



Escuela de Música

Arreglos, grabación y producción musical de cinco obras de música popular
latinoamericana desde un enfoque contemporáneo

Producto artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para la obtención del título de Licenciado en Música

Autor:

Juan Andrés Venegas Narváez

Tutor:

M. A. Luis Eguiguren

Quito, junio del 2020

Resumen

El devenir histórico de la música en la cultura occidental ha sido objeto de estudio de musicólogos, antropólogos, consumidores y amantes del arte. Un factor muy importante a tener en cuenta para una mejor comprensión es la facilidad e inmediatez por la cual se percibe la música. Un problema presente en el desarrollo de la música latinoamericana y su producción ha estado en relación a la cobertura mediática y su principal influencia en la juventud. Los medios digitales y plataformas en internet juegan un rol importante en las tendencias musicales, junto con la creación de nuevos contenidos artísticos. Este proyecto tiene como objetivo realizar un aporte artístico mediante la selección de obras, creación de arreglos y todas las etapas de la producción musical, además de un análisis de la música latinoamericana y los medios por los cuales esta se presenta en la cultura.

Palabras clave: Música latinoamericana, YouTube, etnomusicología, pensamiento musical, historia de la música, producción.

Abstract

The historical development of music in Western culture has been the subject of study by musicologists, anthropologists, consumers and art lovers. A very important factor to consider for a better understanding is the ease and immediacy by which music is perceived. A problem present in the development of Latin American music and its production has been related to the media coverage and its main influence on youth. Digital media and internet platforms play an important role in musical trends, along with the creation of new artistic content. This project aims to make an artistic contribution through the selection of works, creation of arrangements and all stages of musical production, in addition to an analysis of Latin American music and the means by which it is presented in culture.

Keywords: Latin American music, YouTube, ethnomusicology, musical thought, music history, production.

DECLARATORIA

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de los Hemisferios.

Juan Andrés Venegas Narváez

CI: 172225027-9

Dedicatoria

A mi padre por ser una figura ejemplar de constancia y por brindarme su apoyo e incentivar me al trabajo constante y a obrar de manera ética en todos los aspectos de mi vida.

A mi madre por mantener viva la esperanza de poder cumplir mis metas, confiar en mí y en mis capacidades.

A mi hermana por su comprensión y por aquellos pequeños momentos que compartimos juntos a través de nuestra vida universitaria.

Agradecimientos

A mis profesores y compañeros con los cuales he tenido el privilegio de compartir mi formación musical y personal.

ÍNDICE

Arreglos, grabación y producción musical de cinco obras de música popular latinoamericana desde un enfoque contemporáneo

ÍNDICE	5
Introducción	6
Capítulo uno: La música latinoamericana	17
2.1. Movimiento de la nueva canción latinoamericana.....	18
2.2 El pasillo ecuatoriano	22
2.3 El choro.....	23
2.4 La zamba.....	25
2.5 Bossa nova	27
2.6 La milonga	29
Capítulo dos: Transcripciones y arreglos	31
3.1 Selección de obras.....	31
3.1.1. Canción de las simples cosas.....	32
3.1.2. Onde Anda Você.....	32
3.1.3. Choro em Dó Menor (Fefucha)	32
3.1.4. El alma en los labios	33
3.1.5. Zamba del laurel	33
Capítulo tres: Grabación y producción musical	33
4.1. Ensayos.....	33
4.2. Grabación.....	34
4.3. Edición.....	38
4.4. Mezcla	39
4.5. Masterización.....	40

Conclusiones	42
Bibliografía	43
Anexos	46

Índice de Anexos

Anexo A. Onde Anda Voce	47
Anexo B. Zamba del Laurel	48
Anexo C. Choro em Dó menor.....	49
Anexo D. El Alma en los Labios.....	54
Anexo E. Canción de las Simples Cosas	56

Arreglos, grabación y producción musical de cinco obras de música popular latinoamericana desde un enfoque contemporáneo

Introducción

El presente trabajo de investigación abordará una pequeña fracción de la cultura musical de la región latinoamericana. A través de la producción de seis obras popularmente conocidas en cada uno de sus respectivos países, se podrán observar una variedad de ritmos, técnicas de interpretación y arreglos característicos de cada género musical. La metodología de la presente investigación es de carácter cualitativo y no experimental, pues estudia los fenómenos sociológicos que intervinieron en el desarrollo de cada estilo musical previamente mencionado. Este tipo de estudios y evaluaciones no requieren un análisis cuantitativo ni ofrecen resultados replicables, los cuales son necesarios para la implementación del método científico que se utiliza en trabajos de carácter experimental.

Se utilizaron referencias históricas y bibliográficas provenientes de libros, revistas, páginas web y artículos científicos para la recopilación de datos. Se realizó posteriormente una etapa observación y comparación de bases bibliográficas para el desarrollo explicativo del contexto histórico de cada estilo musical enlistado desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

América Latina es y ha sido cuna de una gran diversidad en cuanto a riqueza cultural, entre ellas cabe mencionar a la música como uno de los mayores legados históricos de la región. Su conocimiento y apertura en occidente ha ido consecuentemente de la mano de diversos métodos de integración. Según Juan Pablo Gonzales (2013) en su libro *Pensar la música desde América Latina: Se ha buscado integrar a la región latinoamericana desde la música y sus discursos asociados a lo largo del siglo XX*. Dichos modelos de integración han surgido al amparo de paradigmas de lo latinoamericano desde la política, la economía y la cultura. Tales procesos incluyen factores sociales como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural factores externos como la permanente influencia que Estados Unidos y Europa ("Occidente") ejercen sobre Latinoamérica. (Gonzales 2013, p. 6)

La música popular latinoamericana es una tradición. La tradición verdadera no es el testimonio de tiempo pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente. (Barzuna, 1993)

En géneros como la habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, sarnba brasileña, fueron insertándose en el mundo con sus ritmos, su diversidad instrumentos típicos y de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son géneros musicales provenientes desde México, hasta el cono sur, música proveniente de los Andes las que se escuchan en todas partes, con sus bandoneones, guitarras, quenás de muy viejo abolengo, arpas llaneras, etc. Este concepto de música fue desarrollada a través de la inventiva de músicos semicultos o populares, generalmente tomados como poco relevantes por aquellos eruditos y especialistas en las artes de armonía, contrapunto y fuga. Sin embargo ésta música fue mucho más útil, para el desarrollo y afirmación de un acento

nacional latinoamericano, que ciertas “sinfonías” sobre temas indígenas, incontables “rapsodias” orquestales de gran trasfondo folklórico, “poemas sinfónicos” “de inspiración vernácula” sólo quedan como documentos, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios. (Carpentier, 2017, p. 1)

Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine quienes le dieron tarjetas de identidad, empaque y estilo y ahí está la diferencia esencial, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical de América Latina, donde, en épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultarnos de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal. (Carpentier, 2017, p. 1)

Tanto en la música como en la danza, pintura, vestimenta y otras costumbres y tradiciones del *folklore* latinoamericano, han ido evolucionando en gran medida desde finales del siglo XIX, dichas expresiones culturales las cuales se han desarrollado por la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar su alegría, llorar sus penas, gritar su descontento, susurrar su amor o simplemente deleitarse con la armonía de los sonidos, establecieron un peculiar distintivo antropológico, sociológico y artístico en la región. (Carpentier, 2017, p. 1)

Además, factores como la centralización del capital en zonas urbanas, mayor acceso a la educación e intercambio cultural dirigido hacia las principales ciudades, sustentarían en gran medida el pastiche cultural, en el que participarían principalmente la cultura indígena, afroamericana y mestiza. (Gonzales 2013, p. 6)

La enorme migración rural-urbana desarrollada en forma creciente durante este siglo y la incorporación del campesino indígena a la sociedad urbana, como ocurre en las ciudades del sur de Bolivia y de la sierra peruana y ecuatoriana, han llevado la música folklórica de las comunidades rurales al medio urbano. En este nuevo medio, aquella

música debe utilizar los medios de comunicación masivos para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad. Así la música folklórica se masifica y se hace popular, perdiendo o adecuando su funcionalidad original frente a los requerimientos de la cultura de masas. (Gonzales 2013, p. 5)

Sin duda alguna el aporte cultural que ha surgido desde ésta región a la música occidental, la inmensa variedad de ritmos, la riqueza de su lírica y la estética de su melodía, conforman un lugar y un aporte significativo en la cultura universal.

En un lenguaje como la música que tiene como uno de sus objetivos principales el generar un efecto estético o expresivo, se puede denotar un punto de inflexión en su desarrollo del discurso que ha sido definido desde finales del siglo XX e inicios del XXI.

En la actualidad, la música se nos expone de manera amplia y libre para escoger mediante los medios digitales rompiendo así la barrera física y económica. Con una amplia recopilación y clasificación de obras de todo tipo y estilo, accesibles en las plataformas digitales actuales, de esta manera se abre la posibilidad de elección entre cada uno de estos productos, aspecto que antes no era posible. Además de un mayor acceso a herramientas fundamentales en la producción musical como micrófonos, consolas, software, entre otros. Todas estas facilidades de adquisición de herramientas análogas, electrónicas y digitales son actualmente el estándar de producción tanto en estudios caseros como en estudios profesionales.

Particularmente en la música latina, se puede notar la adaptación de sus sonoridades, con claras influencias de las nuevas herramientas tecnológicas y una búsqueda constante de un espacio subyacente en el mercado anglosajón. (Pulido Torres, 2016, p. 9)

Si bien todas estas herramientas tecnológicas ayudan a agilizar y economizar varios procesos de producción musical, hay ciertos problemas que afectaron en un inicio a los músicos e intérpretes de espectáculos en vivo.

(...) Cuando estos músicos ingresan a un estudio de grabación, el técnico no puede grabarlos de la misma manera: es necesario adoptar una postura completamente diferente para cada instrumentista. Por supuesto, la música electroacústica también explorará el potencial tecnológico de la grabación, pero difícilmente se convierta en un producto de la "cultura de masas". (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 6)

Ocurrieron también varios fenómenos relacionados con la mercantilización del arte y un cambio de paradigma de comunicación en general que impactaría de gran manera en la sociedad.

