



Universidad del Azuay

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la
Educación

Escuela de Musicología

Propuesta jazzística interpretativa del pasillo, albazo y sanjuanito.

Tesis previa a la obtención del Título de
Licenciatura en Ciencias de la Educación
Mención Musicología

Autor: Freddy Abad Céleri

Director: Lcdo. Marco Saquicela Destruge.

**Cuenca – Ecuador
2008**

AGRADECIMIENTO

Al director de este trabajo investigativo

Lic. Marco Saquicela D.

A la Mtr. María Dolores Pesántez,

a la Lic. Isabel Bravo.

A los músicos y compositores de los temas

registrados en el fonograma

que apoya la presente investigación:

Florencio Brabo, Danilo Abad,

Aníbal Romero, Paco Vélez, Sergio Toledo.

RESPONSABILIDAD

Los criterios vertidos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad del autor

Freddy Abad Célleri

INDICE

Introducción.....	5
Capítulo I	
Generalidades de los ritmos.....	6
La música Indígena.....	6
La música Negra.....	7
La música Blanco-Mestiza.....	8
El Pasillo.....	8
El Albazo.....	12
El Sanjuanito.....	15
Capítulo II	
Generalidades del Jazz.....	19
Estilos.....	24
Posibilidades Interpretativas basadas en este estilo.....	30
Influencias Musicales.....	36
Capítulo III	
Elaboración del material discográfico.....	47
Preproducción.....	47
Producción en el estudio.....	52
Postproducción.....	57
Composiciones.....	62
Conclusiones.....	69
Recomendaciones.....	71
Bibliografía.....	72
Anexos.....	73

ABSTRACT

This Project represent another effort in the preservation of the Ecuadorian Folk Music, this time focused on Jazz and Fusion. The Pasillo, Albazo and Sanjuanito, Ecuadorian musical genres, are analyzed and interpreted in six compositions recorded onto a CD, which forms part of this Project. These compositions aim to be a reference in the field of Ecuadorian music production.

Starting from the analysis of the origins of this music in the country, we described the aforementioned genres as well as other rhythms that have influenced our interpretative style. We also refer to the process of CD production.

INTRODUCCION

La presente investigación tiene por objeto preservar parte del folklore ecuatoriano, debido a la constante y masiva difusión de diversos géneros musicales extranjeros, y por la falta de conocimiento de la música autóctona que han producido pérdida de identidad sobre todo en las nuevas generaciones.

Actualmente las posibilidades de fusión están tan desarrolladas que las propuestas musicales se han incrementado, por lo que es necesario equilibrar este fenómeno ofertando música nacional que si bien no está en su estilo puro tiende a la mezcla con otros elementos culturales y artísticos.

Se ha realizado una revisión de los orígenes de la música en el país, abordando las tres vertientes principales que son la indígena, negra y europea (blanco-mestiza), además de otras influencias.

Describimos los tres géneros planteados en este proyecto, el pasillo, el albazo y el sanjuanito, logrando un acercamiento hacia su historia, orígenes, su influencia, la relación con las raíces, su evolución, su función en el contexto socio – cultural, denunciando también algunos procesos degenerativos que lamentablemente han existido y han constituido una crisis de identidad cultural.

Posteriormente analizamos generalidades de los ritmos que han influenciado en nuestro estilo interpretativo, hablando principalmente del jazz, que es parte del sustento de nuestro trabajo, además de otros géneros como el rock, la salsa, la fusión, etc.

La producción del material discográfico, que contiene seis composiciones inéditas, es también analizada por etapas procedimentales, describiendo la preproducción, la producción en estudio y la post - producción, para posteriormente hacer un breve análisis de cada composición así como su proceso de grabación e instrumentación.

CAPÍTULO I

1.1 GENERALIDADES DE LOS RITMOS

En el Ecuador como en el resto de países latinoamericanos la música es diversa en su origen como en su procedencia, al igual que las culturas que son propias de su territorio. Razón ésta por la que se debe reconocer la existencia de una multiculturalidad, la cual va a desarrollar entre otros aspectos artísticos, una musicalidad diversa, con sus propios timbres sonoros, sus propias funciones, su colorido, sus matices.

La música en el país proviene de tres principales raíces culturales: **indígena**, **negra**, y **europea**. A estas vertientes se le suma, en tiempos posteriores, la influencia de otra música como la latinoamericana, la caribeña, la norteamericana, la inglesa, por nombrar algunas.

1.1.1 La Música Indígena

En el Ecuador los grupos indígenas presentan mayor diversidad étnica y cultural. En la región quichua-serrana encontramos a los Otavalos, Carabuelas, Cañarís, Saraguros, entre otros. La región oriental es asentamiento de las culturas Shuar, Achuar, Huaorani, los Cofanes, Secoyas, Sionas, la cultura Quichua-Amazónica. Y en la región del litoral están los Chachis, Eperas, Awas, Tsáchilas, etc. Entre toda la población indígena del Ecuador se llega a la suma de cuatro millones de personas¹.

La música indígena, sobre todo aquella procedente de la región andina, ha tenido una fuerte incidencia sobre la música popular. Son géneros propios de la sierra el Yaraví, que se ramifica en varias fuentes, y a su vez origina ritmos como el Albazo, el Sanjuanito, el Yumbo, el Danzante, y otros como el

¹ Datos de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador **CONAIE**.

Capishca, el Cachullapi, la Tonada, etc. Incluso tiene mucho que ver con ritmos negros como la bomba, con ritmos costeños como el aire manabita, etc.

En el oriente los géneros musicales que más se destacan son el Anet (canción mágica), el Nampet (canción y baile profano). Es de destacar que en los pueblos del oriente ecuatoriano el proceso de aculturación se ha presentado de manera lenta. A partir de los tiempos de explotación petrolera recién se han notado cambios significativos en su cultura.

La música indígena-costeña ha usado instrumentos musicales tradicionales de la cultura negra, como la marimba, cununo, guasá, y ha presentado un gran parecido en su repertorio. Así podemos mencionar los Torbellinos y Aguas, manifestaciones musicales en las que cada cultura ha mantenido su propio idioma y estilo.

1.1.2 La Música Negra

Otro componente de nuestra multiculturalidad es la población negra. Este grupo étnico ha tenido a la provincia de Esmeraldas y al valle del Chota como principales lugares de asentamiento, y han tomado y mezclado, cada grupo de maneras distintas, las vertientes africanas, indígenas y europeas.

Los instrumentos representativos de la música negra son la marimba en la costa, y la bomba en la sierra andina. Cabe recordar que la bomba es el nombre del instrumento y del género musical.

Dentro de su repertorio tenemos danzas alegres y movidas como la caderona, el andarele, el fabriciano, la canoita, etc., y piezas de carácter religioso como los arrullos, los alabados, los chigualos, etc.

A nivel de consumo masivo en las grandes urbes del país, la música negra recién se introduce en las últimas décadas del siglo XX, compartiendo espacio con las producciones blanco-mestizas.

1.1.3 La Música Blanco-Mestiza

No se puede saber con precisión cuáles fueron los primeros géneros musicales que vinieron de Europa. Al parecer en la época de la conquista los misioneros católicos trajeron y enseñaron instrumentos, así como repertorios musicales como motetes, canzonetas, misas. En la época republicana hubo la presencia de música de España, Inglaterra, Alemania, Francia e Italia; dentro de este repertorio, se encontraban valeses, contradanzas, cuadrillas, minués, lanceros, polkas, mazurcas, etc. De América fue la habanera el género más difundido.

Tener evidencia de la música indígena en la colonia, así como del momento en el se produjeron aculturaciones y sincretismos musicales entre las manifestaciones indígenas, negras y europeas es del todo imposible. La música mestiza tomó su forma de dos vertientes culturales que son la indígena y la europea.

El sanjuanito, la tonada, el danzante, y el yumbo provienen de la raíz indígena, sobretodo por el uso de la escala pentafónica. Por otra parte, los géneros que muestran una clara incidencia europea son el pasillo, el costillar, el alza que te han visto, el amorfino, etc.

Los instrumentos que representaron la música mestiza fueron la guitarra, el arpa y el piano. Es de mencionar también a la banda militar, cuyo formato se mantuvo en la música popular de nuestro país.

1.2 EL PASILLO

Género hispanoamericano que en el Ecuador ha sido considerado la música nacional por excelencia, porque simboliza el “sentimiento del alma ecuatoriana”.

Se deriva del vals europeo, llega al Ecuador con las guerras independentistas a comienzos del siglo XIX. El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado.

Con respecto a los textos podemos exponer que éstos estuvieron influenciados por la poesía modernista, corriente literaria que tuvo su apogeo en el país con los poetas de la “Generación Decapitada” en la década de 1910. A principios del siglo XX fue el único género mestizo de gran popularidad que no tenía relación directa con las raíces indígenas y afro ecuatorianas. Los pasillos de esa época se asemejaban más a la “música criolla” que a una música indígena o mestiza.

Tanto su origen como su evolución están sujetos a varias versiones y teorías, algunas sin sustento histórico-musical. Básicamente se lo relaciona con géneros musicales europeos, y con la música indígena. Y es así, que se lo asocia con el lied alemán, el fado portugués, el zortzico vasco, con el passepied francés, y el vals austríaco.

Por otro lado las versiones indigenistas sostienen que el pasillo tiene conexión con el “toro rabón” (género musical de la sierra ecuatoriana), con el sanjuanito, el yaraví, y hasta con el “pase del niño”, como cree el historiador José María Vargas.

La versión más aceptada es sin embargo la que sostiene que el pasillo se deriva del vals europeo, y que fue introducido a nuestro territorio desde Colombia y Venezuela. Con el tiempo fue influenciado por la música e idiosincrasia de las diferentes regiones de estos pueblos, es así que el pasillo colombiano recibe la influencia del bambuco, mientras que el pasillo venezolano del joropo.

En el Ecuador la influencia la recibe del sanjuanito y del yaraví, adquiriendo un tempo más lento; además empiezan a diferenciarse de los pasillos colombianos, cuando nuestros compositores musicalizan los versos de la poesía modernista, es decir se empieza a cantar a la nostalgia y al desamor, adquiriendo un aire sentimental y melancólico, perdiendo el carácter bailable.

Este género no es exclusivo del Ecuador. Existen pasillos con características rítmicas y melódicas similares en Colombia, Venezuela, Panamá y Costa Rica

(pasillo guanacasteco), aunque en éstos países no son considerados símbolos de identidad nacional.

Varias han sido las funciones que ha desempeñado este ritmo en la vida socio-cultural de los ecuatorianos. Originalmente fueron interpretados por las bandas militares en las retretas, después fue un baile popular, música de salón, pero es en el siglo XX donde éste se vuelve una canción, cuyos textos evocan los amores frustrados, el despecho, la ausencia de la mujer amada. Por este motivo ha sido también llamado la “canción de la nostalgia” o “canción del desarraigo”.

Pero también otros textos pueden expresar admiración por los paisajes ecuatorianos, por la belleza de la mujer, la valentía de sus hombres, etc. Podemos distinguir tres tipos de pasillo: pasillo bailable, pasillo canción y pasillo de reto o contrapunto. Existía además la costumbre de cambiar la letra de los pasillos de moda, por textos románticos que eran dedicados a las damas pretendidas o enamoradas.

Ciertas líricas de algunas de estas composiciones también usaban términos ofensivos al describir a la mujer, pero es de destacar que ninguna de estas composiciones ha formado parte del repertorio antológico.

Es verdaderamente lamentable el hecho de que sobretodo en la década de 1970-1980, haya existido un período de degeneración, debido al hecho de que se compusieron pasillos que comenzaron a ser identificados como “música rockolera” es decir “música de cantina”, y asociado con las clases populares. Este fenómeno en realidad constituyó una crisis que afecta a nuestra identidad cultural.

Muchos reportajes de prensa aparecen denunciando un manoseo al género. Pero por otra parte, grupos de intelectuales y músicos académicos hacen propuestas de modernización del género a través de innovaciones armónicas y tímbricas. Se habla de salvar al pasillo, y a la música autóctona en general.

Pese a que algunos grupos sociales han comenzado a catalogar al pasillo como música vieja, creemos que actualmente ha habido un resurgimiento de nuestra música, debido precisamente a nuevas propuestas que han venido a refrescar esta etapa de manipulación del folklore, quizá con fines comerciales, lo cual no deja de ser halagador.

Es evidente que muchos artistas están tomando otras posturas frente a la identidad cultural que la música refleja, lo cual es plausible frente a una exagerada difusión de “música descartable”.

Si reconocemos que nuestro país es una nación mestiza, es evidente el aporte hispánico, que se refleja en muchos aspectos culturales. Al hablar de pasillo “clásico” podemos observar aspectos propios de este aporte como son las formas poéticas, el ritmo ternario, no característico en la música indígena, el acompañamiento instrumental de estilo europeo como las guitarras, el piano, las bandas militares.

Muy diferente son los pasillos creados en las últimas décadas del siglo XX en donde los elementos de la música indígena son mayores, ya sea en la melodía, el tempo más lento, las formas cadenciales con matices pentafónicos, los timbres en las voces e instrumentación, etc.

Entonces podemos notar que en el pasillo “clásico” se destaca la raíz hispánica, mientras que en las composiciones de finales del siglo XX parece sobresalir la raíz indígena. Es un claro ejemplo de como un mismo género musical que representa la identidad nacional, puede cambiar con sólo modificar algunos de los elementos musicales.

Al referirnos al análisis musical del género, comenzaremos anotando que su estructura es de forma A-B-A, con sus variadas posibilidades. Si el tema tiene introducción, ésta puede tener cuatro, ocho, o doce compases, que en muchos casos tienen tonalidad menor. En la primera parte de la pieza se expone el tema que igualmente suele estar en tonalidad menor; es de resaltar que el uso de tonalidades mayores viene desde la segunda mitad del siglo XIX y principios

del XX. En la segunda parte hay una modulación a tono mayor, que en algunos casos presentan también un cambio a movimiento allegro. El final puede incluir una cadencia armonizada que a veces incluye un ritardando.

Al final de los años treinta apareció la tendencia a terminar el pasillo con un acorde fuerte en el segundo tiempo, influencia adquirida de la Mazurca, una danza polaca del siglo XVII, practicada por la aristocracia ecuatoriana, como por otros estratos que incluían a esclavos, que con su sabor y cadencia, crearon una variedad a esta danza, llamada Mazurca Negra.

Son muy pocas las composiciones que tengan un extensión de mas de setenta compases sin repeticiones.

Antes de su nacionalización (décadas de 1920 y 1930), el pasillo tenía gran popularidad. En el Fondo Vaca² las partituras de pasillos para piano y para banda constituyen el mayor porcentaje.

1.3 EL ALBAZO

El término Albazo hace referencia a alborada, y no sólo es la designación de una clase de composición musical, sino también de la algarabía, música y cohería con que se solemnizan algunas fiestas de carácter religioso. Es común el ofrecer el albazo a los priostes, que son las personas que aportan económicamente para la realización de estas fiestas religiosas, así también se ha descrito que se lo usa como base para el tejido de cintas como en Tisaleo provincia de Tungurahua.

²El Fondo Vaca es una compilación formada por partituras, rollos de pianola, discos de pizarra y fotos con imágenes de la colección de partituras antes de ser adquiridas por el Banco Central del Ecuador. Este Fondo presenta un espectro de la música nacional y extranjera que se escuchaba en Ecuador a fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Fue creado por el compositor lojano José Miguel Vaca Flores.

Este género musical fue originándose desde épocas coloniales, y podemos afirmar que es música de los indígenas y mestizos del Ecuador. En la clasificación de Segundo Luis Moreno (1882-1972), el albazo consta como género criollo.

Según el escritor Honorato Vásquez Ochoa (1855-1933), el albazo era la música que se ejecutaba a la madrugada, para anunciar de manera regocijada el inicio de una fiesta importante. En otro contexto el albazo también es el toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer que se la ejecutaba en la calle o al aire libre, en honor de una persona.

En sus inicios el nombre de albazo se usó sólo para designar al estruendo bullicioso de música y cohetes. Fue después que se llamaba así al género musical como tal. Básicamente es una danza cantada, lo cual no significa de ningún modo que no exista un gran repertorio de piezas instrumentales. Fue tomando forma desde tiempos coloniales, al mixtificarse elementos musicales de la península ibérica con los vernáculos de la música indígena. Si bien es cierto que los primeros ejemplos pautados datan del siglo XIX, se lo menciona desde mucho tiempo atrás.

En la ciudad de Quito, en el siglo XVIII, este alborozo de madrugada o albazo que tenía relación directa con las fiestas religiosas, fue prohibido por las autoridades gubernamentales, para supuestamente buscar el bien de la república, no ofender a dios, ni que se den excesos y desmanes, de tal manera que ningún músico ni cohetero podía congregarse a media noche o al alba, a festejarlos.

Podemos afirmar también el albazo estuvo presente en las serenatas, es decir en la interpretación de algunos temas al pie del balcón de la persona amada. En la época de nuestros bisabuelos, éstos terminaban sus fiestas y parrandas al amanecer, cantando un albazo que se acompañaba con guitarra, dedicado a la mujer a la que cortejaban.

Su métrica se la puede escribir en compás binario compuesto de 6/8, y en compases ternarios de 3/8, y 3/4. Es más frecuente que su tonalidad sea menor, pero su ritmo es caprichoso y festivo, un tanto complejo, invita al baile. Su tempo puede variar, ya que puede ser moderato, allegro-moderato o allegro.

