gran mayoría de los géneros musicales poseen este recurso en mayor o menor medida (Nettl y Rusell, 2004). Sin

embargo, sí es verdad que el jazz fue la música que colocó esta técnica como el eje central de su desarrollo artístico. «En el jazz la interacción grupal y la improvisación poseen un peso estético, performativo y discursivo fundamental —lo que termina prácticamente por constituir al género musical en sí mismo— » (Corti, 2009, p.2) o lo que Beredent definiría como su «rasgo decisivo» (Beredent, 1959, p.17). Nos referimos a un «proceso de interacción creativa (privado, público, consciente o inconsciente) en el músico ejecutante sobre un modelo musical que puede estar más o menos establecido» (O'suillebhain citado en Nettle y Russell, 2004, p.33). La intención de los músicos es «crear una obra musical al tiempo que se está ejecutando. Puede indicar la composición inmediata de la obra por los que la ejecutan, o la elaboración o el ajuste de un marco ya existente, o cualquier cosa entre medio» (Kernfeld, 1995: citado por Faulkner y Becker, 2009, p.55).

En «Tereré on the rocks» el momento de improvisación comienza en el minuto 00:52, luego de que el *standard* fue expuesto una vez. El mismo no respeta la sucesión armónica de la composición, como suelen hacer la mayoría de canciones del *Real Book*. En este caso no existe el *Coro*, es decir, una repetición exacta de la cantidad de compases que tiene el *standard* con los cambios armónicos idénticos a la composición: «Al tocar una pieza de este estilo, la banda de jazz simplemente repite la estructura en un ciclo constante [(coro)] una exposición melódica inicial y otra final entre las cuales se crean improvisaciones sobre la misma forma» (Gioia, 1997, p.201). Por el contrario, la estructura de la improvisación de «Tereré on the rocks» está basada en un *vamp*, esto es, un acorde, un riff, una clave rítmica o normalmente una secuencia armónica de dos, cuatro u ocho acordes sin una cantidad de *vuelatas* o duración específica.^[13] En nuestro caso, al *vamp* lo antecede un *break* («quiebre» o «corte») de dos compases donde el acompañamiento se detiene por completo y el solista queda, valga la redundancia, solo. Luego se retoma el ritmo con la cadencia V7—I en bucle constante e indefinido (esta es la característica fundamental de este *vamp*) hasta que el solista decide terminar su improvisación y lo manifiesta *al cabezazo*, o en lenguaje de jazz: *on cue* («a la marca»). La salida de la improvisación la realiza la ya conocida frase (d) que da nuevamente paso al *break* para que toque el siguiente solista o bien se retome la melodía *da capo* para finalizar. La estructura entonces es la siguiente:

Imagen 10.

Estructura musical sobre la cual se improvisa en «Tereré on the rocks».

En la grabación analizada, comienza improvisando Snajer sobre ocho vueltas del *vamp* y en el minuto 01:30 le pasa la posta a Arriazu, quien toca diez vueltas. Es interesante observar cómo cada uno orienta su discurso hacia dos lenguajes diferentes. Si bien la impronta del chamamé está presente en ambos, el primero colorea este lenguaje con algunas reminiscencias al jazz como estiramientos de cuerdas, notas *outside* («afuera» de la tonalidad) y *enclousures* («encerrar» notas específicas) propios del estilo *bebop*, mientras que el segundo se mantiene «entre el Paraná y el Uruguay», es decir, fiel al estilo de las músicas del litoral con notas dentro de la tonalidad salvo por algunas apoyaturas, células rítmicas características (como dos semicorcheas seguidas por dos corcheas), terceras o sextas ligadas y greflas.

Por otra parte, un detalle que recorre la improvisación de ambos es su precisión rítmica. No hay mucho lugar para grandes fraseos. Todo está muy ajustado y eso suele ser una característica a la que el jazz presta especial atención. El *time feel* («sensación del tempo») a través del estudio de la improvisación en una relación casi de devoción religiosa hacia el metrónomo, suele estar orientado a lograr una precisión suprema del ritmo. Obviamente que, en la práctica común, el *swing* de cada músico *juega* con esa exactitud, arrebatando hacia atrás o hacia adelante sus frases, tanto en el jazz como en nuestro folclore. Este, no obstante, parece no ser el caso en «Tereré on the rocks», donde cada nota se encuentra milimétricamente a tiempo. Lo mismo sucede con las dinámicas. La grabación mantiene un mismo volumen, constante en toda la pieza, diferenciándose de algunas manifestaciones del folclore que suelen tener un espectro dinámico mucho más amplio, con cambios de intensidad que toman al oyente por sorpresa.