(...)Lo mismo se aplica a la música de concierto que se reproduce en discos. Crea una antología de interpretación en el siglo XIX y XX, pero su función es registrar el trabajo que se escribió por primera vez en la partitura, que, en la mayoría de los casos. Por lo tanto, la reproducción puede considerarse un factor fundamental en la preservación de un tipo de oralidad musical en MP (música popular), o al menos en algunos casos específicos de MP. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 7)

El cambio del formato en el producto en el cual se comercializa y reproduce la información también influye en gran medida en la sociedad, tomando como ejemplo la reducción del tamaño de los discos EP al CD y del CD a información en la nube. Factores como la reducción de costos, la eficiencia de transmisión de información y la facilidad de su comercialización dan lugar a un importante movimiento mercantil entre los cuales la música se vería directamente incluida.

La reproducción crea nuevas formas culturales dentro de la perspectiva de la cultura de masas, de acuerdo con la posición teórica de MacLuhan. Además, Mac Luhan llama la atención sobre un aspecto sociológicamente interesante: el de promover cambios en la sociedad y sucesivos cambios muy importante, separando la era de la civilización por comunicación oral, la era de la civilización por escrito y la era de la civilización por comunicación por otros medios, dando lugar no solo a nuevas formas

culturales, sino también (...) a otras nuevas formas sociales, políticas y económicas. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 7)

Pensando en la industria del arte como un tipo de expresión de una cultura de masas y un eje similar a una maquinaria de producto y consumo, salen a la luz problemas en los cuales desembocan una serie de ventajas hacia el lado del capital.

Por otro lado, esta producción cultural está vinculada a una industria que, necesariamente, lo llevará a una preocupación financiera, sin importar cuán alternativa pueda ser una propuesta dada. Raramente tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas, en la mayoría de los casos, producida por grupos económicos con fines de lucro, está sujeta a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, producción y consumo de otros productos industriales. (...) De ahí las características culturales de estos mismos productos, y la inevitable relación persuasiva / persuasiva, que sin duda es una relación paternalista, establecida entre productor y consumidor.

(...) La música siempre ha dependido y depende de un medio de fabricación, distribución y difusión que, en última instancia, está en manos de las grandes corporaciones. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 7)

La música es una parte fundamental en la construcción constante de la cultura, la cual influye de manera significativa y refleja el devenir histórico que ha sufrido la misma en la sociedad. Sin embargo, basta con examinar y comparar la cantidad de reproducciones en plataformas digitales que tienen los géneros musicales tradicionales y la denominada música pop; para deducir que la presencia de la música tradicional latinoamericana no cuenta actualmente con un espacio significativo. En estas listas no aparece ninguna canción con ritmos originarios de la cultura ecuatoriana y latinoamericana. (Spanish songs, Top latin songs on spotify 2020)

Esta tendencia del mercado de brindar un mayor espacio y difusión a estilos musicales como el *reggaetón*, *dancehall*, *rap* o *trap* latino, también se encuentra

presente en las listas de las canciones más escuchadas en el Ecuador. (Radio YouTube y Spotify Ecuador,)

Cabe resaltar que todos los datos que utilizan estas páginas están basados en visitas que realiza cada usuario a este tipo de contenido.

En realidad, no debería existir ningún problema con la cantidad de audiencia que puedan tener dichos estilos, sin embargo, cabe preguntarse: ¿Qué consecuencias podrían advenir junto con la limitada exposición con la cual cuenta la música tradicional ecuatoriana y latinoamericana?, ¿en realidad elegimos qué música escuchar o alguien eligió previamente por nosotros?, ¿cómo se puede apreciar los diferentes estilos de música latinoamericana si ésta no cuenta con una adecuada o suficiente disponibilidad por parte de los medios de comunicación, que incluye además a los organismos competentes y una política bien definida para su difusión?

Un ejemplo claro de dichas medidas restrictivas que en cierta manera buscan ayudar al desarrollo de la industria musical ecuatoriana como la normativa del denominado "uno por uno" contemplada en el artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación, terminan siendo insuficientes. (El Comercio, 2018)

Se deben aplicar medidas más fuertes y efectivas, para fomentar la cultura musical en la sociedad ecuatoriana, que permitan difundir el inmenso aporte que provee nuestra música incluyendo los ámbitos educativos y formativos, para fortalecer y desarrollar la cultura ecuatoriana y de la región.

En cierta medida puede considerarse que la homogeneización del consumo de productos musicales en semejanza con otros dispositivos de estandarización y control (empresas publicitarias, grandes disqueras, medios de comunicación masivos etc.) pueda acarrear problemas en materia de comunicación, de riqueza, diversidad cultural y su respectiva descendencia en cada país y región.

Se presenta así el imperativo de una responsabilidad colectiva. Ciertamente los principales actores son los compositores e intérpretes en los cuales recae el mantener en vigencia nuevas propuestas musicales, arreglos y composiciones de géneros tradicionales y populares de Latinoamérica. También deben incluirse a los consumidores y aquellas personas que busquen

explorar la música latinoamericana fuera de los géneros que predominan las listas de reproducción actuales. Además de las responsabilidades por parte del estado, en las cuales deben darse políticas de difusión dirigidas y enfocadas hacia una mayor conciencia y cultura de consumo de las diversas expresiones artísticas que se dan en la música literatura, el teatro, etc...

Para entender de manera concisa uno de los problemas de la difusión y búsqueda de información digital relacionada a la música, se puede tomar como ejemplo concreto el procedimiento que utiliza la plataforma digital "Youtube".

La mayor parte de los vídeos que se ven en YouTube, concretamente un 70% de ellos, están recomendados por los algoritmos de la plataforma. El dato lo reveló el responsable de producto de la plataforma, Neal Mohan, durante el CES. Entre la avalancha de presentaciones del gran evento de electrónica de consumo en Las Vegas, este detalle pasó de puntillas. Sin embargo, es un reflejo de cómo se consumirá en el futuro el contenido digital. Y es que las recomendaciones de vídeos en YouTube tienen en cuenta una gran cantidad de parámetros. Se personalizan al detalle, empezando por el tipo de dispositivo donde el usuario los ve. Así, por poner un ejemplo, si se usa la plataforma a través de la aplicación móvil se recomendarán vídeos más cortos, mientras que si es a través de la aplicación de TV serán más largos.

Si el usuario ha iniciado sesión con una cuenta de Google, la plataforma tiene más datos sobre él, incluidos los 'me gusta' y 'no me gusta' que ha hecho en vídeos anteriores. Además, los algoritmos también tienen en cuenta datos demográficos, como la edad, el género o el lugar desde el que te conectas. (Bejerano, 2018)

Una de las categorías predominante del algoritmo de búsquedas de YouTube es la recolección de datos previamente seleccionados por cada usuario en cada dispositivo y el contenido etiquetado con características similares. Esto genera una escasa variación en las sugerencias de nuevos canales y videos, lo cual reduce de esa manera la cantidad de tráfico de visualizaciones que puedan ofertarse por parte de la plataforma.

La difusión musical influye de manera determinante a través del contenido que presentan en la actualidad a niños y jóvenes; pues es evidente que dicho público será aquel que marcará las tendencias de visualización y fijarán el mercado de consumo para acrecentar la producción de géneros musicales que se darán a conocer en mayor o menor medida en un momento determinado.

La juventud es un periodo de indefinición y búsqueda de una identidad, a la que la ausencia de un paradigma, una metanarración fuerte, puede afectar sobremanera. En la investigación consideramos que la música popular, dentro del más amplio concepto de cultura popular, es un elemento esencial en la construcción de la identidad juvenil (Hormigos & Cabello, 2004, p. 1).

Para permanecer vigente, la música debe exponerse a la audiencia joven. En el caso de la ley de cultura ecuatoriana, uno de los objetivos es preservarse a sí misma en sus expresiones locales tradicionales y para lograrlo, se debe mantener un contacto constante entre el contenido cultural tradicional y los niños y jóvenes del Ecuador.

Para desarrollar de mejor manera la interpretación e implicancia de los datos ya presentados anteriormente cabe aclarar los esquemas del pensamiento en los cuales se encuentran dichas problemáticas.

Relacionado en cuanto a la percepción musical: La música se puede conocer en varios aspectos; desde las características más técnicas y morfológicas del lenguaje musical, hasta sus relaciones ligadas a distintas épocas, sociedades y culturas. Como cualquier categoría del saber. Mientras mayor sea el conocimiento de la diversidad, extensión, expresividad etc., de la música, puede ayudar en mayor medida a determinar la estética que esta genera a través de los cuerpos y construir continuamente un criterio musical de mayor comprensión. La música, como cualquier expresión artística, se encuentra permanentemente tañida de subjetividad en su interpretación; la ineludible ambigüedad respecto a su valoración supone un reto, por lo cual resulta conveniente tomar por establecidos los conceptos relacionados a la música de manera abierta y holística.

Relacionado al sujeto, se debe tomar en cuenta el valor y amplitud que pueden brindar la apertura del pensamiento y sensibilidad hacia una mayor cultura musical; también puede servir a manera de autodescubrimiento del individuo, y del uso de sus gustos y placeres, pues la música no se da únicamente, de manera extrínseca.

En cuanto a la música en la sociedad, queda en evidencia el ejercicio de micro relaciones de poder entre el artista, la audiencia, el estado y las diferentes maquinarias de difusión y publicidad. Estos principales autores conforman una macro estructura que en principio determina lo normal y lo normativizado del consumo de la música. Si bien se tiende a percibir cierta sensación de libertad de elección, los organismos ya mencionados entran en una realidad en la cual pasan indiscutidos los métodos por los cuales se determina la orientación de dicho consumo.

Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. (Foucault, 2000, p. 134)

Esta anatomía política puede funcionar como un estímulo y presión social para redirigir y orientar al capital privado hacia los productos y servicios afines a la industria.

Podemos extrapolar la idea de sociedad disciplinaria¹ a los ejes en las relaciones de poder que se presentan en una especie de maquinaria por la cual subyace la industria musical.

¹ "La sociedad de normalización no es pues, en estas condiciones, una especie de sociedad disciplinaria generalizada, cuyas instituciones disciplinarias habrían colonizado y finalmente recubierto todo el espacio." (Castro, 2004)

(...) La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. (Foucault, 2000, p. 135)

Cuando este dispositivo fabricante de cuerpos dóciles opera según lo indicado se lo denomina "poder normalizador". Esto significa que ya no será únicamente necesario operar mediante los medios de comunicación y difusión convencionales, pues actualmente yace una inercia en la operatividad del individuo, es decir, se ha adueñado de la subjetividad del sujeto.