Al parecer su rítmica proviene del Yaraví. El compositor Gerardo Guevara cree que el albazo es un yaraví ejecutado en un tiempo más ágil, es decir se transforma de canción a baile, y no es raro encontrarlos juntos, además no son pocos los yaravíes que terminan con fuga de albazo, como es el caso de "Puñales". Se diría que el albazo es un yaraví rápido de no ser porque al analizar musicalmente un género, no se debe tomar en cuenta solamente la parte rítmica, sino también otros aspectos de gran importancia como son su estructura, armonía, melodía, textos, función, etc.

También el albazo parece ser generador de otros ritmos como es el caso del Aire Típico, el Capishca del Azuay, el Cachullapi, la Bomba del Chota. Es en la zona interandina donde se registra mayor número de composiciones de este género.

Su lírica está relacionada principalmente a los afectos y relatos de desamores, ingratitudes, decepciones, etc. El baile de pareja se lo hacía de forma suelta, a veces dando vueltas, con un pañuelo en la mano y un poco zapateado, esto como herencia de bailes más antiguos, que seguramente venían desde Europa. La instrumentación podía ser arpa sola, como en el caso de la provincia de Imbabura, guitarras, banda, y por supuesto otras más contemporáneas.

Su figuración musical, básicamente contiene corcheas, negras, y negras con punto. Es frecuente que la última corchea del segundo tiempo se prolongue usando una ligadura conjuntiva hasta la primera del siguiente tiempo, característica de este ritmo que se conoce como síncopa. También se la encuentra en el Aire Típico, y el Alza, que en conjunto con el Albazo representan el criollismo musical ecuatoriano.

En Colombia existe un tipo de composición llamada “Son Sureño” que es una mezcla o fusión del Bambuco Colombiano con el Albazo Ecuatoriano, que se baila junto con otros géneros como el sanjuanito, en unas danzas tradicionales llamadas “Ñapangas”. Esta palabra de origen quechua identifica a las hermosas mujeres que inspiran estas danzas.

Algunos títulos de albazos populares son: Amarguras, Morena la Ingratitud, Compadre péguese un trago, Triste me voy, Apostemos que me caso, Avecilla, Ay no se puede, Que lindo es mi Quito, El Huiracchurito, Si tú me olvidas.

1.4 EL SANJUANITO

Baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador, muy popular en la serranía. De su origen se tiene varias hipótesis. Una lo considera originario del país, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. Otra sostiene que este género proviene del intercambio cultural que se dio en la época de la invasión incásica, y que es una transformación del huayno o huaynito proveniente de Perú y Bolivia. Y otras opiniones indican que este tipo de música era muy difundida en la región andina mucho antes de la formación del imperio incásico, esto explicaría su gran difusión en varios pueblos de Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Chile, y Colombia.

El nombre de sanjuanito proviene de la denominación que tuvieron unas composiciones que se bailaban en los días que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista, pero al parecer no tienen relación con la devoción a este santo. Se debe anotar que en estos días de festividades (24 de junio) se celebra también los rituales indígenas del Inti Raymi.

La manera primitiva de ejecución de este ritmo, que se usa hasta nuestros días, está basada en una sola frase que se repite varias veces, con algunas interrupciones en las que el tambor se queda manteniendo el ritmo unos pocos compases. El ejecutante indígena toca con la mano izquierda su caramillo

(flautilla de caña, madera o hueso con sonido muy agudo), mientras que con la derecha percute el tambor a dos golpes.

Luego de exponer la frase principal que puede durar dos, cuatro o seis compases, introduce algunas variantes, de verdadero encanto melódico, incluyendo muchos adornos, en algunos casos de gran complejidad. Los músicos tocan varias horas, conservando el ritmo y la forma, es decir el género, pero sin repetir los temas, y por eso se dice que mucho del repertorio es producto de la inspiración del momento, es decir improvisado.

Dentro de los tipos de sanjuanitos registrados, tenemos dos de gran importancia: El San Juan de blancos, que era una denominación para los sanjuanitos mestizos, y recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, hibridismo natural producido por el criollismo. Y el Chucchurillo, cuya traducción es “temblorcillo”, y que denotaba el directo influjo de la música indígena, y también era producido por mestizos. Es muy importante reconocer como genuina expresión de este género de danza autóctona, al sanjuanito otavaleño.

Según los antropólogos Alfredo Costales y Piedad Peñaherrera, con el término “Saltashca” (hibridismo quichua), se conoce a un baile criollo, sanjuanito, o tonada alegre.

La estructura de este ritmo es básicamente binaria, y se la escribe en compás de 2/4, pudiendo también ser escrito en 2/2. Comúnmente su tonalidad es menor, pero existen también composiciones en modo mayor. El tempo puede variar de moderato, a allegro-moderato, o allegro. Según algunos maestros de bandas populares existe una diferencia en el tempo, entre sanjuán y sanjuanito, siendo este último más vivo, pero no se ha encontrado esta diferenciación en partituras ni grabaciones.

Tiene una introducción que generalmente es de ocho compases, y que también se puede usar como interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Es un ritmo de danza, por lo que su estructura es

cuadrada y simétrica, y sus frases y períodos pueden repetirse cada dos, cuatro, u ocho compases.

Las composiciones populares navideñas que conocemos como villancicos, se fusionaron con el sanjuanito, y podemos hablar de un repertorio realmente representativo, dentro de este ámbito. Así mismo formó parte del “Guagua velorio”, en algunas comunidades de la serranía, también se lo usó como canción y baile de reto o desafío, conocido como contrapunto.

En cuanto a la métrica y compás no existen cambios significativos, no así en el estilo interpretativo, en su carácter, y en su contexto cultural. Tenemos entonces que diferenciar el sanjuanito del campo, del de la ciudad. En el campo es una expresión sonora cuya función es aglutinar y dirigirse a toda una agrupación humana, llevando un mensaje comunitario de unidad de sentimiento y pensamiento, además de que se usan de acompañamiento en los rituales indígenas.

En cambio en la versión urbana su mensaje es más estilizado, ya sea por la importancia que se le da a la ejecución en sí misma, como por el lucimiento de los ejecutantes que adornan sus interpretaciones, y por la instrumentación con la que se lo puede interpretar.

Su popularidad viene de principios del siglo XX, según indican las partituras y discos de pizarra encontrados en el Fondo Vaca. Al igual que otros géneros, representa el concepto de “nación mestiza”, sobre el cual se ha basado la imagen de la identidad nacional ecuatoriana. Existen sanjuanes con textos en quichua, como por ejemplo “Curi Shunguito”, “Ñuca Huambra”, y otros cuyos títulos en español, se refieren a temas indígenas como “La Otavaleña”, “Imbabura”, etc. Es innegable que en esta música mestiza se sincretizan las raíces indígena e hispánica.

Se lo puede tocar con rondador, flauta de carrizo, arpa, piano, guitarra, con bandas civiles y militares, y otras conformaciones grupales. Al ser considerado danza nacional, es evidente lo extenso del repertorio. Por citar algunos títulos

nombraremos a Pobre corazón, Achachay aguacerito o El pobrecito, Chamizas, Peshte longuita, Chagrita caprichosa, Palomita cuculí, etc. A nivel de culturas ecuatorianas, es el género más extendido, así tenemos sanjuanitos indígenas, mestizos y negros.

CAPÍTULO II

2.1 GENERALIDADES DEL JAZZ

Se dice que el Jazz es un estilo musical originado a finales del siglo XIX en Nueva Orleans, estado de Luisiana (EEUU) que se difunde y alcanza popularidad muy alta en el país, para posteriormente desde 1950 hacerlo en los círculos intelectuales de todo el mundo. Es en Nueva Orleans donde llegaban grandes remesas de esclavos de color, fundamentalmente de la zona occidental de África, al sur del Sahara, la zona denominada Costa de Marfil, Costa del Oro o Costa de los Esclavos.

Como en algunos estados del sur de Estados Unidos, el batir de tambores estaba específicamente prohibido por la ley, los esclavos negros tuvieron que recurrir a la percusión mediante las palmas de las manos y el batir de los pies para disfrutar de sus fiestas y su música característica. Sin embargo, la prohibición no tuvo vigor en la llamada Place Congo (Congo Square) de Nueva Orleans, en la que hasta la Guerra de Secesión³, los esclavos tenían libertad para reunirse, cantar y acompañarse de verdaderos instrumentos de percusión tales como calabazas resecas y rellenas de piedrecitas, el birimbao, las quijadas, el piano de dedo pulgar o sansa, la kalimba y el banjo de cuatro cuerdas.



birimbao



kalimbas



Musicalmente, el jazz se origina de la combinación de tres tradiciones: la autóctona estadounidense, la africana y la europea. La comunidad

³ La **Guerra Civil Estadounidense** o **Guerra de Secesión** fue un conflicto significativo en la historia de los Estados Unidos de América, que tuvo lugar entre los años 1861 y 1865. Los dos bandos enfrentados fueron las fuerzas de los estados del norte contra los recién formados Estados Confederados de América, integrados por once estados del sur que proclamaron su independencia.

afroamericana del sur de los Estados Unidos desarrolló su expresión musical a través de la improvisación creativa sobre la música religiosa y seglar, traída de África, además de la tradición instrumental de las orquestas estadounidenses como la de las bandas militares y las formas y armonías de la música europea.

Estas primeras manifestaciones musicales afroamericanas eran una mezcla de ritmos e instrumentos asociadas a la vida de los esclavos, por lo tanto interpretadas como canciones de trabajo y de diversión colectiva. La improvisación es ya, en estos primeros momentos, un componente esencial, que las contrapone a la música compuesta por los blancos.

Los esclavos fusionaron muchas de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante que les impusieron sus amos. Es importante observar el hecho de que, a pesar de las divergencias en ritmo, armonía y estilo interpretativo, la tradición musical europea que los esclavos conocieron en Estados Unidos ofrecía puntos de contacto con su propia tradición: así, la Escala Diatónica era común a ambas culturas.

Si a esto se le añade el relativo aislamiento cultural en que vivían gran número de esclavos y la tolerancia de los amos respecto de su música, la consecuencia fue que mantuvieron íntegro gran parte de su legado musical en el momento de fusionarse con los elementos compatibles de la música europea y estadounidense, con lo que se consiguió un híbrido con notable influencia africana.

La finalización de la guerra que enfrentó el norte con el sur, permitió la llegada de gran cantidad de instrumentos musicales a las manos de los esclavos recién liberados, muchos de los cuales tomaron la música como forma de vida. Con estos nuevos instrumentos y reuniendo todas las influencias musicales se formaron las “marching bands” y las bandas de músicaailable de la época, que, a finales del siglo XIX, suponían el formato habitual en lo que a conciertos de música popular se refiere. Los instrumentos de este tipo de grupos se convirtieron así en los instrumentos básicos del jazz: la corneta, el trombón, los “reeds” o instrumentos de lengüeta como el saxofón, el clarinete, y la batería.

Muchos músicos negros consiguieron ganarse la vida en pequeñas bandas que eran contratadas para tocar en funerales. Estas bandas africanizadas fueron parte del proceso embrionario en la articulación y diseminación de las formas tempranas del jazz. Viajando a través de las comunidades negras, desde el sur profundo a las grandes ciudades del norte, estos músicos pioneros consiguieron establecer el aullido, la estridencia, el libre desvarío, el espíritu del ragtime, dando vida a una más elocuente y sofisticada versión del ritmo. Las formas iniciales del jazz, con sus raíces populares y humildes, fue básicamente el producto de músicos autodidactas.

Durante el proceso evolutivo del jazz, se fueron estandarizando algunos géneros, entre los que se destacan:

- Los field shouters o lamentos de los esclavos expresando la crueldad de sus largas horas de trabajo, a los que luego fueron incorporados algunos instrumentos occidentales y principalmente, el ritmo sincopado africano.
- El blues.
- Las worksongs o canciones de trabajo en las plantaciones de algodón.
- La comedia, el vodevil y los minstrels.
- Los espirituales.
- El ragtime.
- Las marchas ejecutadas por brass bands, bandas callejeras que actuaban en desfiles, cortejos, etc.

El jazz constantemente está tomando elementos de otras tendencias musicales, así como generando estilos musicales que terminan por evolucionar independientemente como es el caso del rock. Igualmente se han desarrollado un gran número de subgéneros, que incluso pueden ser muy diferentes entre sí, como el big band, el cool, el swing, el bop, be bop, hard bop, post bop, el jazz modal, jazz vocal, trad jazz, smooth jazz, ragtime, dixieland, bossa nova. Las fusiones de este estilo también son varias, entre ellas destacamos el jazz afro cubano, la fusión, el soul, el free jazz, crossover jazz, latin jazz, acid jazz, la fusión mundial, jazz rock, soul jazz, etc.

De mucha importancia se cataloga a la técnica denominada Scat, forma de arte vocal, que consiste en una manera de frasear vocalmente una melodía, de la misma manera que lo haría un instrumento musical improvisado sobre diferentes círculos armónicos, y sin usar palabras necesariamente, porque se lo puede realizar con sílabas, que en algunos casos pueden sonar absurdas. El Scat es un tipo de música instrumental de la voz. Otra forma jazzística que canta, es el vocalese, en donde se usan más líricas que sílabas únicamente.

En algunos casos se usa algunas onomatopeyas para emular a algún instrumento, como el caso de la trompeta, y en donde es totalmente válido el emitir ciertos gruñidos u otros sonidos sugestivos. Esta técnica también ha aparecido en algunos géneros musicales actuales, incluyendo música industrial, metal pesado, música jamaicana, en donde incluso parece que su nombre sirvió de fuente para el nombre de la música del ska⁴, precursora del reggae.

También es interesante el hecho de que se combine esta técnica simultáneamente con la exposición de solos instrumentales. Algunos de los artistas más destacados que experimentaron con esta técnica son Louis Armstrong, Acantilado Edwards, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Sammy Davis Jr, Al Jarreau, George Benson, Freddie Mercury, etc.

Característica fundamental del jazz es la **Improvisación**, que es tocar algo no previsto en base a esquemas rítmicos y/o armónicos. Improvisar significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución del mismo sobre una determinada estructura armónica, ya sea en directo o en un estudio de grabación. La melodía es solo un pretexto para desarrollar diferentes posibilidades en la interpretación de la misma. La improvisación diferencia de forma primordial al jazz de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea, aunque es importante observar que la improvisación se desarrolló también en la música clásica en el período

⁴ El **ska** es un estilo musical de mitad de la década de 1960 y que deriva principalmente de la fusión de la música negra americana de la época con ritmos populares propiamente caribeños, siendo el precursor directo del rocksteady y, más tarde, del reggae . Al ser un género particularmente apto para fusiones ha sido incorporado, a través de distintas variantes, a los más diversos lenguajes musicales.

barroco, en donde los compositores trabajaban mucho tiempo con las posibilidades que genera esta característica. Por lo que se puede decir que el jazz se originó incluso mucho antes.

La música pop tiende a limitar aspectos importantes debido al aspecto comercial, por ejemplo la simplificación de la melodía, el factor más valorado en la música pop, lo que supone una traba a la libertad creativa del artista. Este fenómeno ha alejado históricamente al jazz de una presencia comercial masiva. Esto no ha significado que algunas de las cadencias y progresiones del jazz hayan llegado a influenciar notablemente a la música pop actual.

Al parecer la música de jazz se centra más en el intérprete que en el compositor. En estilos como el free jazz o en un jam session, puede darse el caso de que no se trabaje sobre ningún tema conocido.

El uso de las partituras es relativo puesto que en muchos casos se las omiten, pero no quiere decir que los jazzmen (jazzistas) no tengan, en la gran mayoría, un basto conocimiento del lenguaje musical escrito.

Si bien es cierto que el predominio de la libertad melódica es una característica innegable, no podemos dejar de reconocer que "el alma" (soul, en inglés) en el jazz es la estructura armónica. Sin su movimiento constante, y el cambio entre tensiones, a veces inapreciable para los no educados musicalmente, no lucirían las virtudes melódicas de los ejecutantes. Muchísima importancia tiene también la rítmica, con infinitas posibilidades e instrumentaciones, y que además ha dejado fuera a muchos músicos académicos faltos de alma y de "swing". Este es un término histórico en el jazz, que hace referencia a una determinada calidad rítmica, y que generalmente se la usa para elogiar el nivel interpretativo.

El formato de los temas jazzísticos es, en la mayoría de las interpretaciones, el del blues y el de la canción popular. Posee patrones rítmicos sobre los que se delinean melodías sincopadas y otras figuras rítmicas, incluyendo a veces un ritmo aditivo. Dentro del movimiento armónico tonal se emplea con frecuencia la escala del blues con fines melódicos. Algunos recursos que se usan son las "blue notes", las síncopas, los vibratos, los glissandos, los ritmos múltiples, etc.

En la formación instrumental se destaca un solista acompañado de una sección rítmica que puede incluir batería, un contrabajo o bajo eléctrico y algún instrumento armónico como el piano, el banjo o la guitarra. Las formaciones son tan variables debido a la libertad que predomina en la mayoría de los aspectos del jazz, y pueden ser desde solistas sin acompañamiento, grupos de solistas sin sección rítmica hasta las grandes Big Bands en las que la improvisación juega un papel secundario.

Desde el siglo XIX, la influencia de las tradiciones musicales afroamericanas aparecía como parte integrante de la música popular estadounidense y se mantuvo así durante generaciones. Los clubes, las salas de baile y los cafés comenzaron a aparecer en todas las ciudades. Curiosamente los bailes llamados negros como el “shimmy”, el “turkey trot”, el “chicken scratch”, el “monkey glide”, y el “bunny hug”, fueron adoptados por un público blanco. El “cake walk”, fue un baile desarrollado por esclavos como parodia de los bailes formales de sus amos, se puso muy de moda. El público blanco aprendía estos bailes viéndolos primero en programas de vodevil⁵ y observando luego a bailarines profesionales en los clubes.