Referencias extra musicales

Finalmente, esbozaremos un análisis con algunas reflexiones sobre aspectos intertextuales, no específicamente sonoros, como el nombre de la pieza, la conformación de los discos, y las imágenes de sus portadas.

El título de la composición nos permite dar cuenta de que el mismo combina dos bebidas típicas que representan los dos géneros musicales tratados aquí. Por un lado, la clásica bebida de origen guaraní *tereré*, hecha a base de hojas de yerba mate y agua con hielo. Por otro, un cóctel *on the rocks* («sobre las rocas» en inglés) cuya denominación hace referencia a colocar cubos de hielo en un licor, generalmente *whiskey* (*whiskey on the rocks*). Si bien el *whiskey* es de origen escocés, es sabido que la expresión *on the rocks* remonta a principios del siglo XX, cuando los cócteles y bebidas mezcladas ganaron protagonismo en bares y restaurantes de Estados Unidos.

Destacamos también el nombre del disco *Bom Zapar*, el cual mezcla la palabra en portugués *bom* («buen») y el término *zapar*, que en la jerga musical hace referencia a la «zapada» o improvisación. Esto podría interpretarse como una doble alusión, a lo latinoamericano y al jazz.^[14] A su vez, la portada del disco, con el dibujo de un mate mezclado con una guitarra, genera una posible mixtura entre lo argentino, lo criollo y lo eléctrico e incluso (por la elección de una guitarra tipo Fender Stratocaster) lo *rockero*. Del mismo modo, la portada de *De Dos Argentinos* también sintetiza lo urbano y lo rural, que podríamos vincular al jazz y al chamamé, respectivamente: a la derecha vemos un paisaje alusivo al ambiente litoraleño —con lo que puede identificarse con un bañado, garzas, juncos y un tero— y, a la izquierda, los edificios de la gran ciudad.



Imagen 11a.
Portadas *Bom Zapar* (izq.)



Imagen 11b.
Portada *De Dos Argentinos* (der.).

A propósito del juego de palabras como recurso, en el disco *Bom Zapar* podemos encontrar el siguiente texto convidando a la participación del oyente, en el interior de la caja del CD. Dice:

Ante el pedido insistente, aunque cordial, por parte de amigos, seguidores, músicos, poetas, etc. acerca de que escribamos textos para los temas, surge esta invitación interactiva, que se llama: *Pon tu propia letra*.

Entonces, sentíos libres de agregar palabras en cualquier parte de la melodía de las canciones.

Debajo de algunos títulos, figuran ideas orientativas, que hemos recopilado en ensayos y conciertos.

Recibiremos gustosos vuestras sugerencias en este mail: noestoytanocupado@snajer.com. (Snajer, 2008)

Y debajo de «Tereré» la idea orientativa que figura en el disco es: «Dame cariño, dame amor, dame todo tu corazón...» (Snajer, 2008).^[15]

A modo de cierre

Un recorrido por la obra del músico y compositor Ernesto Snajer, así como un análisis de su pieza «Tereré on the rocks», ha permitido identificar recursos creativos e interpretativos propios del jazz; especialmente en lo que concierne a la estructura, desarrollo del lenguaje armónico, melódico y a la improvisación, demostrando de esta forma una estrecha relación con el folclore del Litoral al constatar la impronta y el carácter del chamamé.

En este marco, sin duda, la propuesta de Snajer permitió resignificar en la pieza los entrecruces de dos estilos al fusionar rasgido, melodías diatónicas y articulaciones propias de la región litoraleña con elementos provenientes del jazz. Esto nos permite, finalmente, poder considerarla dentro del género del «folclore de proyección», «música popular argentina» o simplemente, «fusión» (Guerrero, 2014), y constituye un ejemplo de continuidad de ciertas prácticas creativas, iniciadas hace varias décadas, hasta nuestros días, con un anclaje identitario y regional en las nuevas generaciones de músicos argentinos.