(...) En un sentido, el poder de normalización obliga a la homogeneidad; pero individualiza al permitir las desviaciones, determinar los niveles, fijar las especialidades y hacer útiles las diferencias ajustando unas a otras. Se comprende que el poder de la norma funcione fácilmente en el interior de un sistema de la igualdad formal, ya que en el interior de una homogeneidad que es la regla, introduce, como un imperativo útil y el resultado de una medida, todo el desvanecido de las diferencias individuales. (Foucault, 2000, p. 182)

En primeras instancias, es un problema adyacente a políticas económicas, ideológicas y culturales. Sin embargo, la injerencia que tiene en reducidos grupos de individuos es poco desdeñable. A instancias individuales, debe optarse por un análisis inicial de los métodos por los cuales se nos presentan los diferentes productos artísticos, teniendo en cuenta los factores estructurales que evidentemente legitiman tendencias, normalizan comportamientos, orientan capitales, estandarizan compradores.

A pesar de la exacerbada injerencia de la industria y su operatividad, queda abierta la represalia de la resistencia al poder. En términos foucaultianos esto implica una relación cuasi dialéctica en la cual es necesaria una contra conducta de los subyugados al poder para sobreponerse a su condicionamiento ejercido hacia ellos.

Desde cierto punto de vista se puede intuir que el problema es mucho más profundo y vasto que lo que a simple vista advierte. Parece ser que cada vez es más notable la divergencia entre mercancía y arte, letra y lírica, texto y poesía.

Para contribuir desde el ámbito musical y creativo, es necesario continuar con la producción de géneros tradicionales.

En éste producto artístico se abordarán seis estilos de diferentes regiones de Latinoamérica, en concreto con: el choro y la bossa nova de Brasil, la zamba y la milonga en Argentina, y el pasillo ecuatoriano.

Posteriormente se desarrollarán los respectivos arreglos musicales de acuerdo al género y en concordancia con el estilo y la propuesta de este trabajo, con un enfoque moderno en cuanto a técnicas de grabación y producción, los cuales incorporarán la armonía, melodía y rítmica correspondientes.

En esta investigación se plantearon los siguientes objetivos: El objetivo general es elaborar la producción de cinco obras de música popular latinoamericana. Se plantearon tres objetivos específicos. El primero consiste en analizar la problemática social y digital que atraviesa la música latinoamericana en la actualidad. El segundo, establecer el contexto histórico del desarrollo de la zamba, el pasillo, el choro, el bossa nova y la milonga; sus compositores, principales obras y pensamiento musical. Y el tercero, describir el proceso de producción musical de cada obra.

Capítulo uno: La música latinoamericana

En términos musicales y culturales; América latina se formó de varias mixturas locales y extranjeras especialmente en la época posterior a la conquista española. Posteriormente, se desarrollaron nuevos instrumentos y ritmos que conjugaban un sincretismo musical entre lo indígena, lo afro y lo europeo.

(...)Así, los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio —aunque, en lo melódico, en el *melos*, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de escalas (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa. (Carpentier, 2017, p. 1)

Un instrumento referente para el desarrollo musical latinoamericano es sin duda la guitarra. Desde su importación desde Europa, hasta su implementación en ritmos locales en América, la guitarra trajo consigo un gran legado cultural y musical.

El crecimiento de la guitarra clásica en el siglo XX puede, en parte, atribuirse a la llegada de discos y sistemas de amplificación: un número mucho mayor de personas podría escuchar un instrumento con poco volumen de sonido. La diferencia entre el enfoque de un guitarrista clásico y uno popular es clara: mientras que el primero se preocupa por la proyección acústica de su sonoridad y busca maximizarla, el segundo cuenta de antemano con el proceso de amplificación y, en función de ello, funciona el sonido de su instrumento. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 6)

2.1. Movimiento de la nueva canción latinoamericana

Conocido también como el Movimiento del Nuevo Cancionero. Fue un movimiento musical y literario que ocurrió a inicios de los años 60, integrado por un grupo de artistas y literatos reconocidos en Latinoamérica cuyo objetivo sería visibilizar e integrar el resurgimiento de la música popular nativa como un bien cultural inalienable.

En los años 50 se desarrolla en Mendoza una intensa vida intelectual y cultural. En ese ambiente y en el marco del proceso del “boom” del folclore que se

dio en la Argentina a fines de los 50, un grupo de músicos y poetas lanzan en 1963 el Movimiento del Nuevo Cancionero. (García, 2006, p. 1)

El movimiento del nuevo cancionero crearía gran controversia entre los compositores y músicos más tradicionalistas del folklore argentino. Sin embargo la trascendencia de este nuevo estilo centrado en un profundo contenido poético enfocado en las relaciones del hombre con sus semejantes, los más próximos padres y amigos pero también la sociedad en su conjunto, con la que se siente ligada por lazos de fraternidad espiritual. (Castellino, 2001, p. 45)

La Nueva Canción Latinoamericana, consta de varias definiciones y particularidades. Este movimiento logró un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aun cuando en la mayoría de los casos esta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda. (Velasco, 2007, p. 140)

Posteriormente se desarrollarían nuevos planteamientos sobre la tradición, lo popular y la revalorización de la identidad, serían transmitidos a las masas de diversas formas y tendrían un impacto social diferenciado dependiendo de los casos. La Nueva Canción Latinoamericana fue además el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los movimientos y cambios culturales que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación de un nuevo paradigma del hombre, partiendo desde un pensamiento revolucionario de izquierda socialista el cual reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas. (Velasco, 2007, p. 140)

En razón del carácter ideológico del movimiento, el surgimiento de esta nueva forma de expresión musical es indisociable del contexto histórico y político de los países de América Latina, Europa y Estados Unidos. Por esta razón, es preciso mencionar procesos históricos claves para la comprensión del nacimiento de este fenómeno que aquí denominamos la Nueva Canción Latinoamericana.

Los años sesenta son la matriz de cambios ideológicos mundiales que marcaron nuevos ejes directrices en la conciencia social y colectiva de los jóvenes. En América Latina, Cuba acababa de estrenar su Revolución en 1959 y se erigía como un

estandarte de esperanza, libertad y lucha antiimperialista anhelada y admirada por los grupos de izquierda que proliferaban con rapidez en los países latinoamericanos. (Velasco, 2007, p. 141)

Todos estos fenómenos sociológicos fundamentados en el contexto histórico de los inicios de los años sesenta, el cual estuvo cargado de represión por parte de casi todos los gobiernos del continente inspiraron protestas y movimientos revolucionarios con ideologías de izquierda de carácter fuerte y combativo.

En Brasil, comenzaba un proceso de modernización y reformismo dirigido a la consecución de un proyecto nacional desarrollista, que posteriormente se vería truncado por un régimen militarista de derecha. Análogas situaciones se dieron a lo largo de todo el continente americano, donde comenzaban a modernizarse las estructuras económicas y sociales, y las nuevas burguesías iniciaban un proceso de renovación. Desde su comienzo, estos nuevos presente y pasado. (Velasco, 2007, p. 141)

En Estados Unidos, Europa y varios países latinoamericanos precipitaron en crisis estructurales, lo que trajo como consecuencia un oleaje de represión, violencia, persecución y censura. Justamente, frente a este ambiente enrarecido y militarizado, la juventud reaccionó elaborando propuestas estéticas e ideológicas que hicieron del arte un vehículo para la protesta y la crítica. (Velasco, 2007, p. 141)

Esta década fue el caldo de cultivo ideológico que movilizó a centenares de jóvenes ansiosos por reformas y revoluciones políticas y sociales, influenciados por los nuevos planteamientos de la teoría social crítica, el anarquismo, el trotskismo, el marxismo-leninismo, el nuevo paradigma del estructuralismo y la “dialéctica de la liberación” de Herbert Marcuse, por citar sólo algunas de las ideas que calaron en la juventud. (Velasco, 2007, p. 142)

Este contexto en el cual surgieron dichos movimientos contraculturales comenzó a expandirse como base de múltiples sistemas ideológicos, logrando así una gran capacidad de organización y acción social. Los años sesenta además estuvieron marcados por la crítica generalizada a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron protagonizados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo y autoritario. (Velasco, 2007, p. 142)

Esta cosmovisión del hombre que provino desde los años 50 sobrepuso una nueva hora histórica y se preparó literariamente para alcanzar una síntesis vital distinta. En Argentina el movimiento literario consideraba esta proyección de lo político en lo colectivo para originar una especie de poesía social. (Castellino, 2001, p. 36, 37)

Hay un dato que aparece como especialmente relevante y es ese viraje a lo popular que la cultura argentina ha ido experimentando por esos años, a raíz de un complejo juego de factores, al que no es ajena la política. Luego nos ocuparemos más de ello, pero conviene destacar que ese volverse a lo popular lleva implícita una nueva mirada hacia el hombre como objeto poético (Castellino, 2001, p. 36)

Con claros tintes revolucionarios, el movimiento de la nueva canción fue cuna para el desarrollo de la música, poesía, literatura, bellas artes, entre muchas más formas de expresión y manifestación de un cambio sociocultural que revelaba el amplio impacto histórico, filosófico e ideológico que acarrea el mundo de décadas pasadas; y en cierta forma redescubriendo la identidad y cultura latinoamericana.

Los sesenta estuvieron marcados por la crítica a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron signados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo.

(...) Es preciso mencionar algunos de los nombres que fundaron este movimiento continental de alto impacto. Entre los principales músicos y compositores latinoamericanos cabe destacar a Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimany, Violeta Parra y sus hijos en Chile; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Facundo Cabral

en Argentina; Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños en Uruguay; Amparo Ochoa y Oscar Chávez en México; Soledad Bravo, el grupo Ahora, Alí Primera y Gloria Martín en Venezuela; Geraldo Vandré, Tom Jobim, Giberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque y Caetano Veloso en Brasil; Carlos Puebla, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, entre muchos otros. (Velasco, 2007, p. 142)

2.2 El pasillo ecuatoriano

“Cuando un género musical popular surge, se consolida y se convierte en una expresión fuerte dentro de una colectividad, la tentación es grande, por parte de aquellos que lo estudian años más tarde, de comprender su génesis.” (Borras, 2012, p. 68)

Guerrero, en su libro "Enciclopedia de la música ecuatoriana" define al pasillo como un género mestizo de compás ternario similar al vals peruano.