Al empezar el siglo XX la sociedad estadounidense había comenzado a despojarse de la opresiva y rígida formalidad que había caracterizado a la era victoriana, lo que presupone también un gran cambio en el carácter de las composiciones musicales.

ESTILOS

Si hablamos de estilos de jazz, tenemos que mencionar a estos:

Ragtime. Es un estilo que estuvo en auge en la última década del siglo XIX, y aunque no se puede decir que sea jazz, puesto que no tiene mayor improvisación ni el esquema del blues, sí influyó mucho a todos los primeros

⁵ El **vodevil** es un subgénero dramático que consiste en una comedia frívola, ligera y picante que da lugar a equívocos y situaciones cómicas, en la que se alternan partes cantadas con números musicales. Su nombre deriva del francés *vaudeville*.

estilos de jazz que surgieron después. El Ragtime se asocia más con música de piano, aunque también era interpretado por orquestas. Su síncopa y estructura, que mezclan aspectos de la música docta y las marchas, insinúan el jazz, especialmente en algunas de sus melodías. Algunos músicos representativos de este estilo son Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, y Eubie Blake.

Nueva Orleans. El jazz de Nueva Orleans era un estilo de música con una rígida estructuración de grupo, con papeles estrictamente establecidos para cada instrumento. No existen grabaciones de la música que se tocó en Nueva Orleans desde fines del siglo pasado hasta 1917, pero con las grabaciones de la Original Dixieland Jass Band, se puede tener una idea del sonido de esta música.

Generalmente se destacaba el trompetista o cornetista, que tocaban la melodía, acompañados armónicamente del trombón, adornos del clarinete y un ritmo constante establecido por la sección rítmica, la que normalmente estaba compuesta por piano, banjo o guitarra, tuba o contrabajo y batería. Músicos como Buddy Bolden, Louis Armstrong, Muggsy Spaniel, Kid Ory, King Oliver, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Baby Dodds son algunos de los exponentes más destacados.

Jazz Clásico. Gran parte de la música de los 20 se puede describir como Jazz Clásico, precursor del Swing, aunque no todo el jazz de esta época puede describirse como Nueva Orleans o Dixieland. Esta década fué musicalmente muy rica, con las bandas de baile influenciadas por el jazz y un especial énfasis en los solos, al contrario de las improvisaciones colectivas de los estilos anteriores. Los músicos representativos son Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, y Bessie Smith.

Dixieland. Es un estilo que se desarrolló con el Nueva Orleans y el Jazz Clásico, se lo conoce como Chicago Jazz porque gran parte de éste evolucionó en Chicago en los años 20. El esquema incluye generalmente improvisación colectiva durante el primer coro del tema, seguida por solos individuales con acompañamiento de los otros instrumentos, el cierre lo hacen todos los

instrumentos interpretando el tema y una coda de 4 compases del baterista a la que responde el resto de la banda. Éstos son varios de los artistas que representan al Dixieland: Louis Armstrong, Jack Teagarden, Eddie Condon, Kid Ory, Pee Wee Russell, Barney Bigard, Edmund Hall, Baby Dodds, Ray Bauduc, Paul Barbarin, Bud Freeman, Red Allen, Doc Cheatham, Wild Bill Davidson.

Swing. Si bien el jazz de Nueva Orleans se caracteriza por sus improvisaciones en grupo, cuando el jazz se hizo popular en los años 20 y la demanda de orquestas de baile creció, fue necesario escribir éstos arreglos, sobre todo cuando eran para más de tres o cuatro vientos. Aunque el Swing se inició en gran parte cuando Louis Armstrong se unió a la banda de Fletcher Henderson en 1924 y Don Redman comenzó a escribir éstos arreglos, la era del Swing sólo comenzó “oficialmente” en 1935, con la banda de Benny Goodman. El Swing fue una importante fuerza en la música popular de Estados Unidos hasta que terminó la era de las big bands, o grandes bandas, en 1946.

El Swing se diferencia del jazz de Nueva Orleans y del Dixieland principalmente porque sus ensambles son más sencillos y normalmente llenos de frases repetitivas (riffs) que contrastan con las más sofisticadas improvisaciones de los solistas. En la época del swing, a finales de los años veinte y hasta mediados de la década del cuarenta, fueron las grandes bandas quienes dominaron la escena musical. El Swing se caracterizó por su carácter melódico que permitió que fuera una música perfecta para el baile por lo que su difusión mundial fue rápida. Las composiciones seguían un formato escrito y no se daba gran libertad a la improvisación aunque esta no fuera la regla.

En principio las grandes bandas eran raciales pero finalmente se fueron integrando músicos blancos y negros. Los más famosos directores de estas grandes bandas fueron Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, entre otros. Algunos de los grandes exponentes de este estilo son Buck Clayton, Roy Eldrige, Coleman Hawkins, Jo Jones, Beny Carter, Gene Krupa, Lionel Hampton, Harry James, Tommy y Jimmy Dorsey, Artie Shaw, entre otros.

Bebop. Llamado también Bop, fue un estilo que se desarrolló gradualmente a principio de los años 40, alcanzando su máxima expresión en 1945, y su revolución musical se considera como base de todo el jazz moderno. La diferencia entre el Swing y el Bebop es que en este último los solistas usaban acordes, en vez de la melodía, en sus improvisaciones. Los ensambles se hacían en unísono y los grupos tenían siete o menos músicos. Los solistas tenían total libertad en sus improvisaciones, siempre que éstas se ajustaran a la estructura de acordes del tema.

Los músicos del Bebop eran virtuosos y tenían la habilidad de tocar a un tempo extremadamente rápido y de manera prolongada. El Bop se desligó desde su inicio de la música popular y de baile, elevando el jazz a un gran nivel artístico, dejando a un lado la parte comercial. Destacan en este estilo, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Max Roach, Tadd Dameron, Ray Brown, Kenny Clarke.

Cool Jazz (West Coast Jazz) Este estilo evolucionó del Bop a fines de los años 40 y a principios de los 50. Básicamente es una mezcla del Bop y el Swing. Este estilo eliminó las disonancias del Bop, suavizó su tono y redujo los acentos de la sección rítmica, produciendo un toque más suave, y dando más importancia a los arreglos. Como la mayor parte de los músicos de este estilo eran de Los Angeles, es decir, de la costa oeste de Estados Unidos, también se llamó West Coast Jazz. Lennie Tristano, Lee Konitz, Dave Brubeck, Paul Desmond y otros músicos generalmente blancos le daban al jazz una característica estilísticamente más culta, y presuntamente más funcional. A fines de los años cincuenta, el Hard Bop de la costa este de EEUU lo reemplazó, y surgió con enorme fuerza alrededor del baterista Art Blakey, Horace Silver y los Jazz Messengers, un estilo que los negros neoyorquinos no dudaron en considerarlo no sólo como una respuesta al presunto amaneramiento del jazz, sino como legítimo heredero del bebop.

Dentro de las figuras están Lester Young, Miles Davis, Shorty Rogers, Shelly Mann, Gerry Mulligan, Chet Baker, Stan Getz, Art Pepper, Gil Evans, entre otros. El Cool o West Coast Jazz, y el Hard Bop convivieron durante los

cincuenta y setenta, desarrollando en este periodo una pugna por la hegemonía musical del jazz.

Mainstream. Es un estilo adoptado por algunos músicos veteranos del Swing durante los años 50, quienes modernizaron su forma en vez de tocar Bop o Dixieland. Entre estos se destacan Lester Young, Coleman Hawkins, Buck Clayton, Harry "Sweets" Edison, Roy Eldridge, etc.

Third Stream. Este término describe una fusión del jazz con la música docta. Esta mezcla de dos idiomas tan diferentes no ha dado gran resultado. Se destacan la Modern Jazz Quartet, y Gunther Schuller, como exponentes.

Hard Bop. Constituye una extensión del estilo Bop, que en gran parte fue ignorado por los músicos del West Coast Jazz. Las diferencias básicas entre el Hard Bop y el estilo Bop son varias: las melodías tienden a ser más simples y frecuentemente tienen más soul (alma), la sección rítmica es más relajada y toca con soltura, el contrabajista no está obligado a tocar 4 pulsos por compás, y se utilizan elementos del Gospel (música religiosa negra). Figuras como Art Blakey y los Jazz Messengers, Horace Silver Quintet, Clifford Brown Max Roach, John Coltrane, Cannonball Adderley, Miles Davis, Lee Morgan, Jimmy Smith, Kenny Dorham, Red Garland, Wes Montgomery, Roy Haynes, sobresalen como principales expositores.

Free Jazz/Avant-Garde. Free Jazz es un estilo sumamente radical, ya que la música no es una forma libre continua, sino que los músicos tienen libertad completa en sus solos, incluso para crear cualquier sonido. Pese a que se originó en la década de los setenta, es todavía una opción viable para los improvisadores, y sus innovaciones continúan influyendo indirectamente en la corriente moderna del jazz.

El Avant-Garde se diferencia del Free Jazz en que sus ensambles actúan dentro de una cierta estructura, aunque las improvisaciones en general son igualmente libres de las reglas convencionales, siendo difícil determinar cuando termina la composición y comienza la improvisación.

Los músicos más relevantes en este estilo son: John Coltrane, Don Cherry, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Anthony Braxton, John Carter, De Blackwell, Paul Bley, Andrew Hill, Steve Lacy, y Ornette Coleman, quien fue acusado por los puristas de asesinar al jazz con este estilo, pero cuando Miles Davis apareció con sus aventuras musicales eléctricas, las críticas no sólo terminaron, sino que se volvieron alabanzas.

Fusión. Es un término usado en los últimos veinte y cinco años, y hace referencia a la mezcla de las improvisaciones del jazz y el rock. Con la evolución del rock, y su notable mejoría en la musicalidad, los jazzistas y rockeros comenzaron a intercambiar ideas y ocasionalmente a unirse. Músicos de la talla de Miles Davis, Joe Zawinul, Herbie Hancock, Chick Corea, Dave Weckl, Wayne Shorter, Jean Luc Ponty, han trabajado con mucho éxito en este estilo.

En 1970, aparecen agrupaciones como Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Return to Forever, que representan la época de la fusión o Jazz Rock. Algunos músicos representantes de este estilo son John Mc Laughlin, Chick Corea, Herbie Hancock, Dave Holland, Wayne Shorter, Ron Carter, Joe Zawinul, Jack De Johnette, Billy Cobham, Lenny White.

Si bien la moda del jazz-rock pasó, estos músicos desarrollaron, con algunos altibajos, carreras interesantes. Desde esa década, hasta el presente, aparecieron otros nombres como Jaco Pastorius, Michael Brecker y su hermano Randy Brecker, Pat Metheny, Hill Frisell, Mike Stern, David Fiuczynski, Esbjörn Svensson, etc.

Post Bop o Mainstream Moderno. Resulta complicado caracterizar el jazz moderno, debido a que gran parte de la música no encaja dentro de los estilos de su historia. No es tan influenciado por el rock ni es tan libre como el Avant-Garde. Desde los comienzos de 1989, con el surgimiento de Wynton Marsalis, una nueva generación de músicos jóvenes ha decidido tocar un estilo actualizado del Hard Bop, también influenciado por Miles Davis de mediados de los años 60. Las estrellas de este estilo son: Wynton y Branford Marsalis,

Wallace Roney, Cindy Blackman, Antonio Hart, Vincent Herring, Joshua Redman, John Scofield, Christian McBride, Bill Stewart, Javon Jackson.

2.2 Posibilidades interpretativas basadas en este estilo.

El primer indicio de fusión musical en el Ecuador se dio cuando los misioneros religiosos españoles que llegaron con los conquistadores, adaptaron los cantos y danzas autóctonos a sus ritmos para construir plegarias e inducir a los indígenas haciendo uso de sus valores; les pusieron letras de carácter religioso a los ritmos indígenas e hicieron de estas expresiones elementos de culto.

Pero el mestizaje no fue un proceso deformativo ni degradante de la música durante la conquista. Aun se siguen usando los mismos cantos, danzas e instrumentos de la época precolombina. Este mestizaje fue una evolución en el desenvolvimiento del arte autóctono, llevada a cabo, en este caso, por los españoles, con otra cultura y mejores recursos. Sin embargo, esa convivencia ha sido siempre una lucha entre la dominación y la sumisión, entre la resistencia y el poder.

Cuando nos referimos al Jazz fusión, es necesario recordar que sus orígenes, por la década de los setenta, se empiezan a consolidar gracias a la eliminación de prejuicios raciales de blancos sobre negros y viceversa, y a la necesidad de vincular al jazz con las raíces populares, porque al parecer tuvo una dosis extrema de elitismo, sobre todo en la época del free jazz.

Más que un estilo musical codificado, la fusión es una tradición, un acercamiento musical entre culturas. Es así que al principio mezclaba las formas y técnicas del jazz con instrumentos eléctricos propios del rock, ya sea guitarra eléctrica, el bajo, el piano eléctrico y las estructuras rítmicas de la música afroamericana. Después se incluyó también a los sintetizadores como el minimoog⁶, dentro de la instrumentación. Un tipo de rock progresivo fue

⁶ El **minimoog** es un sintetizador, por tanto, un instrumento musical electrónico. Se trata de una versión compacta del moog modular, aparecida en 1971. Superaba su principal inconveniente, era compacto, resistente, con lo que se podía llevar de gira. Además, al ser más pequeño, resultaba más económico que el moog modular. El sonido del minimoog se

considerado también como fusión. Posteriormente se comenzó a trabajar con otros géneros como el funk, pop, folk, polka, reggae, hip hop, R&B (rhythm and blues), música electrónica, etc. y actualmente podemos encontrar fusiones con muchos géneros más, dentro de los cuales está también la música étnica, es decir géneros provenientes de las diferentes razas, por lo que podemos afirmar que esta mezcla o esta fusión brinda posibilidades interpretativas infinitas.

Generalmente la música de fusión, es instrumental (sin voz), aunque algunos subestilos pueden contener partes vocales; a menudo contiene formas complejas de tempo, métrica y patrones rítmicos. Las composiciones suelen ser largas, al igual que sus improvisaciones. Los músicos de fusión son reconocidos por tener un alto nivel de virtuosismo.

La fusión en el jazz, constituye un punto de partida que no tiene retorno, por decirlo de alguna manera. Además origina muchísimos estilos musicales. Esto ya fue demostrado por los primeros músicos que experimentaron con esta tendencia (Herbie Hancock, Chick Corea, Freddie Hubbard, etc). Incluso en los años cuarenta, algunos intérpretes, de formación jazzística, como Louis Jordan, Ray Charles, o Bill Doggett, se inclinaron hacia la exploración del R&B, el soul, el rock and roll, y otros géneros populares.

Este fenómeno de la fusión es una consecuencia de las tendencias inevitables hacia las hibridaciones, en un contexto de una música exclusivamente negra, pero que poco a poco ha ido permitiendo toda clase de cruces raciales. En diferentes épocas, el jazz ha tenido acercamientos hacia diferentes géneros, como con la música cubana, española, la música brasileña, que dio lugar a la bossa nova, etc., pero conservando sus propias características y señas de identidad y evolución.

El flamenco, género español, también ha sido trabajado desde la fusión con el jazz. Ambos tipos de música son raciales, y se fundamentan en el genio y

caracterizaba por sonido grueso y su timbre cálido y vibrante. El diseñador del minimoog, como del moog, fue Bob Moog, a quien se debe el nombre.

libertad de sus intérpretes. Así tenemos al saxofonista Pedro Iturralde, el guitarrista Paco de Lucía, Carlos Benavent, Jorge Pardo, Rubén Dantas, Tino di Geraldo, Chano Domínguez, pianista que ha fusionado con gran éxito, géneros como el tango, tanguillos, bulerías, fandangos, soleás, alegrías, etc. El genial pianista Michel Camilo, también experimentó con el flamenco jazz, y junto a “Tomatito” guitarrista español, demostraron la gran apertura que puede alcanzar la mezcla de estos dos estilos.

Al menos se pueden reconocer dos sub-estilos, dentro de esta corriente. El uno es el de las big bands de rock, y el otro es el jazz rock post-Miles Davis.

Las big bands de rock

La influencia de las bandas de Soul y R&B de mediados de los años 1960, tuvo un claro efecto en la generación de músicos que, sobre todo en las ciudades del noreste de los Estados Unidos, formaron sus grupos a mediados de 1967. A la instrumentación básica de los grupos clásicos de rock (guitarra, bajo, batería y teclados), se sumaron instrumentos de metal (trompeta, saxos, trombón), inusuales hasta entonces en el rock. El crítico de jazz, Joachim E. Berendt, propuso la denominación de big bands de rock para estos grupos, que tuvieron representantes en Estados Unidos, Inglaterra, España, entre otros países.

El jazz rock post-Miles Davis

Desde otra vertiente totalmente diferente, los músicos de jazz habían comenzado a usar en sus composiciones algunas bases rítmicas de tipo rock, especialmente a partir de las experiencias de Frank Zappa a finales de los años 1960. El pionero, indudablemente, fue Miles Davis, que con su disco “Bitches Brew” de 1969, logró obtener mucho éxito. Algunos de los músicos de jazz que le acompañaron en esa grabación, formarían bandas de jazz-rock en los años siguientes: Chick Corea con su grupo Return to Forever; John McLaughlin y su Mahavishnu Orchestra; Joe Zawinul y el grupo Weather Report; Larry Coryell y Eleventh House; Tony Williams y sus Lifetime; Otros

músicos de jazz, como Stanley Clarke y Pat Metheny, o de rock, como Jeff Beck, trabajaron en esta misma línea.