Bibliografía

- Baccay, Dalmidio (1961). *Vitalidad expresiva de la música guaraní*. Domingo Taladriz.
- Beredent, Joachim (1959). *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica.
- Corti, Berenice (2009). *Fusiones, Hibridaciones Y Mezclas En La Música Popular: Raza, Nación, Y Jazz Argentino*. Buenos Aires: Academia.edu. https://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino [Consultado el 04/12/2024].
- Corti, Berenice (2011). Del Discurso a la Performance: La Producción de Significaciones de Nacionalidad en el «Jazz Argentino». *IASPM Journal*, 1—2, pp. 2—5.
- Corti, Berenice (2015). *Jazz argentino. La música «negra» del país «blanco»*. Gourmet Musical Ediciones.
- Falú, Juan (2011). *Cajita de Música Argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Faulkner, Robert y Becker, Howard (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo Veintiuno editores.
- Gioia, Ted (1997). *Historia del Jazz*. Fondo de Cultura Económica.
- Goldsack, Elina, López, María Inés y Pérez, Hernán (2010). Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe. *Revista del ISM*, 22 (13), pp. 19—20.
- González, Juan Pablo (2021). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical Ediciones.
- González, Juan Pablo (2023). *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Guerrero, Juliana (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico—conceptual de la «música de proyección folclórica» argentina, *Runa. Revista del Instituto de Ciencias Antropológicas*, vol. 35, núm. 2. Buenos Aires: FFyL—UBA, pp. 51—66.
- Guerrero, Juliana (2016). La «música de proyección folclórica» en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11 (2): 185—199.
- Guerrero, Juliana (2017). Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 18, Buenos Aires: AAM, pp. 125—142.
- Guerrero, Juliana (2020). La música de proyección folclórica en los años sesenta: Un escenario innovador. *Dupey, Ana María*, 65—74.
- Guerrero, Juliana (2021). Los márgenes del folklore. Cambios e innovaciones en la música popular (1960—1976). En Iuliano, R. [et al.] *La cultura como dimensión transversal de lo social*. La Plata: UNLP. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/550/579 [Consultado el 21/08/2025].
- Guerrero, Juliana (2022). El humor como herramienta crítica y legitimación de la «música de proyección folclórica» argentina. Las notas de Eduardo Lagos en la revista Folklore. *Revista musical chilena*, vol. 76 núm 238. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/61386/72434> [Consultado el 17/10/2025].
- Madoery, Diego (2005). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del ISM*. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i7.529> [Consultado el 17/10/2025].
- Madoery, Diego (2010). El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades. *Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata*. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/161345/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 17/10/2025].

- Madoery, Diego. Piscitelli, Juan Pablo, Mola, Sergio y Taján, Octavio (2013) *El Chango Farías Gómez y la 'música popular argentina' un proyecto vigente* [Simposio 6: Historias de la música en América Latina: postulados teóricos y tendencias prácticas]. Actas del X Congreso de la IASPM—AL. IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- Madoery, Diego (2023). El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 8 (2), pp. 5–20. <https://doi.org/10.52930/mt.v8i2.277> [Consultado el 28/06/2025].
- Mariani, T. (2016). Manolo Juárez: música y discurso estético. In *I Congreso Internacional de Música Popular (La Plata, octubre 2016)*.
- Nettl, Bruno y Rusell, Melinda (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Akal.
- Pujol, Sergio (2004). *Jazz al sur. La Historia de la música negra en la Argentina*. Emecé Argentina.
- Snajer, Ernesto (2018). *8 piezas para dúo de guitarras*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Música.
- Canal ERNESTO SNAJER (24 de octubre de 2013). *SNAJER — ARRIAZU. «El poste»* (E. Snajer). [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FGIzuGMy6xs> [Consultado el 28/06/2025].
- Canal ERNESTO SNAJER (24 de octubre de 2013). *SNAJER — ARRIAZU. «El zapateo»* (E. Snajer). [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7qI4QCvfyfo> [Consultado el 28/06/2025].
- Pujol, Sergio (17 de septiembre de 2017) La guitarra y el Aleph. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/61904-la-guitarra-y-el-aleph> [Consultado el 29/06/2025].
- Vitale, Cristian (7 de marzo de 2017) Estamos orgullosos de ser guitarreros. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/24196-estamos-orgullosos-de-ser-guitarreros> [Consultado el 29/06/2025].
- Washington, Héctor (30 de junio de 2024) Cuando dialogan las cuerdas. *La Mañana*. <https://www.xn--lamaanaonline-lkb.com.ar/noticia/85166/cuando-dialogan-las-cuerdas/> [Consultado el 29/06/2025].