La mixtura de la música indígena, africana y española dio paso a una gran riqueza cultural en Latinoamérica. El vals y la polka fueron los primeros bailes europeos que llegaron a la región. En Perú comenzaría una adaptación y transformación de aquel vals europeo; el vals criollo. (Yep, 1993, p. 268)

En las primeras décadas del siglo XX, la grabación de discos y el establecimiento de la radio socializan un similar referente de pasillo, una suerte de confesión existencial que prologa y prolonga una inviolable adhesión a la tristeza (tristeza que, además, tendrá razón de estar en casi toda la música popular latinoamericana). (Granda, 2013, p. 80)

A inicios del siglo XX se bailaban vales europeos junto con la jota, la cuadrilla, el javá parisino, la mazurca y la polka; todos aquellos bailes de salón. Mientras en los barrios surgieron los primeros cantantes y conjuntos criollos. (Yep, 1993, p. 268)

El pasillo ha sido marginado por una autodenominada “sapiencia musical” que lo desvaloriza, y ha sido eludido por una “vanguardia” que asume lo popular sólo como práctica de contenidos políticos o como confrontación al estatus de lo culto. Obviado

en el canto de barricada o en los cenáculos del buen gusto, el pasillo logra, sin embargo, sobrevivir más de un siglo, como huérfano de esas referencias de élite, evocado eso sí en el registro inconsciente de memoria de miles de ecuatorianos que lo usan todavía para expresar sentimientos y motivarse introspección y catarsis: espacio subjetivo que se ha vuelto desafortunadamente útil en épocas de aguda crisis económico-política. (Balladares, 2019, p 1)

El pasillo posee elementos de un texto poético-musical arraigado a una gestión personal de los sentimientos de los ecuatorianos, es una manifestación cultural tradicional y, a la vez, tan extraña, por omitida o desvalorizada. Tanto que incluso es común la incongruencia para referirse a él, o quien lo usa se atiene a una ambivalencia de sensaciones y juicios de valoración tan distintos como contrapuestos.

Experimentar con un pasillo el “placer que duele” o la simbiosis de lo bello y de lo triste significa muchas veces arriesgarse a una luminosidad de catarsis o a una sonoridad opaca sin voz constituida, ni memoria reconocida o pública. (Granda, 2013, p. 80)

Los primeros pasillos del inicio de la época republicana tuvieron características de una danza instrumental, y luego se transformaría en género canción cuyo texto poético utilizaría recursos provenientes del melos indígena quichua, los melismas moros y la riqueza armónica del sistema tonal europeo. (Godoy Aguirre, 2018, p. 6)

El pasillo seleccionado para este proyecto se titula: El Alma en los Labios. Con letra del poeta Medardo Ángel Silva y música del compositor Francisco Paredes Herrera, este pasillo es parte importante de la cultura popular ecuatoriana, estando presente en longplays (discos de larga duración de vinilo) grabados con la voz del ruseñor de América, Julio Jaramillo. (EL UNIVERSO, 2011)

2.3 El choro

Uno de los géneros musicales más longevos de la cultura brasileña ha sido el choro. A finales del siglo XIX, con la aparición de medios mecánicos de reproducción de sonido, una manifestación cultural que ya estaba teniendo lugar en

las zonas urbanas y, especialmente, en las clases sociales bajas de Brasil, en general, se reprodujo a gran escala. Desde entonces, esta manifestación se ha diferenciado, de una manera más acentuada, tanto de la música étnica y folclórica, entre ellas el choro, así como de la música de concierto, al reproducir música popular urbana que surge de la superposición de elementos híbridos y orígenes diversos. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 1)

(...) Entre los innumerables compositores de coro de la primera mitad del siglo. XX, parece que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho: 1897-1973), parece haber sido quien mejor sintetizó el género en su totalidad. Aunque Pixinguinha compuso varios coros en forma de ABA, los elegidos aquí están estructurados de la manera más prototípica: ABACA. Además, algunas obras se ejecutan bastante en círculos de coro y similares, considerándose verdaderos clásicos: 1x0, Naquele Tempo e Vou Vivendo, además de Logros de Solón y Segura Him, siendo esta última posiblemente la composición más antigua de los elegidos. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 9)

Uno de los representantes de una fase de transición entre choro y el bossa nova, o de una etapa anterior al bossa nova, fue el compositor y multi-instrumentista Garoto (Annibal Augusto Sardinha: 1915-1955), junto con Johnny Alf entre otros.

Es interesante notar que Pixinguinha y Tom Jobim fueron compositores que se dieron a conocer principalmente a través de los medios de comunicación, mientras que Garoto fue uno de los pocos compositores que tuvo, en cierta medida, un reconocimiento a posteriori en la historia de la música popular brasileña. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 10)

(...) A cambio, se convertiría en el autor de todos los coros que grabó, incluso aquellos compuestos por Pixinguinha cuando Benedito ni siquiera soñó con ser un profesional de la música como Um a Zero, Sofres Against You Want, Oito Batutas, etc.” Para las otras piezas, se eligió una dirección ascendente de dificultad analítica, comenzando desde Jorge do Fusa hacia Sinal dos Tempos, pasando por Lamentos do Morro y Enigma. A partir de las transcripciones y grabaciones de Paulo Bellinati,

tales obras se convirtieron en parte del repertorio del guitarrista de la escuela clásica y popular. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

En la obra Lamentos do Morro de Garoto, se encuentra presente una transición que, en la repetición de la composición, se omite. En cierto modo, esto también sucede en la música clásica, las repeticiones de la forma de sonata terminaron siendo opcionales a medida que la composición se hizo cada vez más grande e, incluso, las suites y partitas barrocas que indican repeticiones de ambas secciones A y B se ejecutan de formas distintas. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

Garoto tuvo un período de inactividad entre los años 60 y 70; y solo la industria musical profesional sabía de su importancia, gran parte de su obra fue rescatada mediante el uso de la transcripción, lo que refuerza el argumento de que el legado de MP se mantiene principalmente en forma de registro fonográfico y no solo en el recurso gráfico. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

El choro seleccionado para este proyecto se titula: Choro em dó menor del compositor, guitarrista y arreglista brasileño Marco Pereira. Esta obra toma elementos diversos en cuanto a su interpretación. Uno de los más importantes es la forma musical y el ritmo. En la forma, esta obra presenta una estructura pensada desde los estudios para guitarra de música clásica, mientras en el ritmo, incorpora la percusión tradicional del choro.

2.4 La zamba

Uno de los principales géneros musicales del folklore argentino es sin duda alguna la zamba. La zamba como género musical cuenta con una larga historia que se remonta a la época de las luchas americanas por la independencia.

En el año 1810 comienza a circular por el cono sur andino la zamba antigua peruana, el mismo año de la “Revolución de Mayo” que marca el comienzo de las gestas independentistas del en ese entonces Virreinato del Río de la Plata, que se extiende más tarde al Virreinato del Perú. Tras este proceso revolucionario, sobreviene un

fuerte impulso en la música folclórica argentina, pues en los años inmediatamente posteriores a la revolución de mayo, aparecen muchas danzas y estilos característicos del folclore argentino; estilos vivaces y picarescos de raíz popular, que contrastaron con los estilos de salón, preferidos por la cultura colonial española. Entre ellos el cielito, considerado el gran canto popular de la Independencia, que pudo haber impregnado de aire patriótico la joven zamacueca. (Badilla Vilches, 2012, p. 68)

Una de las referencias sobre los orígenes de la zamba la relaciona con la zamacueca, danza originaria del Perú a inicios del siglo XIX. En sus inicios fue una danza de carácter aristocrático y alegre. En ese entonces su música era veloz, sus versos alegres y su coreografía se constituía a base de pasos cortos y saltados. Es probable que esta danza ingresaría en el territorio norte de la Argentina. (Zaldívar, 1998, p. 7)

Se dice que la zamba argentina es la última de las descendientes de la zamacueca, heredó, no se sabe cómo ni por qué, el nombre de la antigua zamba peruana; popular en territorio trasandino desde 1815, sin embargo, no es considerada evolución directa de ésta - quizás porque no se conocen antecedentes que permitan hacerlo- entonces, se considera evolución de la zamacueca afroperuana y de la zamacueca chilena; desconociéndose el o los motivos por los cuales subsistió el nombre de zamba a la posterior triunfante zamacueca, que llegó al territorio rioplatense en dos momentos. Primero, hacia 1825 desde Chile por la provincia de Mendoza, y una segunda promoción hacia 1875, en un viaje que se considera desde Perú a Bolivia y de ahí al noroeste argentino. (Badilla Vilches, 2012, p. 68)

La zamba argentina, desciende así de la zamacueca originaria del Perú y a su vez de la cueca chilena, ambas coexistiendo en el nutrido folclore argentino. Existen dos tipos de zamba. Estos son: la zamba carpera, conocida por ser una danza que se realizaba originariamente bajo grandes carpas; y la zamba alegre, danza compuesta por tres movimientos, el primero de zamba, el segundo de gato y el tercero de zamba. Con todo, la denominación de la danza pasa a ser una cosa de índole meramente

regional, se asume que son todas variantes de la zamacueca, y más importante aún, conservan un mismo molde coreográfico. (Badilla Vilches, 2012, p. 69)

La zamba es una de las danzas más bellas del folklore argentino por las plásticas figuras que surgen en los requiebros amorosos que ejecutan coreográficamente los bailarines con la ayuda del pañuelo, el que adquiere la importancia de un verdadero lenguaje mímico. (Vega, 1953)

La zamba elegida para este proyecto fue "Zamba del Laurel" compuesta por Gustavo el "Cuchi" Leguizamón, sin duda uno de los compositores argentinos de música popular de mayor reconocimiento en la escena artística mundial. Con letra del poeta, escritor y letrista Armando Tejada Gómez.