Este sub-estilo tuvo también representantes en Europa: el trompetista Ian Carr, el grupo Paraphernalia con la saxofonista Barbara Thompson, Dzyan, Pork Pie, el guitarrista Volker Krieger, el saxofonista Klaus Doldinger, el violinista Jean Luc Ponty, el grupo Magma, Ole Baver Group, entre otros.

Aunque permaneció el tipo de compás cuaternario propio del rock, las líneas del bajo y batería, mostraron modos típicamente jazzísticos, especialmente durante los solos. Aunque en muchos casos los arreglos para los vientos se limitaron a la armonización de los riffs de guitarra propios del rock, también se produjeron verdaderos arreglos para voces instrumentales diferentes, al estilo de las bandas de jazz. La influencia de estos arreglos fue de mucha variedad, algunos influenciados por el be bop, otros por el swing, y otros en los que la influencia de las improvisaciones y arreglos colectivos del free jazz fue evidente. Aunque el concepto de solo ya era conocido y usado por el rock anterior a 1967, en el jazz rock se desarrolla de forma habitual, prácticamente en todos los temas, tomando en muchos de ellos un papel relevante e incluso principal respecto al tema principal, al modo de la tradición jazzística. Ello exigió la presencia en las bandas de instrumentistas solventes, en algunos casos de muy alto nivel.

A partir de finales de los años 1970, el jazz rock, como género o estilo específico dentro del campo del rock, comenzó a decaer, por las nuevas tendencias que comenzaron a aparecer, especialmente el hip hop y el funk. Sin embargo, el jazz-rock tuvo una poderosa influencia en el pop británico de los años ochenta, en grupos como Haircut One Hundred , Blue Rondo, Sade, etc. así como en el desarrollo del acid jazz y el blues moderno.

La fusión como tendencia que experimenta con las mixturas entre varios géneros, se ha mantenido, y en la actualidad sigue buscando y llevando la música hacia horizontes insospechados. No hay límites al utilizar recursos para su producción, en esta todo vale, las posibilidades son infinitas, desde usar

sonidos cotidianos recogidos en las ciudades, hasta incluir algunos fragmentos de música clásica, folklórica, electrónica, etc.

Es importante señalar que, el desarrollo y el gran alcance de los medios de comunicación han permitido que muchos estilos se difundan universalmente, y ha provocado que los artistas de todo el mundo puedan mezclar ritmos foráneos con la música de su país, y a su vez estas fusiones evolucionen de manera autónoma.

El desarrollo de la tecnología ha facilitado la capacidad para combinar géneros. Ahora el sonido se puede sintetizar y manipular a través de instrumentos especializados. Además, los sistemas de grabación y edición de audio permiten recoger cualquier tipo de sonido o ruido, para luego ser usados artísticamente.

Mucha de la llamada música urbana nace así. La globalización tiende a la estandarización en las sociedades. Sin embargo, en el caso de la música y de las artes en general, los lenguajes se mezclan produciendo nuevas expresiones. Los ritmos y su estética se multiplican. Cada intérprete va perfilando así su estilo particular, producto de fusiones hechas a libre elección.

La tendencia actual es evadir los géneros puros. Por ello tenemos nuevos géneros como electrotango, trip hop, funk afroesmeraldeño, jazz electrónico, drum bass hindú, etc. Estas nuevas tendencias no son realmente entendidas por el común de la gente, pero existe público que las disfruta mucho.

Una de las características sobresalientes en la producción musical contemporánea es sin duda la fusión de géneros y estilos, que durante los últimos años se ha constituido en una nueva forma de composición en las propuestas de algunos autores. En el Ecuador, el ska y el sanjuanito, el rock y el pasacalle, el funk y la marimba esmeraldeña, o el swing y el pasillo son sólo algunas de las combinaciones que proliferan en las nuevas expresiones. No obstante, su presencia no es tan reciente. La riqueza étnica, la diversidad cultural y los distintos espacios territoriales que posee la geografía ecuatoriana han permitido el desarrollo y la convivencia de diversos géneros, así como la interacción y fusión entre muchos de ellos a lo largo de la historia.

El conjunto de características étnicas de la música y de sus manifestaciones, adopta nuevos matices en el proceso de fusión, debido a los significativos movimientos migratorios del campo a la ciudad. Si bien la mayor parte de la música ecuatoriana primigenia responde a ese primer proceso de mezcla entre los españoles conquistadores y las comunidades indígenas, como en el caso de el mal llamado cachullapi, posteriormente se registra la conjunción entre lo rural y lo urbano, desde un universo artístico musical con nuevos elementos, entre los que intervienen procesos distintos como la colonia, la estratificación social (blanco aristócrata, mestizo, blanco-mestizo, criollo, cholo, indio, negro, mulato, etc.) y el estatus socio-económico consecuente de estas jerarquizaciones.

Los géneros musicales provenientes de Europa (la danza campestre o contradanza, basada en el country dance estadounidense; el vals alemán, conocido en América como valse; el minué francés, la polka o la cuadrilla), junto con sus bailes, fueron adoptados sin mayor apreciación artística por las clases aristocráticas de las ciudades, mientras que los llamados tonos populares, o tonos locales, es decir, el sanjuanito, el costillar, el amorfino, etc., fueron reforzados y practicados por las clases populares y medias, tanto en los sectores rurales como en las ciudades, con contextos distintos en éstas, lo que permitió la posterior adaptación.

La cultura negra esmeraldeña, con el zapateo característico del baile de marimba, los contrapunteos y décimas, las influencias afro, unidas a la riqueza creativa de los lugareños, han engendrado géneros que se interpretan también en la región costera del sur de Colombia, con abundantes aportes rítmicos como la caramba, la canoíta, el patacoré, el torbellino, el andarele, etc. Al mismo tiempo, la marimba, las décimas y otros bailes y músicas esmeraldeñas, son algunos de nuestros referentes rítmicos más importantes, los mismos que sobreviven en las creaciones de grupos de música contemporánea que rescatan estos ritmos, a veces relegados por la etiqueta del folklorismo.

En la actualidad, la imponente libertad de composición musical ha permitido que se intensifique la capacidad de fusionar ritmos locales con los más sonados géneros urbanos contemporáneos, para proponer nuevas

composiciones y lograr un sonido que identifique a cada banda o solista. La fusión musical es una estrategia cultural para revitalizar elementos artísticos autóctonos y devolverles vigencia en medio de la avasallante presencia de una industria discográfica que, con excepciones, reduce estas expresiones a simples ornamentos folklóricos.

La música nacional tuvo una gran época de desprestigio. Las generaciones jóvenes la consideraban “música de viejos” tal vez por el hecho de que mantenía siempre la misma línea. La idea de la fusión de diferentes propuestas tiene la finalidad de generar un nuevo enfoque sonoro en la música ecuatoriana, con la idea de rescatarla. Al desarrollar estas fusiones, se puede lograr que las generaciones jóvenes comiencen a sentirse identificados con la música de su país porque la ven aliada con otras tendencias que les son más familiares como el rock, el funk, el pop, etc.

En el país existen muchos trabajos de muy alto nivel, en el que se destaca este fusionar de la música autóctona con otros géneros. Es así que podemos mencionar a bandas como La Grupa, Sal y Mileto, Pies en la Tierra, Bolaños Jazz, Rarefacción, Pueblo Nuevo, Tambores y otros Demonios, Ensemble Jazz Trío. A solistas como Héctor Napolitano, Fabián Meneses, Pablo Valarezo, Alberto Caleris, Jaime Guevara, Hugo Idrovo, entre otros.

2.3 Influencias Musicales

Al realizar una producción musical inédita, es muy probable que se tenga la sensación de que algunas frases, motivos y/o fragmentos se parezcan a otras ya existentes. Es casi imposible evitar esta percepción, debido a que consciente o inconscientemente vamos a estar evocando y por ende ejecutando, varios tipos de patrones rítmicos, o círculos armónicos, o estilos que previamente hemos ido asimilando.

Con esta reflexión podemos estar seguros que la originalidad de la música es relativa. Por más que las composiciones sean actuales, tenemos que reconocer que existe ya un marco referencial, que en este caso está conformado por todas las experiencias audibles, los estudios musicales realizados, y en general

por todos los géneros y estilos de música que hemos escuchado, y que hemos almacenado en nuestro subconsciente.

En este trabajo podemos citar algunos de los muchos géneros musicales, que nos han influenciado, y que evidentemente se ponen de manifiesto al momento de componer o interpretar. Dentro de ellos están el rock, la salsa, el songo. Hacemos a continuación unas breves descripciones de estos géneros musicales.

Rock (Rock and Roll)

Este es un género musical que tiene como principales características su ritmo fuerte y marcado, así como sus líricas que frecuentemente expresan críticas a los sistemas sociales. El término “rock and roll” fue utilizado por primera vez por Alan Freed, programador en una estación de radio en Cleveland, que utilizó el término para titular un programa llamado “Moondog Rock'n'Roll Party”. Este término se suele reservar para la primera época de este estilo en la década de los cincuenta, mientras que su abreviatura “rock” se usa para referirse al resto de la historia de éste género musical.

El Rock and Roll surge como un estilo definido en Estados Unidos en la mencionada década. Los inicios del rock and roll se caracterizan por combinar elementos del blues, boogie woogie, y jazz con influencias de la música folklórica, gospel, country y western.

El estilo es una conjunción rítmica que se desarrolla esencialmente sobre música negra. La popularización del rock sirvió para que muchos músicos, pudiesen expresarse y llegar a difundirse en medios locales y nacionales. Esa es la historia de muchos rockeros negros, como el mismo Chuck Berry, quien plasma esta realidad en la canción "Johnny B. Goode", tema que fue el elegido para ser enviado en 1977 en las sondas Voyager, que se enviaron hacia otros planetas y galaxias con datos sobre la existencia y cultura de la especie humana.

En conclusión se puede decir que el rock es un estilo musical universal, indistinto al color de piel y pensamiento humano, que recorre el mundo entero ganando adeptos. Su estilo es único y enérgico. La popularización del rock fue y sigue siendo un medio para que muchos músicos expresen sus ideas y pensamientos de una manera artística y auténtica.

El rock siempre fue considerado una manera de expresar el sentimiento de libertad y sus composiciones han causado en el mundo un impacto tan grande y profundo, que siempre serán recordados. El Rock and Roll es una de las corrientes musicales más influyentes, importantes y auténticas de la historia de la música.

En sus inicios y en el estado menos evolucionado, fue un estilo de música sin ninguna influencia blanca, que se sirvió de las nuevas técnicas de amplificación de guitarra que lo caracterizaría el resto del siglo.

La progresión de acordes es originaria del blues, pero el tempo es mucho más rápido, además en algunos de los estilos de fusión, incluía arreglos y voces para secciones de metal y coros. La improvisación también juega un gran papel dentro del estilo, utilizando la escala pentatónica⁷ con un par de alteraciones, lo que pasaría a ser conocido posteriormente como escala de blues⁸.

A partir de los años 1960, el estilo tuvo un importante desarrollo y evolución que fluyó en una gran cantidad de bandas y variedad de ritmos, a los que en términos generales se llamó rock, y que gracias a la influencia de grupos y variaciones de otros países, se convirtió en un fenómeno cultural y musical que se empezó a extender alrededor del mundo.

La instrumentación básica de este género es guitarra, bajo, batería, y dependiendo del estilo, el piano y los sintetizadores. Los sonidos son fuertes, es muy común el uso de efectos de sonido como la distorsión, el flanger, el chorus, entre muchos otros. Al igual que en los instrumentos, se pueden utilizar

⁷ **Escala Pentafónica:** Lleva este nombre porque está compuesta de 5 tonos por octava. Tiene una sonoridad oriental. En el modo de Do se omiten el cuarto y séptimo grado.

⁸ **Escala de Blues:** Se deriva de la escala pentatónica menor, pero lleva el cuarto grado aumentado, es característica en las progresiones de blues, rock, fusión y jazz.

estos efectos en las voces. No olvidemos el uso de voces guturales⁹ en algunos estilos como el Death Metal.

Algunos subgéneros musicales derivados son el Hard Rock, el Garage Rock, el Punk Rock, el Moderate Rock, el Rock Progresivo, el Glam, el Heavy Metal con sus variantes, el Folk Rock, el Rock Sinfónico, Rock Psicodélico, Rock Industrial, el Grunge, el Rock Alternativo, Jazz Rock, etc. aunque entre todos ellos siguen existiendo los suficientes elementos comunes de ritmo fuerte, por encima de las etiquetas y fronteras estilísticas que se colocan para mayor comprensión del público de todo el mundo.

Sería interminable el querer hacer un lista de figuras y grupos que han sido representantes destacados de este género, pero vamos a apuntar a los más sobresalientes, ordenándolos por décadas. En los años cincuenta se destacan Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, el grupo The Quarrymen que posteriormente se convertirían en The Beatles, al final de esta década. En los sesenta tenemos a los Rolling Stones, The Who, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Eric Clapton The Doors, Pink Floyd, Jethro Tull, representantes estos últimos de la psicodelia, originada en California. En los setenta sobresalen Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Génesis, Queen, Alice Cooper, Aerosmith, Kiss, AC/DC, Scorpions, Judas Priest, Uriah Heep. En el legado de los ochenta están The Misfits, Iron Maiden, Def Leppard, Motorhead, Toto, Foreigner, Mötley Crüe, Ratt, Metallica, Slayer, Ántrax, Megadeth. En los años noventa, con la tendencia de fusión del rock y el metal con el rap y el funk, aparecen Faith No More, Red Hot Chili Peppers, Rage Against the Machine. El rock progresivo se fusiona con el heavy metal con grupos como Dream Theater, Symphony X.

También el metal alternativo tiene su espacio con bandas como Korn, Linkin Park, Limp Bizkit, Slipknot. Finalmente, y a partir del 2000, se nota un sentido

⁹ **Voz gutural** (gutural voice) hace referencia a los sonidos graves y desgarradores, similares a los producidos por algunas bestias. Su uso está bastante extendido en el Metal pero no es la única tendencia que la utiliza, hay muchos géneros dentro del rock que la utilizan.

regreso hacia sus conceptos más básicos, pudiendo nombrar a grupos como The Strokes, The White Stripes, The Hives, The Darkness, etc.

Como se ha anotado anteriormente, el fenómeno del rock ha tenido una difusión masiva, y en el Ecuador también tiene su público y sus artistas, entre los que podemos mencionar a las bandas Blaze, Sal y Mileto, Mama Vudú, Chamuzca, Mutación, Post Mortem, Mozzarella, Crucks en Karnak, Ultratumba, Muskaria, Caja Ronca, Misil, Basca, Punta Pies, etc.

Salsa

Salsa es un término que significa aderezo, usado por inmigrantes cubanos y puertorriqueños que describe a un estilo de música específica desarrollada desde los sesenta, cuando los músicos latinos comenzaron a examinar los arreglos de las grandes bandas clásicas populares de la era del mambo de los cuarenta y cincuenta. El nombre de salsa al parecer pudo haber comenzado a usarse a raíz de un álbum de Johnny Pacheco, director de la orquesta Fania All Stars, llamado "Salsa na ma!", o por la canción "Echale salsita" del sexteto de Ignacio Piñeiro.

La salsa es un género de música afro caribeña latinoamericana que surgió en Nueva York, y fue creada por inmigrantes especialmente de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, quienes mezclaron ritmos tradicionales latinos con elementos del jazz, influenciados por el mambo y el cha-cha-chá. La salsa es la principal música tocada en los clubes latinos y según el autor Ed Morales es el pulso esencial de la música latina.

Las raíces de la salsa se remontan a los ancestros africanos que fueron enviados al Caribe por los españoles como esclavos. En África la música es acompañada por instrumentos de percusión, tales como la conga, muy común en la salsa.

El antecedente más directo de la salsa es el Son cubano, considerado como una combinación de influencias europeas y africanas. En general, a la música tradicional cubana se la considera como origen de la salsa. Como precursores de la salsa se consideran principalmente a los géneros Son y al Danzón,

además de ritmos tradicionales como el Guaguancó, la Guaracha, el Bolero cubano, etc. Los grupos de Son se popularizaron bastante en Cuba, en los años treinta. Finalizando la década de los cuarenta, estas bandas crecieron convirtiéndose en orquestas de mambo y charanga, lideradas por directores de orquesta como Arsenio Rodríguez y Felix Chapotín.

El estilo de este género fue desarrollado por cubanos, puertorriqueños y dominicanos como Machito, Pérez Prado, Tito Puente, Johnny Pacheco y Tito Rodríguez.

El mambo fue muy influenciado por el jazz y fueron las grandes bandas de mambo las que mantuvieron viva la larga tradición del jazz mientras se desarrollaba la era del bebop. En 1950, la música bailable latina, como el mambo, la rumba y el cha-cha-chá fueron música de corriente principal en los Estados Unidos y Europa

La música latina de Nueva York de 1960 fue liderada por músicos como Ray Barretto y Eddie Palmieri, influenciados por ritmos cubanos importados como la Pachanga y la Charanga; después de la crisis de los misiles de 1962¹⁰, el contacto cubano-americano decayó profundamente, el resultado fue el crecimiento del efecto puertorriqueño en la música caribeña desarrollada en Nueva York. La comunidad puertorriqueña de Nueva York, llamada por los estadounidenses “Nuyoricans”, influenciada por muchas culturas latinas así como por el contacto cercano con afroamericanos, se hizo cargo del liderazgo del desarrollo musical de la futura salsa:

La salsa incorpora múltiples estilos y variaciones; el término es en ocasiones usado para describir cualquier forma de género popular cubano. Sin embargo, la salsa se refiere específicamente al estilo particular desarrollado a mediados de 1970 por grupos de Nueva York e inmigrantes de Puerto Rico a los Estados Unidos. Algunas personas afirman que el estilo de la salsa es primordialmente

¹⁰ La crisis de los misiles en Cuba es como se denomina al conflicto entre la Unión Soviética y los Estados Unidos a finales de 1962, y es una de las mayores crisis entre ambas potencias durante la Guerra Fría.

cubano, aunque es una combinación de varios estilos latinos mezclados con pop, jazz y R&B. De esta manera la salsa no es un género musical cerrado ni inmutable, sino que es un conjunto de géneros, algunos bastantes disímiles, que se fusionan junto con ritmos afro caribeños y con el jazz estadounidense.