Discos

- Snajer, Ernesto (2008). *Bom Zapar*. MDR records.
- Snajer, Ernesto (2016). *De Dos Argentinos*. Club del Disco.

ANEXO: Partitura completa

TERERÉ ON THE ROCKS

DEL DISCO "DE DOS ARGENTINOS" (2016)

INTERPRETES: ERNESTO SWAJER Y DÍAS ARRAZI

COMPOSICIÓN: ERNESTO SWAJER
TRANSCRIPCIÓN: OSCAR RAFAEL CASTELLANO

♩ = 114

Fr. a - Antecedente E7

Fr. a' - Consecuente E7

Fr. a - Antecedente E7

Fr. a' - Consecuente E7

Fr. b - Antecedente A⁹ D⁹ Dm⁹

Fr. c - Consecuente C⁶m7 F#7(b9) Bm⁹ E¹³

Fr. d Eb7(b9) D⁹ F#o7 E7 D/F# E7/G#

Fr. a'' - Antecedente E7

Fr. a'' - Consecuente E7

Fr. a'' - Antecedente E7

Fr. a'' - Consecuente E7

Fr. d Eb7(b9) D⁶/9 F#o7 E D/F# E/G#

Notas

- [1] <https://www.snajer.com/copia-de-ernesto-snajer> [Consultado el 18/12/2024].
- [2] <https://www.youtube.com/channel/UCWWw88Wfpn0enOCMy-yZIRg> [Consultado el 28/06/2025].
- [3] Algunas excepciones son los abordajes puntuales de Tomás Mariani sobre Manolo Juárez (2016) y de Madoery sobre Chango Farías Gómez (2012), así como los valiosos aportes de Juliana Guerrero en torno al movimiento de proyección folklórica en Buenos Aires en las décadas de 1960 y 1970 (2014, 2016, 2017, 2022, 2021).
- [4] El autor de la transcripción es Oscar Rafael Castellano y puede encontrarse en el siguiente link: https://drive.google.com/file/d/14iI71fadVzsXxbksfwe3ZUzf_xT1hOvK/view?usp=sharing [consultado el 28/06/2025]
- [5] <https://www.youtube.com/watch?v=0E3XyNRH9jY%20> [Consultado el 18/12/2024].
- [6] Herencia que luego toma el movimiento de proyección de los sesenta para la recreación del libro *folclorishon*, el cual recopila diferentes canciones del folclore argentino con su melodía y armonía básica.
- [7] Es importante señalar que la estructura aplica a períodos, no a secciones. Esta suele ser una confusión muy común al hablar de este tópico.
- [8] Nombre de un barrio neoyorquino donde se concentraba la industria musical del país y que vino a designar la propia industria de la música popular y comercial (Gioia, 1997, p.556).
- [9] En la partitura anexa, véase cc.18 (con levare) a cc.29.
- [10] En la partitura anexa, véase cc. 29 a final.
- [11] *N.C.* es la aclaración de *No Chord* («sin acorde» en inglés).
- [12] La extensión de novena aumentada añade una referencia al *Blues* al reinterpretar dicha nota (**fa#**) como una tercera menor (**solb**) propia de la escala *blues* mayor.
- [13] Es el caso de *standards* como *So What* (Miles Davis), *My Favourite Things* (en la versión de John Coltrane), *Afro Blue* (también de Coltrane), *Peace Piece* (Bill Evans) o *Speak No Evil* (Wayne Shorter).
- [14] Específicamente el término en portugués hace pensar aquí en el fuerte vínculo con la cultura del vecino país, Brasil, especialmente en las zonas fronterizas de la Mesopotamia argentina.
- [15] En un futuro, sería valioso poder ampliar este trabajo con una entrevista al propio Snajer, para escuchar a través de su óptica cuales fueron o son sus ideas e influencias al componer. Seguramente dicha contribución nos permitiría dar cuenta de nuevas significaciones y características con relación a la pieza estudiada.

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987006>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Oscar Rafael Castellano

**«Tereré on the Rocks» de Ernesto Snajer: vinculaciones
entre el jazz y el Litoral**

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0094, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

ISSN-L: 1666-7603

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0094>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**