2.5 Bossa nova

La bossa nova es uno de los géneros musicales de Brasil que evolucionó desde patrones rítmicos propios de la samba y el choro; para después fusionarse con armonía e instrumentos de jazz, junto con la reducción de grandes conjuntos instrumentales a formatos más simples como cuartetos o quintetos. (McGowan & Pessanha, 1998, p. 6)

Bossa nova es uno de los géneros musicales más populares del mundo. Canciones como Garota de Ipanema, The Waters of March y Desafinado, Waves, Insensatez todas son obras conocidas en todo el mundo por músicos y audiencia orientada al jazz y a la música brasileña en general. Una de las canciones más populares de bossa nova es Chega de Saudade, una historia definitiva de esta música seductora. Basado en extensas entrevistas con Antonio Carlos Jobim, João Gilberto y todos los músicos más importantes y sus amigos, la bossa nova explica cómo un puñado de adolescentes de Río de Janeiro cambió la faz de la cultura popular en todo el mundo. (Castro, 2003, p. 372)

Ahora, en esta traducción sobresaliente, todo el sabor de las bromas y el hablador portugués de Ruy Castro se manifiesta en una fiesta de detalles. En el camino, presenta un elenco de personajes inolvidables que convirtieron la singular visión de Gilberto en el sonido de una generación. (Castro, 2003, p. 372)

A finales de los años 50, la bossa nova tuvo una gran acogida por el público y artistas de música popular dentro y fuera de las fronteras de Brasil, llegando así a incluirse en los repertorios de jazz y en los fake books en formato de lead sheet. Músicos reconocidos como, Frank Sinatra, Stan Getz y Charlie Byrd añadirían a su repertorio el estilo de la bossa nova. . (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

Jobim es considerado el compositor de bossa nova por excelencia. Las piezas compuestas en el primer período entre 1958-1962, fueron realizadas en colaboración con terceros que, en la mayoría de los casos, compusieron solo las letras en las cuales participaron grandes autores como Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, entre otros.

Desafinado es una gran referencia del movimiento y, junto con Meditación, Corcovado e Insensatez, es parte de un repertorio común al jazz y la música instrumental brasileña, siendo verdaderos clásicos, que cada estudiante de MP, e improvisación de un en general, debe saberlo. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

Ciertamente el aporte de Jobim a la música brasileña ha sido un referente para el desarrollo de la bossa nova y de varios géneros musicales, además de la cualidad para fusionar de manera adecuada conceptos musicales tradicionales, con armonía y melodía contemporánea presentes en el jazz y composición académica europea.

Tomando como ejemplo a la bossa nova, se puede interpretar su desarrollo o modernización desde un concepto inicial basado en música tradicional brasileña, y un estilo moderno que mantiene una esencia rítmica similar a la samba, además de incorporar acordes y melodías elaboradas. En obras como "Desafinado", el cual

presenta un desarrollo cromático en su melodía y armonía. Por otra parte la letra de Jon Hendricks y Jesse Cavanagh en este mismo tema, logra enlazar el concepto de tensión armónica aplicada en los intervalos aumentados y disminuidos con la lírica de la canción utilizando así un símil exitoso y un concepto artístico sólido y coherente. (Tiné, Paulo José de Siqueira, 2001, p. 11)

El tema de bossa nova escogido para este proyecto se titula: Onde Anda Você compuesto por uno de los grande íconos del género: Vinícius de Moraes y Hermano Silva en 1975.

2.6 La milonga

La milonga es una danza popular argentina, comparte orígenes con el tango, situados temporalmente alrededor de los años 1940 y 1950. Desde clubes sociales, salones o lugares privados, todas las milongas tienen en común constituir un ámbito orientado al tiempo de ocio, aun cuando puedan escucharse algunos temas de otros géneros musicales. (Cecconi, 2010, p. 1)

Ernesto Sábato también le adjudica a la cultura africana el origen del vocablo *tango*. Coincidiendo con García Jiménez, sostiene que el término es una transformación del vocablo africano *tangó* de origen *bunda* que significa "lugar de baile". El autor documenta que los negros rioplatenses se reunían en sus barracas a la voz de: "*a tocá tangó*" ce la transformación del candombe al carnaval rioplatense, ritmos que dan origen a la milonga.

La milonga no es únicamente música o danza, es un conjunto de tradiciones que articulan en conjunto diversas manifestaciones simbólicas que van desde el lugar en el cual se danza, la vestimenta, la interpretación en el arte de espectáculo; todas ellas forman parte de un concepto relacionado intrínsecamente con la manifestación cultural dentro del tango. (Rosboch, 2006, p. 3)

(...) Es así como, partiendo del análisis de la milonga como espacio de danza se nos induce al estudio del tango desde la práctica que le da su origen. Entre giros y contra-

giros la autora nos conduce por el largo trayecto que conforma al tango tal como lo vivimos hoy en día, transitando por carnavales, piringundines, prostíbulos, conventillos, cabaret, club sociales y escenarios nacionales y transnacionales, resaltando en cada momento y lugar las adscripciones identitarias y los sentidos que inviste la danza para quienes la practican. Senderos que confluyen en resaltar la importancia que en la actualidad tienen las milongas como espacios de interacción social para la reconstrucción de lazos sociales quebrantados por las políticas represoras de las últimas dictaduras militares y resquebrajadas por la implementación del régimen neoliberal. (Rosboch, 2006, p. 298)

La milonga parte además de raíces negras. A finales del siglo XIX, en las ciudades portuarias del Río de La Plata, la milonga fue centro de controversias, pues era conocido que presentaba claras características de la cultura afroamericana, en cierta manera relacionada con el candombe y el fandango. (Rosboch, 2006, p. 53)

El ritmo de los tambores africanos persistió pese a la persecución de la que son víctimas los negros, al considerar sus danzas como satánicas la sociedad de la época. Así, hasta mediados del siglo XIX continúan escuchándose los ritmos africanos cuyos intérpretes se reúnen en torno al tamborileo que llamaban "tan-gó", del mismo modo que congregan a candombear al grito de "il a tocá tan-gó" (Rosboch, 2006, p. 53)

Debido a este conjunto de caracteres transgresores para la época, tomaría varios años la incorporación de la milonga como parte de la cultura popular en La Plata.

Al ser la milonga un espacio de características emergentes creado por sectores marginales, para que el tango fuera aceptado oficialmente en los salones de baile de la ciudad de La Plata hubo que esperar hasta 1921, año en que el gobernador José Luis Cantilo vetara la ordenanza que prohibía la ejecución de su danza en los mencionados espacios. En consecuencia, el tango, y en particular la expresión de su danza, reinan desde 1890 a 1920 en las fiestas del carnaval y los prostíbulos, en estos últimos al son de la banda o la melodía grabada de un organito. (Rosboch, 2006, p. 71)

Si bien el carácter transgresor y erótico de la milonga fue una de las principales características del género desde el siglo XIX hasta, variables como la creación del Nuevo Cancionero y los factores sociopolíticos encabezados por dictaduras militares y una gran ola de represión y violencia en la Argentina, llevaría a este género a incorporar en su lírica elementos profundos, reflexivos y con un claro pensamiento reactivo y revolucionario. (Rosboch, 2006, p. 111)

La milonga escogida para este proyecto se titula: Canción de las simples cosas, compuesta por César Isella y Armando Tejada Gómez.

Capítulo dos: Transcripciones y arreglos

La definición estilística de la producción musical presentada, concreta el formato simple de dúo, principalmente de guitarra y voz. Debido a varios motivos, uno de ellos la tradición musical latinoamericana de la canción popular, en el cual permanecían los tres elementos fundamentales de melodía, armonía y ritmo. En general la melodía se encuentra acoplada junto a una lírica mientras la guitarra cumple el rol de acompañante tanto rítmico como armónico.

3.1 Selección de obras

Uno de los focos principales en el abordaje de las obras fue seleccionar canciones popularmente conocidas en Argentina, Brasil y Ecuador. La idea detrás no es únicamente aplicar los conocimientos teóricos para poder elaborar los arreglos y la producción musical necesarios, sino también analizar e incorporar el lenguaje musical de cada estilo, es decir poder interpretarlo adecuadamente. También cabe reconocer la influencia académica y social por parte del personal docente y compañeros dentro y fuera de la universidad, mediante experiencias expresadas a través de ambientes cohesivos como: charlas, conciertos, recitales, cátedras y clases magistrales, los cuales sirvieron como un traslado del foco de atención hacia los géneros latinoamericanos y su inmensa riqueza artística, indujeron directamente en la selección de obras.

3.1.1. Canción de las simples cosas

En esta canción se tomó como referencia para transcripciones, a la versión grabada por el reconocido músico y productor Donald Réigner en el año 2017 bajo el sello discográfico ADL Records/ ADL Prod, que reinterpreta la versión grabada por Mercedes Sosa en su álbum "Siempre: Una vida en canciones" publicado en 2009 bajo el sello discográfico Universal Music Argentina S.A.

En esta grabación, la melodía y letra se mantuvieron igual a la versión original de Sosa, la tonalidad fue transpuesta a Si menor para ajustarse de mejor manera al registro de soprano; la forma sufrió varios cambios: el primero, la adición de una introducción ligeramente ralentizada en la tonalidad de Si menor, un solo instrumental de guitarra después del segundo coro, y cuatro compases de outro sobre Sol Mayor.

En función del arreglo se añadieron cifrados de un estilo contemporáneo, tomando varios conceptos armónicos generalmente utilizados en el jazz, como por ejemplo: inversiones de voicings (distribución vertical de notas de un acorde), tensiones y extensiones disponibles dependiendo del grado y función de cada acorde, acordes de paso para lograr una mayor fluidez armónica y sustitución tritonal en los grados con función de dominante.

3.1.2. Onde Anda Você

Las transcripciones y arreglos del tema Onde Anda Você tomaron como referencia el álbum Faixa 2. Grabado por Toquinho y Vinicius Di Moraes grabado por Phillips y publicado por Universal Music Ltda. En 1975.

Los arreglos fueron enfocados a mantener el ritmo y armonía tradicional de la bossa nova pues este género generalmente cuenta con armonía moderna y estilizada. Se mantuvo la forma AAB además de la tonalidad original

3.1.3. Choro em Dó Menor (Fefucha)

Con base en la canción del mismo nombre, del álbum "Cristal" publicado en el 2015 del guitarrista y compositor Marco Pereira, este tema es netamente instrumental, y mantiene el formato de dúo pero esta vez entre una guitarra y un

pandero. El arreglo tuvo un enfoque que pretendía marcar y visualizar en gran medida la riqueza rítmica de la música brasileña en especial la del choro.