Los familiares más cercanos de la salsa son el mambo y el son cubano del siglo XX, así como el latin jazz. La línea entre el jazz latino y la salsa no siempre está clara, puesto que ambos comparten algunas características como la improvisación vocal e instrumental, la instrumentación, etc. Se ha dicho que la salsa es música cubana con otro nombre. Es mambo, cha-cha-chá, rumba, son, todos los ritmos cubanos bajo un solo nombre.

Sin embargo, en su raíz la salsa es una mezcla de música hispana y música africana, filtrada a través de las historias musicales de Cuba y Puerto Rico y adaptadas por el jazz latino. La estructura básica de las canciones de salsa está basada en el son cubano, comenzando con una melodía simple y seguida por un coro en el cual se improvisa.

Un elemento rítmico que forma la base de la salsa es el ritmo de la clave, generalmente percutido en el instrumento del mismo nombre. El ritmo de clave de salsa más común es el llamado clave de son 2-3. La clave no siempre se toca directamente pero es la base, sobre la cual otros instrumentos de percusión desarrollan sus figuraciones.

La instrumentación más importante en la salsa es la percusión, que es tocada por una amplia variedad de instrumentos, que incluyen claves, bongó y campana, timbales, congas. A estos se les suman instrumentos melódicos y armónicos como trompeta, trombón, flauta, piano, bajo, etc.

La salsa evolucionó establemente a fines de 1970 y dentro de 1980 y 1990. Nuevos instrumentos y nuevos estilos nacionales fueron adaptados como la música brasileña. Este género se convirtió en parte importante de la escena musical en Venezuela, México e incluso en países tan lejanos como Japón. A la llegada del siglo, fue uno de los campos más importantes de la música

popular en el mundo, y las estrellas de la salsa fueron celebridades internacionales.

Fue el sello Fania Records, de Johnny Pacheco y Jerry Massucci que promocionó importantemente a este género al grabar y distribuir los discos de la gran mayoría de las estrellas salseras de los años setenta. La agrupación de todas esas estrellas formaba la Fania All Stars, considerada por la crítica especializada como la máxima expresión de la salsa, que realizó inolvidables conciertos en varios clubes neoyorquinos así como en lugares alejados como Japón y África.

En 1970 la salsa se expandió rápidamente de Nueva York a Cuba, Puerto Rico, Perú, República Dominicana, Colombia, México, Venezuela, y otros países latinos. Músicos y cantantes como Tito Puente y Celia Cruz expandieron su música por todo el Caribe. Después, grupos como El Gran Combo, Roberto Roena y su Apollo Sound, La Sonora Ponceña entre otros, los siguieron. En esta década hubo un sinnúmero de innovaciones musicales entre músicos salseros. El cuatro puertorriqueño fue introducido por Yomo Toro y el piano eléctrico por Larry Harlow. Nombres sobresalientes de esta época son Cheo Feliciano, Soledad Bravo, Ray Barretto, Típica 73, Conjunto Clásico, Rubén Blades, La Dimensión Latina con Oscar D'León, Eddie Palmieri, y Fruko, quien introdujo influencias colombianas.

1980 fue una época de diversificación, de como la salsa popular evolucionó en la dulce y suave salsa romántica, cuyo pionero fue el vibrafonista Louie Ramirez y su grupo, que pronto fue dominada por las estrellas puertorriqueñas como Frankie Ruiz, Eddie Santiago, Paquito Guzmán y otros. Finalizando 1980, la salsa fue influenciada por el rap latino y la desarrollaron artistas como Willie Colon y Sergio George. En estos mismos tiempos la salsa se expandió a México, Argentina, Europa y Japón, donde fue popularizado por la Orquesta de la Luz, que también se volvió famosa en muchos países latinoamericanos. Colombia continuó estas innovaciones de la salsa a través orquestas tradicionales de los setenta como Fruko y Latin Brothers, y otros de los ochenta como el Grupo Niche, Orquesta Guayacán, Son de Cali, etc. Joe Arroyo agregó influencias de cumbia, y con la Sonora Carruseles se convirtieron en

importantes atracciones en Colombia. La ciudad de Cali fue, y es ampliamente conocida como "la capital mundial de la salsa".

En los años noventa, y volviendo a la salsa cubana, aparece la timba y el songo inventada por bandas como Los Van Van y NG La Banda, y es una forma de salsa cubana que se volvió popular a través del mundo. Otra forma de salsa cubana es el songo-salsa, con mucho rapeo. Entre los cantantes y músicos destacados en los noventa encontramos a figuras como Marc Anthony, La India, Gilberto Santa Rosa, Víctor Manuelle.

Las más recientes innovaciones en este género incluyen híbridos como merengue-house y salsa-merengue, junto con la salsa gorda. La salsa es sólo uno de muchos géneros latinos que ha venido siendo influenciado por la música del oeste africano. Recientemente, se ha visto un renacer de la salsa clásica en Bogotá, Colombia, en donde varios grupos le devuelven su protagonismo a través de composiciones de sabor urbano y de corte setentero.

Songo

Es consecuencia de la situación política de Cuba, el hecho de que su música tuviese diferente desarrollo. La salsa cubana, en vez de mezclarse y enriquecerse de otros ritmos, fue progresando y evolucionando en la continua innovación y transformación de sus propios ritmos, los cuales poseen múltiples variantes y facetas.

La salsa cubana recibió muy poco el efecto de la salsa sensual, pero evolucionó hacia un nuevo estilo en el cual están presentes el amor y el erotismo en sus letras. La música, en apariencia más ligera, no se alejó del virtuosismo que siempre caracterizó a Cuba y nos brinda piezas musicales que, detrás de una letra quizá vana y superficial, ofrecen una mixtura de sonidos, solos o descargas, de muy buen contexto.

Bandas como Juan Formell y los Van Van, Chucho Valdés e Irakere, José Luis Cortés y NG la Banda, Juan Carlos Alfonso y su Dan Den hasta llegar a Manolito y su Trabuco y Paulo FG llevan el sonido timbero por todo el mundo, y en los últimos años fueron recibidos con beneplácito por el pueblo salsero.

El songo es un estilo musical que se utiliza para alegrar los festejos de santería, y también está relacionada con los bailes afro cubanos. Este género ha causado polémica entre los especialistas del Son. Porque el Son tiene varias y distintas las derivaciones, como el Changüí, la Timba, la Salsa, y el Songo, que entre otros, son seudónimos usados para diferenciar los distintos estilos y formatos que han ido surgiendo en los últimos cuarenta años de movimiento sonero.

El músico Juan Formell denominó “Timba con Songo” a la síntesis de una personalidad, de una manera de ser y de sentir la música, un resumen de culturas y maneras de hacer de un músico polifacético y original. Timba es sinónimo de Piquete (grupo musical no convencional que puede tener distintos formatos, y ejecutar distintos estilos de música).

Con la aparición de este notable músico, ex integrante de la Orquesta Revé, y director de Los Van Van, a finales de la década de 60, comienzan a suceder ciertas transformaciones que paulatinamente van a revolucionar la música cubana y que han servido de base para todo movimiento renovador, manteniendo la autenticidad del Son y demostrando que sus verdaderas raíces siempre han permanecido dentro de Cuba.

Los principales cambios introducidos por Juan Formell en el formato de la Orquesta Charanga, entre otros son la incorporación del bajo y la guitarra eléctrica, introducción de la organeta, amplificación de la sección de violines y violoncelos, la utilización de los violines imitando el rasgado de la guitarra, la sustitución de la flauta de cinco llaves o de palo por la de sistema, la utilización de los cantantes en el montaje de voces, el enriquecimiento del set de percusión utilizando la batería completa (lo que se va a denominar batería cubana), el uso de los pads¹¹ de percusión electrónica, la introducción de la sección de tres trombones, lo que en un principio ocasionó una polémica entre los críticos musicales. Estos aportes van a dar una renovación a la sonoridad hasta ese momento característica de los formatos tradicionales para interpretar

¹¹ **Pads de Percusión** son accesorios electrónicos, que al ser ejecutados con baquetas o con la mano, emulan sonidos de diferentes instrumentos, sean éstos de percusión o no.

el son, es una especie de híbrido entre los grupos de Rock, Jazz, Big Band y Orquesta Charanga.

Los elementos tomados del Son, el Rock, el Jazz y el set de percusión con la batería completa y otros instrumentos rítmicos afro-cubanos, incluyendo las pailas, fue a lo que Formell denominó Songo. Consiste en un diseño rítmico en la percusión, combinado con un tumbao, que es una manera de tocar muy peculiar en el piano una línea contrapuntística que se repite y adquiere una manera casi percutida, seguido por el bajo eléctrico sincopado, obteniendo una cadencia muy bien lograda, que los bailarines identificaron inmediatamente, añadiendo nuevas figuraciones a las coreografías y acompañándola con golpes pélvicos y contoneos de movimientos lascivos.

En los inicios del Songo, señalan los especialistas, tuvo gran importancia la participación del baterista Blas Egües y el decisivo aporte del percusionista José Luís Quintana (Changuito), así como la participación de César Pedroso (Pupi) con una manera muy particular de ejecutar los tumbaos en el piano, y el estilo muy particular y carismático del maestro Juan Formell de ejecutar el bajo.

En la actualidad este género mantiene su vigencia dentro de esa formidable agrupación de gran aceptación universal que son Los Van Van, quienes ganaron un Premio Grammy, en el año 1999 por su disco grabado en los Estudios ABDALA (Cuba) intitulado: "Llegó Van Van". Se destacan los temas "Permiso, que llegó Van Van"; "El negro está cocinando" y "Temba, tumba, timba", en los que podemos encontrar los mejores ejemplos del complejo Songo.

La "Timba con Songo" no es una casualidad. Es todo un quehacer de más de treinta años que lo diferencia de los demás géneros, y un valioso y trascendental aporte al enriquecimiento de la música cubana.

CAPÍTULO III

3.1 Elaboración del material discográfico

Entre los objetivos planteados en el presente trabajo, está precisamente el de plasmar algunas composiciones musicales en un disco, es decir el realizar una producción discográfica, que es toda producción musical que se realice sobre cualquier medio de grabación, sea este de tipo disco o cinta magnética, digital o analógico.

A la vez, toda producción musical discográfica tiene como escenario un estudio de grabación de audio multicanal, donde es posible grabar distintos instrumentos en distintos canales para luego mezclarlos y grabarlos en un formato estereofónico para su posterior reproducción en serie. De todos los formatos comerciales existentes, los más utilizados son el CD de audio y el cassette de cinta analógico. Otros formatos digitales comerciales menos comunes son el minidisc, el cassette compacto digital o DCC y la cinta de audio digital DAT.

Desde lo procedimental, la producción discográfica puede clasificarse en tres etapas, actualmente bien definidas. Estas son las etapas de **Preproducción**, **Producción en estudio** y **Post-Producción**.

PREPRODUCCIÓN

Es la primera etapa y, como su nombre lo sugiere, precede a la etapa de producción o grabación en el estudio. Consiste básicamente en la preparación del material a grabar y puede organizarse de la siguiente manera:

a) Planificación: una vez concluidos los arreglos instrumentales, es necesario prever una serie de pautas para obtener el máximo rendimiento posible en la grabación. Podemos citar, entre otras, a las siguientes:

Destino de la grabación: según sea el medio al cual está destinada la grabación, podremos evaluar la necesidad de un tipo de calidad adecuada al mismo con el fin de encontrar un equilibrio costo/calidad. Esto implica la elección de un tipo de estudio cuyas prestaciones estén adecuadas al medio al cual va destinada nuestra grabación.

Por ejemplo, si se trata de un boceto o demo, es posible contratar un estudio cuyo costo y calidad sean menores o, en un estudio de alta calidad, realizar una producción más modesta. Es común, en grabaciones de demos, volcar el background o secuencia (si se usa) en solo un par de canales del grabador multipista del estudio, realizando la mezcla en el mismo secuenciador. La desventaja obvia de este método es que, una vez volcada la secuencia al grabador, no queda posibilidad alguna de corregir la mezcla.

Puede salvarse esto grabando en otro canal una señal de sincronismo del secuenciador. En el caso que sea imprescindible corregir la mezcla del background, se dispara el secuenciador desde el grabador (gracias a la señal de sincro) y se vuelve a grabar el par de canales con las correcciones previamente hechas en el secuenciador. Si, en cambio, el destino de la grabación es la producción de un CD o una cortina de radio o TV, trataremos de elegir el mejor estudio posible.

Presupuesto: este ítem está íntimamente ligado al anterior y determina muchas veces el estudio en el cual se va a producir la grabación. Es de suma importancia estimar una duración aproximada del tiempo de alquiler de estudio que se necesitará para realizar la grabación, pues, la mayoría de los estudios tienen una tarifa por hora de alquiler. En esta estimación deben tenerse en cuenta:

El tiempo de grabación del material: consiste en la grabación propiamente dicha de el o los temas. Este tiempo varía según si el material está secuenciado total o parcialmente o si está pensado para que sea ejecutado por músicos en vivo. En el primer caso podrá estimarse un tiempo aproximado por

la grabación de un tema y multiplicarse por la cantidad de temas que se trate. Este tiempo no es el que dura el tema, pues hay que considerar si se utilizará sincronismo, salidas auxiliares para determinados sonidos, conexiones, etc. Podemos hablar, en la mayoría de los casos, de media hora a una hora aproximadamente por cada tema, considerando que no surjan complicaciones extraordinarias y que la duración del tema no sea excesivamente larga.

En el caso que la obra deba ser interpretada por músicos, tendremos que considerar un tiempo extra para afinación, ensayo y ensamble. También aumenta la probabilidad de errores, situación que puede aumentar considerablemente el tiempo y costo de grabación. Cuando el material a grabar está compuesto por una secuencia (previamente ajustada en el secuenciador) y una o más voces, debemos considerar el tiempo que tarda el o los cantantes. Para minimizar este tiempo es necesario que existan ensayos previos a la grabación con el fin de lograr una mayor adaptación.

Tiempo de mezcla: es el tiempo que puede tardarse en realizar la mezcla de los distintos canales grabados. Dependerá, por supuesto, de la complejidad de los temas y la cantidad de canales utilizados. Siempre se obtienen mezclas más cortas y prolijas cuando la grabación se ha realizado lo mejor posible y no se han dejado detalles para solucionar en esta etapa. Es común encontrarse con productores y músicos que dejan pasar errores en la etapa de grabación esperando limpiarlos luego en la etapa de mezcla.

Algunos errores frecuentes pueden ser finales de frase desprolijos, comentarios o murmullos en las partes de silencio de los canales de cantantes o instrumentistas, diferencias excesivas de nivel en un mismo canal, etc. Si se deja la solución de todos estos errores para la etapa de mezcla, la misma llevará más tiempo, con el peligro de que no salga del todo bien.

Número de Tracks o Instrumentos que Conforman el Material a Grabar: es la cantidad de instrumentos reales o sonidos de uno o más sintetizadores que queremos procesar por separado en la grabación. Por ejemplo, si nuestro

material a grabar está constituido por una secuencia formada por una base rítmica de batería, bajo, cuerdas y piano y a la misma debemos sumarle dos voces, seguramente necesitaremos de dos canales para la batería (si es batería digital), uno para el bajo, y otros cuatro para las cuerdas, el piano y las dos voces. Esto suma 7 canales, lo que nos permitirá utilizar un estudio de 8 canales.

Número de canales del estudio: depende este ítem del anterior y de el tipo de grabación que deseamos realizar. Por ejemplo, en el mismo caso anterior, podemos utilizar más canales para la batería, de forma tal que podamos grabar en canales separados el bombo, el tambor y los platos. También se nos puede ocurrir grabar las cuerdas o el piano en estéreo, razón por la cual necesitaremos dos canales por cada uno de estos instrumentos. Entonces, el número de canales del estudio es un dato que previamente debemos manejar con el fin de planificar el tipo de grabación que vamos a realizar.

Utilización de sincronismo: si el estudio dispone de algún sistema de sincronismo SMPTE o MTC a MIDI CLOCK, es posible aumentar la cantidad de canales valiéndose de los tracks virtuales. Un track virtual es el que pasa por la mesa de mezcla hacia el master pero no es grabado en el grabador multipista. Como generalmente los estudios tienen mesas cuya cantidad de canales es superior a la del grabador, el hecho de utilizar sincronismo permite extender la cantidad total de canales, disparando el secuenciador desde el grabador multipista en sincronismo y no ocupando canales de grabación con los sonidos de instrumentos midi. La cantidad total de canales disponible será ahora el número de canales del grabador más la cantidad de salidas que tengan el o los instrumentos midi controlados por el secuenciador.