Originalmente esta obra fue escrita y compuesta para guitarra sola y en este proyecto se necesitó incorporar varios cortes y repiques del pandero para seguir de manera adecuada a la guitarra.

Se trabajó bajo la misma estructura formal de la canción y se mantuvo la tonalidad original.

3.1.4. El alma en los labios

En este conocido pasillo se planteó utilizar armonía y técnica tradicional de la escuela quiteña, que tiene como objetivo musical rescatar la guitarra popular de la capital, con todas esas agrupaciones reconocidas como los “Nativos Andinos” quienes marcaron una etapa importante con Carlos Bonilla Chávez, Pablo Carrillo, Segundo Guaña, entre otros. Además hereda características tímbricas y expresivas a través del uso de la púa o plumilla, armónicos artificiales y rasgueo con sonido prolongado.

La grabación tomada como referencia para las transcripciones fue la interpretada por el conocido cantante guayaquileño Julio Jaramillo en su disco publicado en 1971 titulado “Mis mejores pasillos”.

La forma y la tonalidad de la canción permanecieron igual y no hubo necesidad de emplear transposiciones.

3.1.5. Zamba del laurel

Este tema fue transcrito de la versión de Mercedes Sosa en su álbum titulado “A quién doy” publicado en 2010 bajo el sello discográfico “Universal Music Group”

Capítulo tres: Grabación y producción musical

4.1. Ensayos

La forma de escritura musical de las obras fue de tipo lead sheet en el cual está escrita la melodía en un pentagrama musical, y en la parte superior de cada

compás, se encuentra el cifrado del acorde que corresponde al acompañamiento. Las fueron transcritas en formato de dúo y no hubo necesidad de crear particelas para instrumentaciones adicionales.

Los ensayos fueron adecuados según cronograma de actividades.

Los integrantes en la Zamba del Laurel fueron: Andrés Venegas en la guitarra y Lorena Mosquera en la voz. Para la bossa nova, el pasillo y la milonga: Andrés Venegas en la guitarra y Carolina Ocaña en la voz. Finalmente para el choro: Horacio Valdivieso en la guitarra y Andrés Venegas en el pandero.

4.2. Grabación

La etapa de grabación corresponde a la materialización sonora de las transcripciones y arreglos mediante la captación digital de frecuencias acústicas por medio de un micrófono. En este proceso se identifican: las técnicas de grabación, los equipos (incluyendo software) y el personal. De esta proyección surgirá el enfoque de la grabación y, por tanto, de la mezcla.

Debido a una emergencia sanitaria a nivel mundial desde el mes de marzo del 2020, la realización de las grabaciones y la producción musical fueron realizadas completamente a través de medios digitales y bajo formato de estudio casero.

Las sesiones de grabación fueron realizadas en dos partes, la primera consistió en elaborar un esquema de la forma de cada canción en el software mediante marcadores en la línea temporal de la vista de sesión, elegir un tempo adecuado para cada canción y con la ayuda de un click, grabar la sección instrumental. En la segunda parte se procedió a grabar las voces con la referencia de la pista creada anteriormente; para después obtener una sección ordenada y poder fusionar las dos pistas simultáneamente.

La guitarra clásica utilizada para la grabación fue una Takamine GC1CE - NAT. (Véase figura 1)



Figura 1

Los micrófonos utilizados fueron: para las voces dos micrófonos dinámicos: un Shure SM57, y un Samson Q7 mostrados en la figura 2 y 3 correspondientemente.



Figura 2



Figura 3

La interfaz utilizada para la grabación de la guitarra y percusión fue una Focusrite Scarlett 2i4 con una frecuencia de muestreo codificada en 44.100 Hz y una profundidad de 16 bits (formato CD). (Véase en figura 4 y 5)



Figura 4



Figura 5

El DAW utilizado para la grabación fue Ableton Live 9 Suite. (véase en figura 6 y 7)

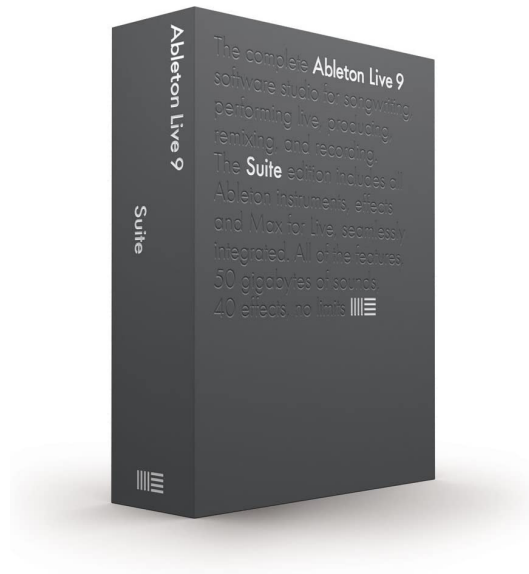


Figura 6

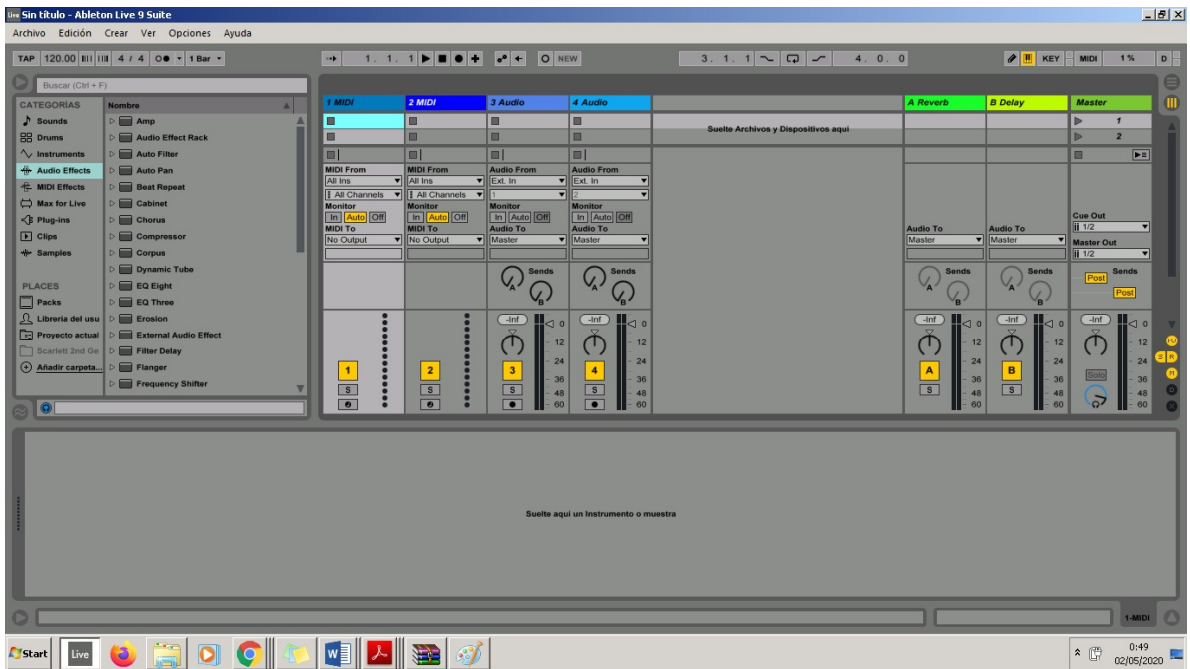


Figura 7

4.3. Edición

El término "edición musical" es bastante difuso, ya que puede abarcar varias actividades y habilidades que muchas veces no tienen relación las unas con las otras. El concepto de edición es bastante claro. Sin embargo, si hablamos de música, las posibilidades se vuelven amplias, desde la edición de partituras hasta el trabajo que se realiza en un estudio de grabación/mezcla. («Edición musical. Aclarando dudas», 2018)

Durante la etapa de edición del audio, se tiene como objetivo realizar una "limpieza" a rasgos mayores de cada pista de audio que conforma el proyecto o canción.

Para editar audio necesitamos operar en un DAW (Digital Audio Workstation), traducido al español podríamos llamarlo estación de trabajo de audio digital. Estos son software que nos permiten trabajar con audio de manera digital. Mediante estos programas podemos llevar a cabo tareas de grabación, edición, mezcla y masterización de audio, sin necesidad de ningún dispositivo extra. Algunos de los programas de edición más utilizados son Cubase, Ableton Live, Pro Tools, Logic Pro, Fl Studio, entre otros. («Edición musical. Aclarando dudas», 2018)

En la música latinoamericana, en específico los géneros tratados en este proyecto, es sumamente importante mantener el *groove* de cada canción debido a la tendencia de arrastrar hacia delante o hacia atrás el tempo con los repiques percutidos que en este caso los toca la guitarra. Este concepto debe mantenerse en la edición, es decir: no debe haber sensación de interrupción o arritmia que no sea propio de cada estilo. Sin embargo, la herramienta del click puede ayudar pues esta es automatizable, esto quiere decir que se puede programar el sonido del click para estirarse o acortarse a voluntad.

El groove es la sensación, rítmicamente expansiva, o el sentido de swing creado por la interacción de la música interpretada por la sección rítmica de una banda. Es un factor muy importante en los distintos subgéneros del jazz, y de ahí a otros géneros como salsa, funk, rock y soul. («Groove (música», s. f.)

Si se trabaja cuantizando cada golpe ejecutado por una sección rítmica, no cabe duda que se perderá gran parte del sentido de este concepto. Incluso existen opciones de cuantización que cuentan con patrones predeterminados de variaciones pensadas para generar este swing mencionado anteriormente. Sin embargo, se considera siempre mejor buscar los momentos de las tomas en que cualquier oscilación haya funcionado generando Groove. Otra opción válida es ubicar a los bombos y cajas que mantienen el ritmo base de la canción siempre de acuerdo a la rejilla de la sesión y posteriormente ubicar golpes de remates o arreglos rítmicos con mayor libertad. Que algunos golpes no estén perfectamente ubicados, respecto al metrónomo, puede generar una sensación humana que es muy valiosa para este tipo de producciones. (Vicuña de Souza, Carlos Gustavo, 2019, p. 50)

En este proceso de la producción musical se seleccionó la mejor toma de cada canción realizada previamente en la grabación, y se procedió a cortar y pegar secciones de audio cuidadosamente con las herramientas de edición utilitarias de Live, para establecer de manera clara y estética. Para suavizar los cortes se realizaron fades y crossfades en las secciones de audio editadas, un control de volúmenes y paneos y una pre mezcla, la cual se tomaría como punto de partida para la siguiente etapa.

4.4. Mezcla

El proceso de mezcla consiste en conseguir un empaste de los instrumentos sonoros según el rango que ocupan en el espectro de frecuencias entre los 20Hz y 20 KHz (rango de audición del oído humano), con el objetivo de equiparar volúmenes en relación al estilo o género que se esté tratando de lograr. Además, la mezcla es un proceso donde se continúan realizando objetivos técnicos como la reducción de ruido y sonidos no intencionales, reducción de la presencia de las consonantes que tienen una tendencia a ser grabadas en un rango dinámico amplio y son sensibles a varios tipos de micrófonos como con los vocablos o fonemas que contengan la letra: p, s, t, f, c; de cada pista de audio. También es un proceso creativo en el cual se utilizan varios efectos digitales que modifiquen en cierta manera los archivos de audio provenientes de la grabación.

Los efectos de audio y MIDI generalmente se clasifican en cinco grandes grupos que son:

- Efectos de Modulación: Chorus, Tremolo, Flanger y Phaser
- Efectos basados en el Tiempo: Reverb, Delay y Echo
- Efectos Espectrales: EQ y Panning
- Efectos dinámicos: Compresión, Limitador
- Filtros

En este proyecto en particular se utilizaron los efectos en el siguiente orden: primero los filtros; que redujeron las frecuencias y armónicos no deseados en cada track, posteriormente efectos espectrales de EQ (ecualización) y panning para enfatizar el sonido de la guitarra y de cada tipo de voz según el arreglo y estilo musical; y finalmente el efecto dinámico de compresión, para conseguir equiparar la amplitud de onda de cada instrumento musical.

Para las voces se utilizó el efecto de reverberación para crear espacio en la mezcla, ecualizador para moldear la coloratura de cada voz, delay en menor medida para dotar al sonido de un poco más de presencia extendida en el tiempo de cada canción, y finalmente compresor para emparejar el rango dinámico de la voz en la pista.

Para la guitarra se utilizó en menor medida reverb y delay, un difusor estéreo y un excitador armónico para consolidar una presencia brillante y definida agregando color en las frecuencias propias del instrumento.

4.5. Masterización

En la masterización se tiene como objetivo culminar los procesos creativos y técnicos provenientes desde la grabación y dejar el producto listo para su conversión a otros formatos y su posterior publicación o comercialización.

En la masterización se trabaja sobre una sola pista contenedora de la fusión de los instrumentos o archivos de audio resultante de la etapa de mezcla.

El mastering es el último proceso de la producción de un tema musical. Por lo tanto, constituye la última oportunidad para garantizar ciertos aspectos que deben responder a varios parámetros correctos para alcanzar el máxima potencial sonoro de nuestro material. Es ese momento de hacer que el archivo resultante de la mezcla de todos los elementos del tema en un solo canal de audio funcione de forma equilibrada, nítida, con un volumen apropiado y un carácter que transmita la idea que el artista tiene de una obra, creando un mayor impacto de la escucha y experiencia de los oyentes. (Vicuña de Souza, Carlos Gustavo, 2019, p. 55)

Antes de empezar a trabajar en cada aspecto técnico, se debe tener claro el objetivo de la masterización. Si el objetivo es la publicación del material en CD, YouTube, Spotify, Deezer, Soundcloud, etc. Cada uno de estos medios digitales tiene formatos en cuanto a la amplitud máxima con la que puede publicarse una canción medido en LUFS (Loudness units relative to full scale), con el objetivo de equilibrar los archivos de audio en su plataforma y lograr que no destaque en sonoridad un proyecto musical respecto a otro.

En la etapa de masterización, se equilibra la señal usando diversas técnicas y herramientas. El primer paso que se realizó en este proyecto fue tomar referencias musicales a imitar en la producción de cada uno de los estilos musicales que se grabaron. Posteriormente se usó una herramienta de medición de intensidad sonora junto con un medidor del espectro de frecuencias para poder controlar correctamente el aspecto de amplitud de onda de cada área.

Se utilizó un primer efecto de ecualización ahora realizado en toda la pista para eliminar y estilizar los últimos detalles en el espectro de frecuencias del track en la nueva sesión, teniendo cuidado de no saturar ninguna área armónica y enfatizar la presencia de la voz y la tonalidad en la que se trabajó. También se utilizó una herramienta de dispersión del campo estéreo de la señal para abrir en menor medida la sonoridad con la que se capta la señal.

Después de haber logrado un producto satisfactorio, es necesario utilizar varias herramientas y dispositivos de monitoreo, es altamente probable que la percepción auditiva que se recibe de los audífonos, monitores, parlantes que se usaron para la mezcla y masterización no sean suficientes para declarar como

terminado el proceso. Esto también depende del dispositivo en el que se tiene planeado que se escuche cada canción. Tomando como ejemplo, las canciones producidas con intención de ser reproducidas en clubs, discotecas y bares deben tener un dispositivo de monitoreo similar en cuanto a amplitud de onda y respuesta de frecuencias, es decir bocinas grandes, y volúmenes de mezcla altos.

En este caso en concreto se utilizaron monitores de estudio y audífonos semi profesionales, ya que el tipo de música además del concepto del proyecto en general, plantea música para ser escuchada a través de medios digitales, en los que generalmente se escucha su contenido con audífonos o parlantes de pequeña dimensión

El concepto general del proyecto ayudó a idear la conceptualización del mismo en la etapa de masterización y se tomó como referencias a las producciones de ADL Prod y Universal Group Argentina.

Conclusiones

Se consiguió satisfactoriamente la elaboración de arreglos populares con un desarrollo armónico contemporáneo y una producción con enfoque novedoso mediante el uso de técnicas digitales junto con la descripción detallada de cada uno de los procesos por los cuales atravesaron las obras hasta el producto final. Además se mantuvieron las características interpretativas particulares de cada estilo, logrando así una amalgama entre lo moderno y lo tradicional de los géneros previamente mencionados. También se presentó una descripción de las etapas históricas fundamentales para el desarrollo de la música latinoamericana a partir del siglo XX, junto con sus principales compositores, intérpretes e instrumentistas.

Se presentaron datos y ejemplos concretos acerca de las problemáticas socioculturales y digitales que injieren en la música latinoamericana tales como:

- El direccionamiento del mercado hacia la producción musical de géneros de actualidad como el reggaetón, trap y dancehall, mediante

la maquinaria publicitaria y de difusión de géneros musicales en plataformas de streaming como YouTube y Spotify.

- La falta de música ecuatoriana y latinoamericana en medios digitales mencionados y en las listas de Top Radio YouTube, Spotify Ecuador y Ecuador top 40.

Quedan en consideración la solución previsible de aumentar y continuar fomentando la difusión de producciones hechas en el Ecuador y Latinoamérica insertándolas en la sociedad para lograr difundir el inmenso aporte artístico de esta música. Los ámbitos educativos y formativos tienen y tendrán un papel clave para lograr fortalecer y desarrollar la cultura musical en general.

. Para contribuir desde el ámbito musical y creativo, es necesario continuar con la producción de géneros tradicionales latinoamericanos tomando como máxima la calidad audiovisual y conceptual de cada género.

Bibliografía

Badilla Vilches, E. X. (2012). *Cueca, zamba y marinera*

Balladares Pérez, E. L. (2019). *La realidad aumentada como herramienta de difusión del pasillo tradicional en jóvenes de 18 a 25 años de la ciudad de ambato*

Barzuna, G. (1993). Del contexto y los desplazamientos de la nueva canción latinoamericana.

Bejerano, P. (2018). El 70% de lo que ves en YouTube te lo recomienda un algoritmo.

Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* Institut français d'études andines.

Carpentier, A. (2017). América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música.

Castellino, M. E. (2001). Armando tejada gómez: Sentido americanista y social de la poesía. *Piedra Y Canto*, (7-8)

Castellón, N. S. C. danzas folklóricas argentinas.

Castro, E. (2004). El vocabulario de michel foucault. *Buenos Aires: Prometeo*, 3010

Castro, R. (2003). *Bossa nova: The story of the brazilian music that seduced the world* Chicago Review Press.

Cecconi, S. (2010). Los territorios de la milonga en buenos aires: Estilo, generación y género. Paper presented at the *VI Jornadas De Sociología De La UNLP 9 Y 10 De Diciembre De 2010 La Plata, Argentina*,

El Comercio. (2018, Abr 28,). La normativa del 1x1 no impulsa nuevas creaciones en el ecuador . Retrieved from <https://www.elcomercio.com/tendencias/normativa-creaciones-ecuador-radios-musica.html>.

EL UNIVERSO. (2011, Jun 11,). 'El alma en los labios' del poeta medardo ángel silva.

Fernandes, D. C. (2010). A inteligência da música popular: A'autenticidade'\no samba e no choro. *A Inteligência Da Música Popular: A'\Autenticidade'\no Samba E no Choro*,

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* Siglo xxi.

Fuentealba, C. G. (2012). La categoría de saber no parametral en hugo zemelman. acerca de la conmensurabilidad e inconmensurabilidad de las tensiones culturales. *Trabajo Y Sociedad*, (19), 465-475.

García, M. I. (2006). El nuevo cancionero. aproximación a una expresión de modernismo en mendoza. *Instituto De Historia.Pontificia Universidad Católica De Chile.Consultado En (Mayo De 2014)*,

Godoy Aguirre, M. (2018). *El pasillo en américa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión:

Granda, W. (2013). (Ejemplar dedicado a: Dossier: Música, consumos culturales e identidad) n°. 18, 2004 *Iconos Revista De Ciencias Sociales*, , 63-70.

Hormigos, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española De Sociología*, (4)

Martínez, A. (2016). Zamba y formentlehnre: Un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina De Musicología*, (17), 83-112.

McGowan, C., & Pessanha, R. (1998). *The brazilian sound: Samba, bossa nova, and the popular music of brazil* Temple University Press.

Naves, S. C. (2001). *Da bossa nova à tropicália* Zahar.