Ejemplo de una grabación con sincronismo en un grabador de 4 canales: Uno de los canales del grabador se usa para la señal sincro. El módulo 1 tiene 2 salidas de audio y el 2 tiene 4. Estas 6 salidas no pasan por el grabador, son canales virtuales. Los 3 canales restantes del grabador van a la consola y se mezclan con los otros 6 hacia el DAT.

b) Organización del material a grabar: conviene organizar el material de forma tal que la grabación se desarrolle sin inconvenientes y contratiempos. Dentro de este punto, podemos citar las siguientes consideraciones:

Ensayos previos: es sumamente importante, sobre todo cuando se trabaja con personas que no están habituadas a grabaciones profesionales, realizar ensayos que simulen la situación del estudio. Esto implica ensayar las partes a la perfección, teniendo especial atención en los comienzos y finales de frase, en los matices generales y en la expresión que se le quiere dar a la obra. Es tarea propia del productor lograr que el clima de la grabación sea óptimo, para lo cual deberá transmitir a los intérpretes todas las directrices necesarias en los ensayos previos, tratando de obtener de cada músico o cantante lo mejor de sí.

Conviene también, siempre que sea posible, ensayar con el monitoreo que se utilizará al momento de grabar, sea éste aéreo o por auriculares. Esto facilita luego la grabación, sobre todo para personas con poca experiencia dentro de un estudio.

Partes y letras: conviene también escribir las partes y letras que se vayan a usar según las necesidades de cada instrumentista o cantante. Es decir, en los ensayos previos, se anotarán en cada partitura o letra las indicaciones que sean pertinentes, siendo una de las funciones del productor controlar que sean las mismas que se tengan en el momento de la grabación.

Orden de grabación: el orden en el que se producirá la grabación de los distintos canales es motivo de un análisis previo, sobre todo cuando se trata de instrumentistas. Es necesario preveer un orden que permita a los músicos ir ensamblándose con los canales ya grabados. Eso también debe tenerse en cuenta en los ensayos previos, ensamblando cada instrumento con el que le precede. Por ejemplo, si decidimos comenzar con la batería, luego el bajo y por último el piano, será conveniente ensayar batería y bajo y luego sumar el piano.

Mezcla y limpieza del material secuenciado: todo lo que sea secuenciado debe optimizarse antes de la grabación con las funciones de edición y micro

edición del secuenciador. Recordemos que una vez grabado el material en el estudio se hace muy difícil y a veces imposible arreglar algún error de ejecución, un cambio de nivel, panorama, etc.

Utilización de samplers: muchos productores, sobre todo en ciertos estilos musicales, prefieren trabajar con frases sampleadas antes de grabar. El hecho de trabajar con esta alternativa da al productor ciertas ventajas que pueden ampliar el margen de creatividad. Pueden tomarse muestras de coros y frases complejas, de forma que puedan ser editadas previamente a la grabación. Estas se guardan generalmente en diskettes como un sonido y forman parte de la secuencia que compone la banda musical. Si, por falta de memoria RAM no pueden estar disponibles todas las frases simultáneamente, se cargarán de a una o por grupos (según la memoria que ocupan y la disponible en el aparato) y se trabajará con señal de sincronismo de forma que puedan transferirse al grabador multipista en distintas pasadas. Esta manera de trabajar ahorra tiempo de edición en el estudio.

PRODUCCIÓN EN EL ESTUDIO

Consiste en la grabación y mezcla del material en el estudio de grabación. Es quizás la etapa más crítica de la producción, sobre todo en la fase de grabación, en donde el productor deberá decidir con rapidez las tomas que quedan definitivas, las frases mejor logradas e, incluso, mantener el clima apropiado para que los músicos se desempeñen adecuadamente. Como en el punto anterior, citaremos algunos aspectos que pueden tenerse en cuenta en esta etapa:

Orden de grabación: conviene establecer un cierto orden de grabación para los distintos instrumentos cuando estos no se graban simultáneamente, pues esta es la situación más frecuente en la actualidad. El primer instrumento deberá ser el que sirva de guía para el resto y que permanezca a lo largo de todo el desarrollo de la obra. En el caso que no exista ningún instrumento que cumpla con estas características deberemos registrar un instrumento guía en

un canal que describa una síntesis armónico-rítmica que pueda servir de referencia al resto de los instrumentos.

Para los instrumentos restantes se tendrán en cuenta las mismas consideraciones o se dejará a conveniencia de los músicos, siempre y cuando éstos tengan claro la forma que les resulte más cómoda de realizar la grabación.

Mezcla guía en un track: en grabaciones que utilicen sincronismo es recomendable tomar en un track una mezcla de todo el material a fin de que sirva de referencia para agregar los instrumentos acústicos y las voces. Luego, este track es eliminado y reemplazado por los distintos tracks en los que se graba el contenido de cada uno de los tracks del secuenciador con su sonido asociado. Este último proceso puede realizarse incluso en otra sesión de grabación, ya que todo se ha grabado en referencia a la señal de sincronismo.

Entonces, como primera medida, se toma la salida mono de cada sintetizador y se mezclan éstas en la consola de forma que se graben todas en un solo canal. El secuenciador tendrá que ser disparado con la señal de sincronismo para luego realizar la transferencia instrumento por instrumento a los distintos canales. Por lo tanto, la primera señal a grabar es la señal SMPTE o la salida sincro del secuenciador que se esté utilizando.

Control de monitoreo en los auriculares: antes de que los músicos o cantantes vayan a grabar sus canales, es importante controlar el nivel del monitoreo en los auriculares, tanto del o los micrófonos que intervendrán en la toma como de la banda grabada previamente. El balance entre la banda y el sonido de lo que se está por grabar es fundamental, sobre todo cuando la afinación depende del oído, como es el caso de cantantes y ciertos instrumentos como las cuerdas y los vientos. También es bueno agregar un poco de reverberación artificial al canal del micrófono con el que se hará la toma, aunque no es conveniente que ésta reverberación se grabe en el track. La cantidad y tipo de reverberación se determina luego en la etapa de mezcla.

Control de monitoreo ambiente: Existen situaciones en las que no se pueden utilizar auriculares para monitoreo de lo que se está grabando. Este es específicamente el caso de los coros y grupos de cámara. En estos casos el monitoreo se realiza con parlantes con la enorme desventaja que el material monitoreado (lo que previamente se ha grabado) es captado por los micrófonos. El resultado es que en los canales grabados se introduce parte del material de los otros canales que se estaban monitoreando en el momento de la grabación. Por ejemplo, si en los canales 1 y 2 grabamos una base instrumental sobre la cual vamos a agregar un coro que grabaremos en los canales 3 al 6, seguramente el contenido de los canales 1 y 2 se escuchará también en los canales 3 al 6, debido a que al grabar el coro el sonido que salía por los parlantes de monitoreo fue captado también por los micrófonos. El nivel de monitoreo es en este caso muy crítico. Si es excesivo sucede con más notoriedad lo descrito y si está muy bajo, los cantantes no escuchan la banda sonora. El nivel justo es, por supuesto, un compromiso entre estas dos situaciones. El o los parlantes de monitoreo de la sala deben ubicarse en dirección contraria a la zona de captación de los micrófonos.

Grabación con efectos: en muchos estudios modestos no existen más que una o dos unidades de efectos, siendo esto generalmente insuficiente para satisfacer las necesidades en el momento de la mezcla. Cuando preveemos que vamos a necesitar más efectos en forma simultánea que los disponibles en el estudio, podemos grabar ciertos instrumentos con el efecto deseado, de manera que éste quede grabado en el track. De esta forma, dejamos la unidad de efectos solo para aplicar reverberación en la mezcla, ya que este efecto en especial debe aplicarse con sumo cuidado en esta etapa y no en la grabación. Si el estudio tiene más canales de grabación disponibles que los que vamos a necesitar, los efectos pueden grabarse en canales independientes, de forma que luego en la mezcla podamos controlar la cantidad justa.

Grabación con procesadores: el procesador por excelencia utilizado en el momento de grabar es el compresor. Se comprimen antes de grabar las voces, los instrumentos de percusión y en general, todos los instrumentos que tengan

una variación amplia de nivel (rango dinámico). Las relaciones de compresión (Ratios) usuales oscilan entre 2:1 y 8:1.

Grabación en ping-pong: cuando el número de canales del estudio es reducido pueden grabarse el número total de canales menos dos y mezclarse todos estos a los dos canales no grabados. Esto permite liberar y regrabar los otros canales. La desventaja es el incremento de ruido porque lo que queda en estos dos canales ha sido ya grabado anteriormente. En grabadores digitales, que generan menor ruido al grabar, es menos notorio el problema. Suele utilizarse este método cuando hay que grabar secciones de percusión importantes o coros. Primero se graban todos los componentes usando varios canales. Luego se ecualizan, panean y mezclan estos canales y se graban en dos canales del grabador que estén libres. El resultado es que queda la percusión o el coro solo en una mezcla estéreo de dos canales.

Minuciosidad en la grabación de cada track: es muy importante controlar con el mayor detalle posible la correcta interpretación y grabación de cada uno de los tracks con el fin de evitar demoras y problemas en la etapa de mezclado. Es común que algunos técnicos de grabación dejen para la etapa de mezcla, la reparación de fallas. Esta forma de trabajar distrae la atención del productor en problemas que podrían haberse solucionado de antemano.

Mezcla: esta etapa consiste, en lograr el balance final de niveles, panoramas, cantidad, tipo de efectos, etc. para cada uno de los tracks grabados. Es una etapa tan importante como la grabación misma y merece una especial atención por parte del productor, ya que es la última oportunidad de cambiar o arreglar defectos de cada canal en forma aislada. Una vez mezclados los tracks en la cinta master es imposible modificar uno de ellos en particular. La mezcla puede mejorar o empeorar la grabación, por más que ésta se haya desarrollado de manera impecable. A continuación citamos algunos aspectos a tener en cuenta:

Fatiga: para iniciar una sesión de mezcla conviene estar descansado para poder prestar la máxima atención. Por esta razón se sugiere grabar un día y

mezclar al día siguiente o, al menos dejar un intervalo de descanso entre estas dos etapas.

Limpieza de tracks: antes de empezar a mezclar es importante controlar que cada uno de los tracks grabados contenga solo las frases musicales y no ruidos, murmullos, risas, etc. Para esto, se escuchan por separado cada uno de los tracks y se eliminan todos los ruidos existentes. Algunas consolas modernas traen compuertas de ruido que realizan este trabajo en forma automática.

Control del monitoreo: conviene siempre mezclar a bajo nivel con monitores de campo cercano, sobre todo si no se conocen las características del estudio. El monitoreo a bajo nivel está menos influenciado por las características acústicas de la sala de control y permite lograr un panorama más real de lo que se va a escuchar luego en la mayoría de los equipos de audio donde se reproduzca lo mezclado.

Ecuación individual: Se ecualizan los tracks en forma individual solo cuando es necesario haciendo uso de la función "solo". No es bueno abusar de los ecualizadores porque agregan ruido al canal. Cuando el ecualizador del canal de la consola no alcanza a satisfacer las necesidades puede insertarse un ecualizador externo a través del conector "insert" del canal en cuestión.

Definición de grupos: a veces, si la consola lo permite, es posible formar grupos de tracks con las mismas características para facilitar el control de nivel. De esta forma, se hace una pre-mezcla (niveles y panoramas) de los canales involucrados en el grupo y se los trata luego como un bloque.

Definición de planos y panoramas: se estudia luego el nivel y panorama de cada uno de los tracks en relación a la mezcla total. Se define para esto la ubicación en el espectro estéreo y el nivel que tendrá cada track según la importancia y lo que se quiera lograr. La asignación de panoramas debe hacerse de forma equilibrada para que no quede desbalanceado el sistema estéreo, es decir, que no quede el canal izquierdo más fuerte que el derecho o

viceversa. En producciones hechas para ser difundidas en medios de radio AM o TV, conviene hacer una mezcla monofónica, es decir, con todos los panoramas ubicados en el centro.

Agregado de efectos: se agrega luego a cada track la cantidad de reverberación que necesite, según el estilo y el fin de la producción. Si la mezcla está destinada a apoyar una imagen, deberá tenerse ésta para elegir el tipo de reverberación a utilizar. La cantidad de efecto de cada track se controla desde los botones "send" o "effect". Es bueno tomarse un tiempo para elegir bien los efectos que se utilizarán y, una vez elegidos, ajustar los parámetros para adecuarlos a lo grabado. Hay que controlar que las unidades de efectos utilizadas no generen ruido de fondo. Si así sucede, tendremos que bajar el nivel de salida y aumentar los niveles de envíos de la consola a la unidad.

POST PRODUCCIÓN

También llamada "Mastering", ésta es la etapa final en la producción discográfica. En esta etapa se pulen los últimos detalles antes de llevar el master a duplicar en forma seriada. Se realiza con procesadores y/o programas especialmente diseñados para el tratamiento de audio. Es muy importante aunque no imprescindible en aquellos casos en los que la grabación y mezcla se han desarrollado en forma impecable. Existen estudios con instrumental de alta calidad, softwares especializados y salas acústicamente tratadas para que la audición esté lo menos viciada posible de ecos, interferencias, etc.

El masterizado es el proceso de preparar y transferir el sonido grabado a un medio para ser duplicado en un futuro. Los procesos que intervienen son tres: organizar los tracks tal y como aparecerán en el producto final, corregir cualquier problema con el audio como por ejemplo diferencias de volumen, balance tonal o sonidos indeseados y; finalmente, transferirlo al formato final del master.

Entre algunos músicos parece ser que se entiende por masterizado exclusivamente "hacer que el tema suene mejor". Con lo que nos encontramos

ante un doble problema. Primero, ¿qué se entiende por “mejor”? y, segundo, si este proceso se convierte en un mero “parche” de los defectos de la mezcla sin tener en absoluto en cuenta la verdadera esencia del masterizado que es la transferencia y adecuación del audio al formato final.

El técnico de masterizado realiza muchas tareas, entre otras la de asegurar a quien lo ha contratado que el material que se le entrega está en buen estado. A veces, un material rotulado como “mezcla final” o “listo para masterizar” revela defectos importantes tras una primera escucha tales como clicks minúsculos producto de problemas de sincronía de audio digital, o distorsiones que pueden variar en importancia desde lo nimio hasta lo grotesco. Una escucha correcta puede evitar que un material mal grabado o mezclado pase “el filtro de la calidad mínima” y evitar un embarazoso problema cuando se han realizado las copias del trabajo. Para realizar esta escucha es preciso disponer de un entorno de trabajo completamente adecuado, y en el que pueda escucharse con claridad todo el rango dinámico que debería tener la mezcla.

Cuando el material sonoro ya ha sido chequeado, empieza la parte creativa. Idealmente, una buena mezcla necesitaría unos retoques mínimos para ser publicada en CD. La idea de que el masterizado debe “transformar” el sonido viene de tiempos antiguos en los que para realizar el master de un disco de vinilo debían eliminarse determinados componentes que podían poner en peligro el proceso de duplicado o la propia calidad del soporte. En concreto, debía evitarse un desplazamiento vertical excesivo (señal A-B) y determinadas frecuencias que podían poner en peligro la vida de la aguja grabadora (y el consiguiente percance económico). En cambio, hoy en día el técnico de masterizado realiza manipulaciones, a veces drásticas, del material sonoro que le es entregado cuando, en realidad, el formato CD no tiene las limitaciones del antiguo vinilo.

¿A qué viene entonces tanta manía con modificar excesivamente la mezcla en el proceso de masterizado? Debido a la popularización de los medios de producción musical, es habitual que músicos con poca experiencia, conocimientos técnicos y/o medios realicen ellos mismos sus propias grabaciones, e incluso mezclas. Si dichas mezclas fueran publicadas en el

mercado, se haría evidente la diferencia de calidad entre este producto y otros realizados por técnicos de reconocido prestigio con el criterio y los medios adecuados.

Normalmente son en estos estudios especializados donde se realizan las tareas finales de la post producción. Algunos procesos típicos son:

Limpieza y espaciado entre temas: se eliminan los ruidos que puedan haber quedado antes o después de cada tema y se da un espaciado entre cada uno de ellos. Un espaciado normal puede ser de 3 a 4 segundos entre tema y tema. Para la producción de discos compactos se utiliza un software que permite hacer este trabajo con toda comodidad.

En aplicaciones especiales tales como una obra teatral o un espectáculo la distribución y separación de temas musicales es más compleja y requiere un tratamiento especial que incluye normalmente la confección de cortinas, inserción de locuciones y efectos sonoros, etc. En este caso, no tiene sentido hablar de separación entre temas sino más bien de una compaginación que debe hacerse con todo el material. Para esto es imprescindible un grabador de por lo menos 4 canales o un software de grabación para computadora, siendo esto último lo más conveniente. Una vez grabado el material en distintos canales, se mezcla y se graba por último en un formato estéreo que puede ser un DAT o un CD.

Edición general de cada tema: si es necesario, pueden tratarse uno o más temas en un programa editor de audio de computadora. En este tipo de programas, la señal de audio se representa gráficamente con su forma de onda y es tratada como un dibujo. Se puede ecualizar, amplificar, atenuar, desafinar, eliminar, etc. cada parte de la onda con mucha precisión hasta escuchar un resultado satisfactorio. Por ejemplo, en un tema ya mezclado que empieza con un solo de violín algo desafinado, puede seleccionarse solo el comienzo de violín y aplicársele una función de afinación que corrija el error. Otro ejemplo puede ser adaptar un tema a una duración determinada (comprimir o expandir en el tiempo), sin modificar su afinación, etc.

Normalización: es analizar y ajustar los niveles de forma que se obtenga el máximo rendimiento en volumen sin que se produzca distorsión. Es un proceso que trae cualquier editor de audio y se realiza de forma muy sencilla. Esta normalización puede realizarse llevando los picos o puntos más altos de la señal hasta el máximo posible o elevando el nivel promedio RMS de la señal. En este último caso, cuando un pico de señal tiende a sobrepasar el máximo posible, es comprimido. Si se abusa de esa función comienza a aparecer distorsión debido a la compresión exagerada. Existen maximizadores de señal más complejos que permiten elevar el nivel promedio de la señal sin que la distorsión sea notoria.

Ecuación general: se ecualiza el master con sumo detalle también para obtener un rendimiento máximo. También la ecualización puede estar dirigida a ciertos fines como la posterior reproducción en AM, etc. Puede ecualizarse solo una parte de un tema. Los editores de audio ofrecen distintos tipos de ecualizadores con sus parámetros característicos que ya conocemos. Debe tenerse en cuenta siempre que un ecualizador es un control de nivel para distintas frecuencias. Si se aumenta la curva en alguna zona del espectro, se está aumentando el nivel general, pudiendo llegar a la distorsión. Por eso, conviene dejar la normalización para las últimas instancias, ya que mediante ésta, el nivel del tema se lleva casi al máximo.

Compresión discriminada en bandas: para lograr el máximo rendimiento de una grabación, es de mucha utilidad un compresor que trabaje separadamente para graves, medios y agudos. De esta manera, pueden, por ejemplo, comprimirse con una determinada relación y threshold los graves y con otras los agudos y los medios. A parte, al procesar en forma independiente las bandas de frecuencias, no se produce la típica modulación de los graves por los agudos, es decir, la parte grave del espectro no es modulada por la aguda. El compresor, con una relación moderada entre 1,5:1 y 2:1, nos permitirá aumentar notablemente el rendimiento, realzando partes débiles y atenuando picos de nivel excesivo.

Todo esto, en las tres zonas del espectro y en forma independiente. Una combinación de ecualizador y compresor es el instrumento llamado De-esser que permite atenuar el efecto de sibilancia¹².

Emparejamiento de distintas fuentes: muchas veces un disco se forma con grabaciones que provienen de distintos estudios, de distintas épocas, técnicas, etc. Se hace entonces imprescindible emparejar la sonoridad de cada tema para lograr que el disco sea homogéneo. Esto se puede hacer con ecualizadores, compresores, agregando efectos, etc. El productor deberá saber que herramienta usar en cada caso.

Corrección y/o modificación de la imagen estéreo: a veces puede modificarse la sensación estereofónica por medio de software especializado modificando la fase entre los canales. Una ampliación de la imagen estéreo implica una sensación de separación entre ambos canales. Conviene tener en cuenta también la compatibilidad con sistemas monofónicos monitoreando la señal en un sistema monoaural. Esto nos asegura que el material se escuchará correctamente en sistemas monofónicos como radio AM, televisión, etc.

Ambientación: con un buen reverberador digital pueden crearse ambientes determinados que dan más realismo a una grabación musical de estudio.

Creación del master para duplicación: antes de enviar el material a la planta duplicadora es conveniente solicitar las especificaciones o requerimientos a cumplir como separación entre temas, medio de grabación: CD ó DAT, cantidad de copias, etc.

¹² **Sibilancia** es el sonido desagradable que se produce cuando destacamos sonidos explosivos, como los de las consonantes 'S' y 'T'.

COMPOSICIONES

Las composiciones musicales que comparten varios criterios de afinidad forman un género musical, que a su vez pueden dividirse en subgéneros.

Estos criterios de afinidad pueden ser específicamente musicales, como el ritmo, la instrumentación, las características armónicas o melódicas, su estructura, y también basarse en características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura. Una composición musical puede ser clasificada dentro de más de un género, y en los casos en que esta multiplicidad resulta evidente, o es un objetivo buscado por el compositor, suele hablarse de música de fusión.

La clasificación de las composiciones en géneros musicales suele realizarse según los siguientes criterios:

- Características melódicas, armónicas y/o rítmicas.
- Instrumentación típica.
- Lugar geográfico donde se desarrolla principalmente.
- Origen histórico y sociocultural.
- Estructura de las obras (canciones, movimientos, etc.).
- Normas y técnicas de composición e interpretación.
- Medios y métodos de difusión.

Uno de los inconvenientes al agrupar música por géneros reside en que se trata de un proceso subjetivo que resulta muy influenciado por el conocimiento personal y la forma de cada uno de sentir y escuchar la música. Esto es especialmente cierto en las grandes categorías que clasifican a la música en: culta o música popular, debido al alto grado de abstracción que la complejidad del conjunto requiere para encontrar características comunes, y en el caso de subgéneros por especificación detallada que contrasta también con la complejidad de orígenes e influencias de una obra determinada.

El cambio del contexto cultural afecta especialmente al concepto de popularidad en la clasificación por géneros. Por ejemplo, la música barroca o

renacentista, que la mayoría de las personas agruparía actualmente bajo el supra género de "música académica", ya que su difusión e interpretación está limitada a sectores especializados, fue en realidad la "música popular" de la época en la que se originó.

Algunos géneros musicales son muy vagos, y pueden resultar relativizados o ignorados por los críticos; el Post Rock, por ejemplo, es un término creado por Simon Reynolds, resultando en una clasificación controvertida. Otro ejemplo es la música de videojuegos, definida por su canal de difusión, que podría o no según el criterio que se utilice, definir un género musical propio.

La categorización de la música, especialmente en géneros muy específicos o subgéneros, puede resultar difícil para los nuevos estilos emergentes o para piezas musicales que incorporan características de múltiples géneros. Los intentos por circunscribir músicos individuales a un género determinado pueden inducir a errores, ya que es habitual que produzcan música en una variedad de géneros en el transcurso de su carrera, o incluso, en una misma pieza musical. Algunas personas sienten que la categorización de la música en géneros se basa más en motivos comerciales y de mercado que en criterios musicales. Por ejemplo John Zorn, un músico cuya obra ha cubierto una amplia gama de géneros, escribió que estos son herramientas usadas para hacer más cómoda y comercializable la compleja visión personal de un artista.

Categorizar la música facilita el seguimiento de los estilos en la historia de la música, y hace más fácil encontrar a los artistas que uno disfruta. Además, el uso de etiquetas puede actualmente dirigir el desarrollo de la nueva música, especialmente en un contexto comercial, al extremo de ayudar a cultivar el interés y la participación de la audiencia en los estadios iniciales de una tendencia. La mayoría de los nuevos géneros musicales se dirigen al mercado juvenil, que típicamente desea contrastar la moda vigente y adecuarse a su grupo social. Esto provoca modas pasajeras de todo tipo, incluyendo a los géneros musicales. El Swing, Rock, New Wave, Rap, Grunge, etc. son todos ejemplos de géneros musicales con los que millones de jóvenes disfrutaban de ser diferentes.

Esta desproporcionada guerra comercial de géneros ofrecidos al mercado juvenil puede disminuir en la medida en que los jóvenes están dejando de ser compradores de música, para convertirse cada vez más en descargadores de piezas musicales a través de Internet, sea que esta descarga implique o no una transacción comercial.

Los objetivos aquí planteados, no pretenden para nada ser parte de este bombardeo comercial, es por eso que las composiciones aquí presentadas tienen otras características, en las cuales la investigación, la experimentación, y la fusión tienen un papel primordial. Son parte de nuestro repertorio en este trabajo investigativo, los siguientes temas:

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| 1. Ausencias | 4. Celeste |
| 2. Canelazo al Vaso | 5. 450 |
| 3. Sisa Mizhqui | 6. Ponchito de colores |

Ausencias.

Es un tema compuesto en base al pasillo, en el que la ejecución del mismo se lo aprecia, sólo en algunos fragmentos, dejando en la mayor parte de la obra, espacio al swing 3/4. Esto no quiere decir de ninguna manera que al pasillo no se lo pueda fusionar con estructuras rítmicas en 4/4.

Su estructura tiene una introducción de ocho compases con repetición. Luego está el tema A, con una frase típica del pasillo en el octavo compás. Se expone dos veces el tema A, y viene la parte B también con repetición. Después está un intermedio con retardando, en el que también se le da énfasis al pasillo.

Nuevamente viene la introducción, para volver a la parte A, en la que ya no se expone el tema sino se improvisa directamente, respetando el número de compases, como sus repeticiones. La parte B se la expone igual con improvisación. Vuelve el intermedio con las mismas características, y finaliza

con una reiteración de las últimas frases y un retardando en donde para cerrar usamos un típico remate del pasillo.

Canelazo al Vaso.

El sugestivo título de esta obra insinúa que se trata de un albazo, en una especie de juego de palabras. El Canelazo es una bebida típica de aguardiente o licor de caña con una infusión de canela, y en algunos casos naranjilla.

El tema comienza con una llamada de la batería, y directamente, en la versión con saxo, éste expone el tema A el cual termina con un fraseo muy al estilo rock, que se repite. Pasa luego al tema B, el cual se repite y termina con un pequeño fragmento improvisado.

Se repiten a continuación el tema A y B. Vienen nuevamente los mismos temas ya con improvisación sobre la misma estructura armónica, finalizando con una nueva exposición de los temas A y B, y una pequeña improvisación adicional, donde la influencia del rock también se deja apreciar.

Sisa Mizhqui.

Este sanjuanito estilizado está compuesto en base a la rítmica de Otavalo, diferente a la del sanjuanito criollo que además mezcla escalas pentafónicas y melódicas. Su sonido está inspirado en el de la Gaita, una especie de flauta traversa de carrizo propia de la región.



En la versión de estudio la introducción es ejecutada utilizando un sonido sintetizado de flauta de pan, en un diálogo con el acordeón, sobre un ritmo a contratiempo de la batería. Las exposiciones de los temas A las hace el saxofón, así como las improvisaciones. La parte B la realiza el acordeón.

El ritmo del sanjuanito se mantiene con ligeros toques de rock, aunque en ciertos momentos se fusiona con percusiones de metal y electrónicas.

Puesta en vivo la instrumentación puede variar, al igual que la rítmica básica. En el momento de las improvisaciones proponemos una base de songo.

Celeste.

Pasillo en movimiento allegro, en tonalidad de do menor, que comienza con una introducción de 20 compases para luego exponer el tema A con acordeón. Carece de estribillo; en vez de éste hay un pasaje más rítmico que melódico de 8 compases, muy al estilo jazz, y luego la repetición del tema A con la guitarra, para pasar al mismo tema A pero en tonalidad mayor.

Vienen las improvisaciones primero de la guitarra y luego del acordeón, ambos con 32 compases, sobre el círculo armónico usado en vez del estribillo de cuatro acordes que se repiten constantemente para volver al tema A expuesto nuevamente con el acordeón. 8 compases de intermedio y el final.

450.

Composición basada en melodías populares azuayas de diversos géneros, cuyo ritmo predominante es el albazo. Posee algunas variaciones de compás, usando el 6/8, el 5/8, y el 4/8. Además como característica del tema, está la utilización de escalas con tonos enteros para determinados pasajes. La estructura es de forma AABCDBF.

Al igual que los demás temas mantiene totalmente abierta la posibilidad de cambios en la instrumentación, como en su estructura.

Ponchito de colores.

Este tema es un Sanjuanito fusión, en tonalidad de re menor, que comienza en anacruza con una introducción de 8 compases, la que se repetirá a manera de intermedios. El tema A es expuesto por el acordeón, el mismo que con repetición tiene 16 compases. Sigue con el intermedio antes de pasar al tema B de 24 compases, en el que se aprecia un politonalismo

A continuación está una improvisación larga del acordeón en la que el contrabajo deja el pizzicato para hacer una base con arco. El tema A es expuesto nuevamente por la marimba, contestada luego por la misma introducción del acordeón, para pasar al tema B y a la improvisación de la marimba, en la que en un momento la batería rompe el ritmo del Sanjuanito, y pasa a Swing, que es contestada por una frase reiterativa del acordeón, finalizando con una última improvisación de la marimba, acompañada otra vez con el arco en el contrabajo.

Musicalmente representa la fiesta del Sanjuán en los pueblos del norte, especialmente de Atuntaqui, y parte de Otavalo.

3.1.1. 2 Partituras

Ver anexo 1.

3.1.2 Grabación



En este punto vamos a realizar una descripción de las diferentes formas de grabación que hemos usado en cada uno de los temas. Se ha trabajado en un estudio digital. Básicamente se han trabajado en la grabación de las composiciones, de tres maneras:

- En directo (en vivo), con todos los músicos de forma simultánea.
- Con grabaciones por track sobre metrónomo o loops internos
- Con secuencias externas, sobre la que se han superpuesto los instrumentos, y se ha dejado únicamente lo que se va a utilizar de esta secuencia.

En Ausencias, la toma es directa con los tres instrumentistas en la misma cabina, con monitoreo interno mediante audífonos.

Canelazo al Vaso, en la versión de esta producción, también fue grabada en directo, pero además se añadió otro track, en el que se hace la toma de un saxofón tenor, que alterna las melodías principales con pequeños solos.

Sisa Mizhqui fue secuenciada en un sintetizador; de cuya secuencia se usó las pistas únicamente como guía, para sobre éstas grabar uno por uno los instrumentos utilizados.



Para la grabación de Celeste, se tomaron primero el acordeón y el bajo sobre metrónomo, y posteriormente los otros instrumentos.

450 se realiza también con una secuencia de base, sobre la cual se fue grabando uno a uno los demás instrumentos, para después mezclar. Únicamente de esta secuencia queda el canal de la marimba.

En el tema Ponchito de colores, se parte de los arreglos del tema en una secuencia guía, de la que no se usa ningún sonido, y a la que le agregamos luego los instrumentos uno a uno.

3.1.3 Instrumentación

- **Ausencias:** Piano, bajo eléctrico, batería.
- **Canelazo al Vaso:** Piano, bajo eléctrico, batería, saxo tenor
- **Sisa Mizhqui:** Acordeón, saxo soprano, guitarra electroacústica, bajo eléctrico, batería, triángulo, sintetizador (flauta de pan, percusiones).
- **Celeste:** Acordeón, guitarra electroacústica, bajo, batería.
- **450:** Piano, bajo eléctrico, batería, cajón, sintetizador (vibráfono)
- **Ponchito de colores:** Acordeón, contrabajo, sintetizador (marimba), batería

CONCLUSIONES

Luego de haber realizado el estudio de estos tres géneros musicales ecuatorianos, el Pasillo, el Albazo, y el Sanjuanito, además de los ritmos que han influenciado nuestra interpretación, podemos concluir el presente trabajo afirmando que las posibilidades de musicalización son infinitas, sobre todo con la posibilidad de fusionar los géneros puros, por decirlo así, con cualquier otra tendencia musical, sea actual o no.

La improvisación, arte propio del jazz, genera las más variadas posibilidades de enriquecimiento musical, algo que no siempre es bien recibido generalmente por los críticos puristas, o por los estudiosos teóricos. Pero mientras mantengamos abiertas las posibilidades de constante búsqueda y experimentación, nuestras interpretaciones cada vez irán tomando nuevos rumbos, y estaremos en una posición vanguardista, sin desmerecer a los artistas que prefieren mantener a nuestros géneros folklóricos en su estado original, ya que es muy importante la preservación de los mismos, así como su difusión.

Aspecto importante de toda producción musical es el estudio de mercado, del estrato socio cultural hacia el que va dirigido. Con relación a nuestra propuesta debemos indicar que es de suma importancia el apoyo de las entidades culturales, porque son éstas las llamadas a trabajar por la preservación de nuestra música. Al ser ésta producción de carácter más cultural que comercial, es necesario recurrir a las antes mencionadas entidades, con el propósito de crear conciencia en la necesidad de una constante difusión de la Música Ecuatoriana, obviamente tratando de tener un buen criterio a la hora de seleccionar el tipo de producciones.

Actualmente el Ministerio de Cultura del Ecuador, está realizando una muy buena labor, al convocar a los artistas nacionales a participar en proyectos que pretenden promover y difundir la creatividad, a través de la grabación de propuestas discográficas.

Resulta muy confortante el conocer propuestas musicales de artistas de nueva generación, que están precisamente haciendo un enfoque de nuestra música. Propuestas de pop, de rock, de música académica, propuestas de jazz, etc., en las que el folklore juega un papel primordial, están presentes en la actualidad, y en constante difusión.

Es de esperar que se mantengan y se creen nuevas políticas a nivel de medios de difusión, con espacios de fácil acceso a los artistas nacionales. Sólo así estaremos en compromiso con la preservación de nuestro arte, y estaremos creando condiciones favorables para mantener vigente la música nacional en las actuales y posteriores generaciones.

En lo que hace referencia a los centros de enseñanza musical, podríamos manifestar que si bien es cierto se abordan aspectos que enfocan a la música nacional, no es menos cierto que se dedican más a la enseñanza de música formal, lo cual está bien, siempre que no se la plantee como única alternativa, y peor desmereciendo a otras tendencias musicales. Al parecer es un problema a nivel de planes y programas de estudio, que tienden a dar un enfoque prioritario sólo a la música académica, sin mencionar en ocasiones, la infinita diversidad de estilos.

Es de esperar la constante superación y profesionalización de quienes están al frente de la educación, y que se amplíe también el criterio de los maestros, a fin de que se pueda desmitificar ciertas ideas que han estado limitando el avance y la apertura hacia el estudio musical. Ideas como aquellas de que el rock es nocivo, de que el jazz es música sólo para músicos, de que los géneros autóctonos son únicamente música de cantina, o para viejos, etc., definitivamente deberían erradicarse para siempre de nuestra idiosincrasia. En el arte nada es mejor que nada.