Pulido Torres, I. J. (2016). " Cuando el pop se impregnó de jazz": Un acercamiento a las influencias de tres bajistas jazzistas en el pop latino.

Radio YouTube y Spotify Ecuador.Ecuador top 40.

Rosboch, M. E. (2006). *La rebelión de los abrazos. tango, milonga y danza* Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

Spanish songs 2020: Top latin songs (latino 2020) on spotify. (2020).

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de américa latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*, 44, 212-239.

Tiné, Paulo José de Siqueira. (2001). Três compositores da música popular do brasil: Pixinguinha, garoto e tom jobim. uma análise comparativa que abrange o período do choro a bossa-nova. diss. *Três Compositores Da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto E Tom Jobim.Uma Análise Comparativa Que Abrange O Período do Choro a Bossa-Nova*,

Vega, C. (1953). *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera): La zamba antigua* J. Korn.

Velasco, F. (2007). La nueva canción latinoamericana. notas sobre su origen y definición. *Presente Y Pasado.Revista De Historia*, 12(23), 139-153.

Vicuña de Souza, Carlos Gustavo. (2019). *Proceso de composición y producción del disco "lapislázuli" modalidad: Sistematización de experiencias.*

Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans.Revista Transcultural De Música*, (12)

Yep, V. (1993). El vals peruano. *Latin American Music Review/Revista De Música Latinoamericana*, 14(2), 268-280.

Zaldívar, S. D. (1998). *La zamba: Historia, autores y letras* Imaginador.

Vicuña de Souza, Carlos Gustavo. (2019). *Proceso de composición y producción del disco "lapislázuli" modalidad: Sistematización de experiencias.*

Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans.Revista Transcultural De Música*, (12)

Yep, V. (1993). El vals peruano. *Latin American Music Review/Revista De Música Latinoamericana*, 14(2), 268-280.

Zaldívar, S. D. (1998). *La zamba: Historia, autores y letras* Imaginador.

Anexos

ONDE ANDA VOCE

LEAD SHEET

BOSSA NOVA

VINICIUS DE MORAES E HERMANO SILVA

A $A^{7(b13)}$

A $D^{7(9)}$ G^{13} C^{MAJ7} E^{MIN7} E^{bDIM} D^{MIN7}

G^{13} C^{MAJ7} E^{MIN7} $A^{7(b13)}$ G^{MIN7} $C^{7(b9)}$

B $F\#_{MI}^{7(b5)}$ F^{MIN6} $E_{MI}^{7(ADD11)}$ $A^{7(b9)}$ $D^{7(9)}$

G^{13} G^{13}/F E^7 $A^{7(9)}$ C^7 D.C. AL FINE

FINE RIT. $D^{7(9)}$ G^{13} C^{MAJ7} F^{MIN}/C C^{MAJ9}

Zamba del Laurel

LEAD SHEET

ZAMBA

Armando T. Gomez & Gustavo Leguizamón

A F D⁷/F[#] G^{MIN}7 B^b/C C⁹_{SUS} C⁷ F

2 D⁷/F[#] G^{MIN} /A /B^b B^{o7} C⁷ F

6 D⁷/F[#] G^{MIN}7 C⁷ F F

10 E⁷(b9) A^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) G^{MIN} A⁷(b9) D^{MIN}

B 15 B^b B^{o7} F/C A^{MIN}7 D⁷ G^{MIN} C⁷ F /E^b F⁷

19 B^b B^{o7} F/C G^{MIN}7(ADD11) C⁷(13) F

23

Anexo B. Zamba del Laurel

Choro em Dó menor

'Fefúcha'

Marco Pereira

♩ = 104

C1 C4 C8

ritmico

5

Φ7 C4 C3 Φ1

9

mf

C3 Φ3

13

Φ4 C4 C3 Φ3 Φ8

18

Φ8 Φ6

preciso

23

C3 Φ1

2

27

C8 C8 Φ8 Φ6

cresc.

Anexo C. Choro em Dó menor

Fefucha - 2
Marco Pereira

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of eight staves of music, numbered 32, 36, 41, 46, 51, 56, and 60. The notation includes various guitar-specific techniques and dynamics:

- Staff 32:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 36:** Includes a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a triplet of eighth notes. A circled cross symbol is present at the end of the staff.
- Staff 41:** Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "fluyente". It includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 46:** Features a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.
- Staff 51:** Includes a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.
- Staff 56:** Features a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a triplet of eighth notes. A circled cross symbol is present at the end of the staff.
- Staff 60:** Includes a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

Throughout the score, various chordal and melodic techniques are indicated, such as triplets, slurs, and specific chordal structures like $\Phi 5$, $C3$, $\Phi 3$, $C4$, $C6$, and $\Phi 1$. The piece concludes with a circled cross symbol at the end of the final staff.

Fefucha - 3
Marco Pereira

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The score is divided into measures, with measure numbers 65, 70, 75, 80, 84, 89, and 93 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various guitar-specific markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 0, 4). Chord symbols are placed above the staff: $\Phi 3$, VIII, $\Phi 8$, C6, C3, $\Phi 5$, $\Phi 1$, C3, C3, $\Phi 3$, $\Phi 8$, C6, $\Phi 8$, C6, C3, C3, $\Phi 5$, C3, $\Phi 3$, C4, and C3. A Roman numeral 'VIII' is placed above the staff at measure 67. A 'V' is placed above the staff at measure 89. The score concludes with a final chord symbol C3 at measure 96.

Fefucha - 4
Marco Pereira

Musical staff 97-100. Measure 97 starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are chord symbols: Φ^3 above measure 97, Φ^8 above measure 98, and C6 above measure 99. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 101-105. Measure 101 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are chord symbols: Φ^5 above measure 101, C3 above measure 102, and Φ^1 above measure 103. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 106-110. Measure 106 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 111-114. Measure 111 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, there is a chord symbol: Φ^3 above measure 111. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 115-118. Measure 115 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are markings: a bracket with the number 6 above measure 115, and the number 4 above measure 118. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 119-123. Measure 119 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are chord symbols: Φ^5 above measure 119, C3 above measure 120, and Φ^1 above measure 121. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 124-127. Measure 124 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The staff ends with a double bar line.

Fefucha - 5
Marco Pereira

Musical notation for measures 129-132. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble clef. Measure 129 starts with a half rest. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

Musical notation for measures 133-136. Measure 133 begins with a fermata. The notation includes fingerings (1, 4, 4) and a dynamic marking of *ff*. Measure 136 features a fermata and the instruction *lunga*.

Do ♩ ao ♩ e fim

Musical notation for measures 137-140. The key signature changes to one flat (B-flat). The notation includes a dynamic marking of *f*, a *ritmico* marking, and chord labels C1 and C4.

Musical notation for measures 141-144. The notation includes chord labels C8, Φ 7, C4, and C3.

Musical notation for measures 145-148. The notation includes a chord label Φ 1 and a fermata at the end of the piece.

EL ALMA EN LOS LABIOS

Pasillo Ecuatoriano

Medardo A. Silva & Francisco P. Herrera

INSTR. A MIN G F E7

7 A MIN E7

11 A MIN A7 D MIN

15 C E7 A MIN

19 A MIN E7 A MIN E7 A MIN

INSTR. 22 E7 A MIN

B 28 G7 C6 A7(b9)

32 D MIN G7 C

36 B7 E7

40 C E7 A MIN

44

2

EL ALMA EN LOS LABIOS

INSTR. **A_{MIN}** **E⁷** **A_{MIN}** **E⁷** **A_{MIN}**

47

C **A_{MIN}** **E⁷**

53

E⁷ **A_{MIN}**

57

A_{MIN} **A⁷** **D_{MIN}**

61

C **E⁷** **A_{MIN}**

65

D **E⁷** **A_{MIN}**

69

G⁷ **C⁶** **A^{7(b9)}**

73

D_{MIN} **G⁷** **C**

77

B⁷ **E⁷**

81

C **E⁷** **A_{MIN}** **A_{MIN}**

85

The image shows a guitar score for the piece 'El Alma en los Labios'. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'INSTR.' and contains a sequence of chords: A_{MIN}, E⁷, A_{MIN}, E⁷, and A_{MIN}. The music is written in treble clef with a 4/4 time signature. The score includes various chord changes and melodic lines. There are several boxed letters (C, D) indicating specific sections or changes. The page number '2' is at the top left, and the title 'EL ALMA EN LOS LABIOS' is at the top center. The page number '55' is at the bottom center.

CANCION DE LAS SIMPLES COSAS

LEAD SHEET

Versión: Mercedes Sosa

Armando T. Gomez & Cesar Isella

INTRO *g^{va}* -----, **D**

4 **G_{MAJ7}/B** **B_{MIN}^(ADD9)/A** **E_{MIN}/G** **E_{MIN}^(ADD9)**

A

7 **G^b/A** **G[°]7/A** **G_{MIN}/DD_{MAJ7}** **B/C**

11 **G/B** **B^b°7(B13)** **C/B^b** **G_{MAJ7}/B** **B_{MIN}^(ADD9)/A**

15 **F#/G** **G[°]7** **C#/A** **F#7(b9)/A#**

19 **B_{MIN}** **B_{MIN}/A** **E_{MIN}**

B

23 **G_{MAJ7}/A** **A7^(b9/13)** **G_{MIN}/DD_{MAJ7}** **D7/C**

27 **G_{MAJ7}** **C#_{MIN7}** **C7^(#11)** **B_{MIN}** **B_{MIN}/A**

31 **G** **F#7** **F#7/A#** **B_{MIN}**

35

C

F#7 **B_{MIN}** **B_{MIN}** **A** **G**

39

F#7 **E_{MIN}⁶** **F#7** **B_{MIN}** **D⁷**

43

G **C[#]_{MIN}⁷** **C⁷** **B_{MIN}** **B_{MIN}⁷/A**

47

D **E_{MIN}/G** **F#7** **F#7/A[#]** **B_{MIN}**

51

B_{MIN} **G** **G[#]_{DIM}⁷** **B_{MIN}** **G** **F#7**

55

B_{MIN} **A** **A^b_{DIM}⁷** **G** **F#7** **B_{MIN}** **D.S. AL FINE**

58

B_{MIN}/A **G** **F#7** **FINE**

61

B_{MIN} **A** **A^b_{DIM}⁷** **G** **D.S. AL FINE**

65

FINE