RECOMENDACIONES

Solo podemos llegar a respetar y querer lo que verdaderamente conocemos, y es evidente la necesidad de que como ecuatorianos tengamos al menos conocimiento de nuestra cultura, por eso el compromiso es grande. Si queremos un pueblo orgulloso de sus raíces, es necesario difundir lo más representativo de nuestro arte, de los conocimientos ancestrales, de la música tradicional, de la actual, y también de conocer y valorar el arte de otros países, sin desmerecer ninguno.

Ante estos criterios podríamos sugerir mucho, pero vamos a concentrarnos en algunos aspectos de mayor relevancia como son:

- Escuchar lo más representativo del repertorio clásico nacional, incluidos aquí el Pasillo, Albazo, Sanjuanito, Pasacalle, Yaraví, etc., ya que si están dentro de los clásicos, obviamente han tenido mucha aceptación.
- Investigar sobre otros géneros musicales, saber que la música es un lenguaje infinito, así como las posibilidades de mixtura, sin que esto represente necesariamente un desmejoramiento en su estructura.
- Asistir a eventos artísticos tales como conciertos, talleres, seminarios, exposiciones, conferencias, etc.
- Que las instituciones educativas tengan como política la difusión de la música nacional.
- Que dentro de los planes y programas de los conservatorios y demás centros de estudios musicales, además de la música nacional y académica, se incluya también al jazz, al rock, a la música popular, de manera que existan más alternativas de estudio.

BIBLIOGRAFIA

- Guerrero Pablo, “Enciclopedia de la música ecuatoriana”, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, 2004 Tomo I – II.
- <http://www.latinamericanpost.com/index.php?mod=canal&cana=8&secc=19&conn=432>
- <http://www.cncultura.gov.ec/cultura/HTML/ALBAZO.HTM>
- <http://www.filomusica.com/filo47/villancico.html>
- <http://www.iesgaherrera.com/musica/Villancico/>
- DELANNOY Luc, Caliente, Una historia del jazz latino, México, edit. Denoel, 2001

ANEXOS

Anexo No. 1

Partituras

AUSENCIAS

Pasillo-Swing

Freddy Abad

Chord progression for the first staff: A^b , Gm , fm , $B7$

Chord progression for the second staff: B^b , A^b , Gm , $F7$

Chord progression for the third staff: B^b , E^b , B^b , E^b , Gm , $F\#m$, fm

Chord progression for the fourth staff: B^b , E^b , $G7$, cm

Chord progression for the fifth staff: $F7$, B , B^b , $D7$, A^b , G

Chord progression for the sixth staff: fm , cm , G , cm

Chord progression for the seventh staff: fm , cm , A^bm , E , E^b

Chord progression for the eighth staff: A^bm7 , E^b , $F7$

CANELAZO AL VASO

ALBAZO

FREDDY ASAO Y DANILO ASAO

D C ^{ALBAZO} B^bA D D C B^bA D

G F[#]M F D G F[#]M F G

A D C B^bA D D C

B^bA D G F[#]M F D G F[#]M F G

A EM A F[#]M B^M EM A D

EM A F[#]M B EM A D C D

C

Siza Mishqui (Dulce flor)

sanjuanito

Florencio Brabo

Chords: $B\flat m7$, $F7$, $E\flat7$, $F7$, $B\flat m7$, $Cdism$, $B\flat m7$, $F m7$, $Cdism7-$, $B\flat m7$, $F m7$, $F7$, $B\flat m7$, $F m7$, $F7$, $B\flat m7$, $F7$, $A\flat7M$.

Performance instructions: *Glissando*, Cresc. , Dim. .

Measure numbers: 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43.

Siza Mishqui

2

49 Gdism7- F m7 C7

55 Bbm9/eb F7 Bbm7

61 F7 Ab7M Gdism7-

67 F m7 Cdism7 Ab7M

73 Gdism7- F m7 Cdism7 Em7 tr

79 F m7 tr Bbm5b7+ D.C. at Coda

CELESTE

Pasillo

Florencio Brabo

Chords: Cm7, G9b, G7, Cm7, C7, Fm, Ddim7, Cm7, G7, Cm7, Fm, Cm7, G7, Cm7, Cm, G5+, Cm7, Ab, G9b, G7, Cm7, G5+, Cm, C7, Fm, Bdim, Cmin7, G7, Cm7, Fm, Cmin7, G7, Cm7, Cm9, Bb6, AbΔ, G7, Cm9, Bb6, Fm9, G9, CΔ, G6

2 C A7 Dm G7
51

CΔ G6 CΔ A7
56

Dm FΔ CΔ G6 C C7
61

FΔ CΔ G6 C Cm9
66

Bb6 AbΔ G7 Cm9 Bb6
71

Fm9 Bm7(b5)/A G9sus4 Ab11 C9sus4
76

450

Bb/Ab ALBAZO-FUSION B9

DANILO ABAD

Bb/Ab

8

5

8

8

11

14

17

21

Chords: B9, E9, EbM7, Eb7, Ab9, GM7, C7, F, F#9, B9, Bb/Ab, B9/Ab

Rehearsal marks: 5, 8, 11, 14, 17, 21

First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staff.

PONCHITO DE COLORES

Sanjuanito

Florencio Brabo

A musical score for the piece "Ponchito de Colores" by Sanjuanito, composed by Florencio Brabo. The score is written in 2/4 time and features a series of chords and melodic lines. The chords are: A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, FΔ, B♭Δ, C7, Dm9, A9sus4, Dm9, FΔ, CΔ, A9aug, Dm9, Dm9, A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, A9sus4, Dm9, Fm7, C7, Fm7, C7, Fm/E, Fm/E♭, Fm/D, Fm/D♭, C7, Cm, Cm7(add4), Cm9(maj7), Cm7(add4), Cm9(maj7), Cm11, Cm(add9), Cm11.

6 A9sus4 Dm9 A9sus4 Dm9 A9sus4

6 Dm9 A9sus4 Dm9 $\text{\textcircled{S}}$ Dm9 FΔ B♭Δ C7

12 FΔ Dm9 FΔ CΔ A9aug Dm9 Dm9

18 A9sus4 Dm9 A9sus4 Dm9 A9sus4 Dm9

24 A9sus4 Dm9 F#9/C Gm7 B♭9sus4 Gm7 B♭9sus4

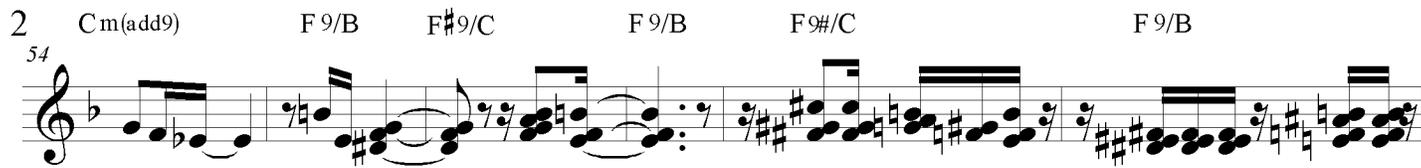
30 Gm7 B♭9sus4 Gm7 B♭9sus4 E♭Δ

36 E♭7 C7

42 Fm7 C7 Fm7 C7 Fm/E Fm/E♭ Fm/D Fm/D♭ C7 Cm Cm7(add4)

48 Cm9(maj7) Cm7(add4) Cm9(maj7) Cm11 Cm(add9) Cm11

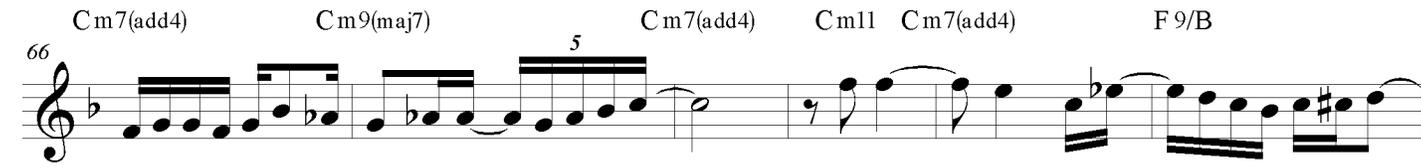
2 Cm(add9) F 9/B F#9/C F 9/B F#9/C F 9/B

Musical staff 54-59: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 54 starts with a treble clef and a key signature change to two flats (Bb, Eb). The staff contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Chord changes are indicated above the staff.

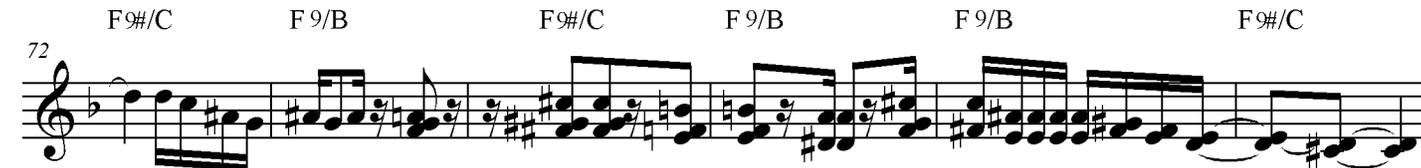
F#9/C Cm7(add4) Cm9(maj7)

Musical staff 60-65: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 60 starts with a treble clef and a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab). The staff contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Chord changes are indicated above the staff.

Cm7(add4) Cm9(maj7) Cm7(add4) Cm11 Cm7(add4) F 9/B

Musical staff 66-71: Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Measure 66 starts with a treble clef and a key signature change to two flats (Bb, Eb). The staff contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Chord changes are indicated above the staff. A fingering '5' is written above a note in measure 68.

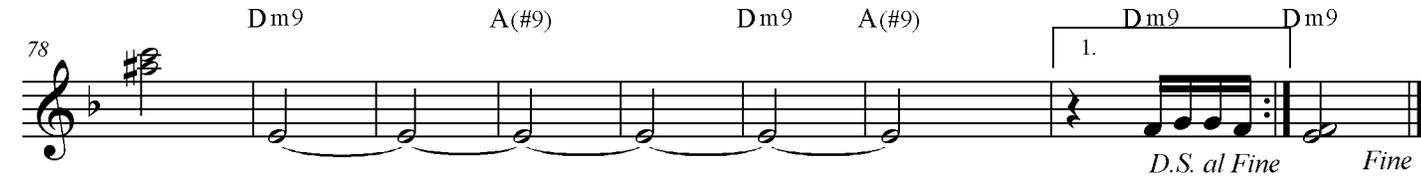
F#9/C F 9/B F#9/C F 9/B F 9/B F#9/C

Musical staff 72-77: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 72 starts with a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). The staff contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Chord changes are indicated above the staff.

Dm9 A(#9) Dm9 A(#9) Dm9 Dm9

1. Dm9 Dm9

D.S. al Fine *Fine*

Musical staff 78-83: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 78 starts with a treble clef and a key signature change to no sharps or flats. The staff contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Chord changes are indicated above the staff. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 81 and 82. The piece ends with 'D.S. al Fine' and 'Fine'.

Anexo No. 2

Diseño de Tesis

1. TEMA: PROPUESTA JAZZISTICA INTERPRETATIVA DEL PASILLO, ALBAZO Y SANJUANITO.

2.- JUSTIFICACIÓN:

Frente a la excesiva presencia en la producción y difusión de géneros extranjeros en comparación a la nuestra, es necesario mantener en conocimiento del público la gran riqueza musical con la que cuenta nuestro país, de manera que las nuevas generaciones conozcan y respeten la música ancestral y folklórica, lo cual se transluce en identidad cultural.

A pesar de que en la actualidad existe un bombardeo constante de producción musical de las grandes potencias, es reconfortante comprobar que se ha mantenido e incrementado la presencia de nuestra música a nivel nacional e internacional.

Por otro lado también es lamentable el hecho de que dentro del país se produzca alternativas que en algunos casos dejan mucho que desear, tanto en su interpretación como en las líricas de ciertas composiciones, pero que tienen el respaldo comercial de algunas productoras. Tomando como base la hermosura de ritmos autóctonos como el pasillo, el albazo y el san juanito, gran parte de los compositores y productores artísticos nacionales se dedican a comercializar su producto a costa del mal gusto y del desconocimiento general de buena parte del público.

Por lo expuesto anteriormente, es necesario mantener al alcance propuestas que pese a no ser comerciales, amplían la posibilidad de mantener nuestra música vigente, por ello este trabajo pretende constituirse en un nuevo aporte al engrandecimiento del arte ecuatoriano.

3- OBJETIVOS

3.1.- OBJETIVO GENERAL:

- Mantener en vigencia el folklore musical del país desde alternativas interpretativas que engloben otros ritmos y tendencias musicales.

3.2.- OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Proponer nuevos estilos de interpretación en la música ecuatoriana.
- Analizar la influencia de géneros y tendencias musicales.
- Producir un material discográfico que presente composiciones inéditas basadas principalmente en la fusión de géneros folklóricos ecuatorianos.

4. MARCO TEORICO

PASILLO

El pasillo es un baile y canción mestiza que surgió antes de la mitad del siglo pasado en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como "baile de pasos cortos". En la actualidad, con poquísimas excepciones, en el Ecuador solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor.

A partir del pasillo de baile surgió una versión cantada que fue dando forma a lo que se conoce como pasillo canción.

Según el periodista Alejandro Andrade Coello (1881 – 1943), el pasillo es introducido en Quito en 1877, en el gobierno de Veintimilla.

El nombre proviene de la manera en que se bailaba este género con pasos cortos y rápidos. Es innegable el aporte del vals en la interpretación del pasillo. Existe mucha diferencia en la dinámica de los pasillos, porque puede haber pasillo alegre y bailable, del que hay muchísimo sobretodo en Colombia, como música lenta y melancólica.

Algunos patrones básicos del pasillo:

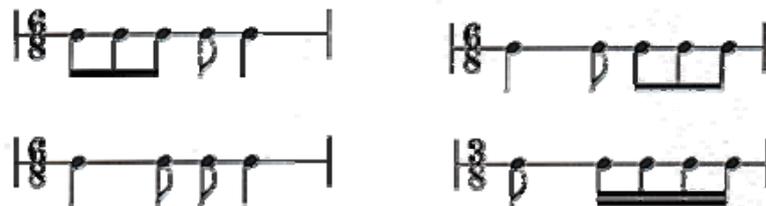


ALBAZO

A este género se lo conoce también como Albacito. Es definido como baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador, la palabra castellana de su designación se cree que se deriva de alba o alborada, es decir amanecer.

El albazo no solo es la designación de una clase de composición musical, de baile suelto y que suele cantarse a la madrugada, sino también el de la algarabía, música, cohetería, etc., con que se solemnizan las fiestas religiosas al rayar el alba.

Se lo registra en compás de 3/8, 6/8 y en 3/4, en tonalidades menores. Su tempo puede ser moderato, allegro- moderato o allegro. Utiliza como ritmos de base, principalmente, las siguientes fórmulas:



SANJUANITO

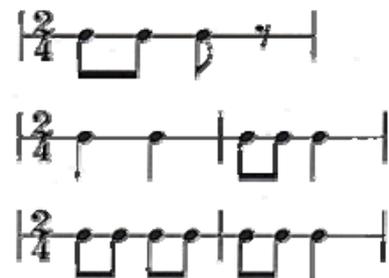
San Juan, Sanjuán, San Juanito o Sanjuanito, baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador.

Sobre el origen de este género hay varias versiones hipotéticas, algunas lo consideran originario del Ecuador y de la época prehispánica, en lo que hoy podría ser Imbabura, mientras que otras investigaciones realizadas en Perú y Bolivia, sostienen que se deriva del Waynito. Tiene connotación religiosa.

Luis Gerardo Guevara Viteri opina que es una transformación del Huayno de Perú y Bolivia, aporte de la invasión incásica.

Su estructura es básicamente binaria y se escribe generalmente en compás de 2/4; también lo han notado en 2/2.

Patrones básicos del sanjuanito y algunas variantes



Su tonalidad comúnmente es menor, pero también hay piezas en mayor. Su tempo es moderatto, allegro-moderato o allegro. Va precedido de una corta introducción rítmica que a su vez sirve de interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Por ser un ritmo de danza definido tiene una estructura cuadrada y simétrica y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente. El sanjuanito prestó su molde para que muchos villancicos se vertieran en su formato.

5. ESQUEMA TENTATIVO: CONTENIDOS

Introducción

CAPÍTULO I

1.1 Generalidades de los ritmos

1.1.1 El Pasillo

1.1.2 El Albazo

1.1.3 El Sanjuanito

CAPÍTULO II

2.1 Generalidades del Jazz

2.2 Posibilidades interpretativas basadas en este estilo.

2.3 Influencias musicales

CAPÍTULO III

3.1 Elaboración del material discográfico

3.1.1 Composiciones

3.1.2 Grabación

3.1.3 Instrumentación

6. METODOLOGIA

El enfoque que tendrá esta investigación es el cualitativo, ya que se analizarán varios géneros y tendencias musicales en el arte nacional y extranjero, esto nos ayudará a tener mayor conocimiento de las infinitas posibilidades que nos ofrece la fusión.

Este trabajo es un aporte más al esfuerzo de mantener la tradición musical del país.

6.1.- TECNICAS:

- Revisión Bibliográfica
- Revisión de material discográfico y/o audiovisual
- Revisión Documental

9.- BIBLIOGRAFÍA:

- Guerrero Pablo, "Enciclopedia de la música ecuatoriana", Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, 2004 Tomo I – II.
- <http://www.latinamericanpost.com/index.php?mod=canal&cana=8&secc=19&conn=432>
- <http://www.cncultura.gov.ec/cultura/HTML/ALBAZO.HTM>
- <http://www.filomusica.com/filo47/villancico.html>
- <http://www.iesgaherrera.com/musica/Villancico/>