

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES MUSICALES

MÉTODO DE PERCUSIÓN PARA LOS GÉNEROS
MUSICALES ECUATORIANOS: PASILLO, ALBAZO,
PASACALLE, SAN JUANITO, YARAVÍ Y
DANZANTE.

Tesina previa la obtención del título de
Licenciado en Instrucción Musical.

Autor: Cristian E. Vallejo Yépez.

Tutor: Lcdo. Manuel Escudero U.

Cuenca – Ecuador
2010

RESUMEN

Este trabajo trata sobre un método de percusión para seis géneros de música ecuatoriana. Dentro de la percusión del país no existe un método que enseñe a un percusionista la ejecución de ritmos ecuatorianos dentro de la lectura musical y la técnica en la percusión. El método tiene tres pilares fundamentales en su contenido que son: La Metodología, La Técnica, Los ritmos Ecuatorianos.

En la metodología el estudiante encontrara todo un proceso de la realización del método para la guía de su estudio, todas las herramientas metodológicas para realizar el estudio práctico de su método. En la parte técnica el estudiante encontrara todo el proceso de ejercicios de lectura con su digitación en la percusión con esto podrá ir mejorando su técnica.

En la tercera parte del método el estudiante encontrara un extracto teórico de cada uno de los ritmos tratados en el método y luego las opciones de ejecución de cada uno de estos ritmos con esto el percusionista podrá aplicar todo el estudio de la parte técnica a leer las opciones de ejecución escritas de la ritmos ecuatorianos.

Dentro de los anexos del método el estudiante podrá encontrar todas las entrevistas realizadas a los percusionistas que colaboraron con la realización de este trabajo y los anexos necesarios para dar estudio y practica a su método.

ÍNDICE GENERAL

CAPITULO 1. METODOLOGÍA	1
1.1. El Método	2
1.2. La Técnica	4
1.3. Los Ritmos Ecuatorianos	5
CAPITULO 2. TÉCNICA	8
2.1. La Técnica	9
2.2. Manera Correcta de tomar los Palillos	9
2.3. Posición de los palillos sobre el tambor	12
2.4. Las dos manos	14
2.5. Paradidles	21
2.6. Estudio del Rulo	33
2.7. Abrir y Cerrar las Manos	34
2.8. La importancia del la acentuación del Segundo golpe	35
2.9. Rulo	38
2.10. Apoyatura	50
2.11. La Batería	56

CAPITULO 3. LOS RITMOS	63
3.1. Pasillo	64
3.2. Albazo	68
3.3. Pasacalle	71
3.4. San Juanito	74
3.5. Yaraví	78
3.6. Danzante	80
CONCLUSIONES	83
ANEXOS	84

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES MUSICALES

MÉTODO DE PERCUSIÓN PARA LOS GÉNEROS
MUSICALES ECUATORIANOS: PASILLO, ALBAZO,
PASACALLE, SAN JUANITO, YARAVÍ Y
DANZANTE.

Tesina previa la obtención del título de
Licenciado en Instrucción Musical.

Autor: Cristian E. Vallejo Yépez.

Tutor: Lcdo. Manuel Escudero U.

Cuenca – Ecuador
2010

Dedicatoria:

Este trabajo va dedicado a mis padres,
a toda mi familia, amigos que siempre
me han apoyado durante toda mi vida
y carrera musical, en especial dedico este
trabajo a mi hermano Eddy gracias.

A todos los músicos emprendedores que
cada día progresan dando un aporte grande
a la música que no solo debe quedar en
palabras, que cada día luchan
por mejorar y dar un aporte a la
música y que no se vencen ante las
adversidades en esta difícil pero a la vez
gratificante carrera que es la música.

Agradecimiento.

A Dios a Rigo, Hilda, a mis hermanos Eddy
y Johnny por todo el apoyo de siempre
toda mi familia todas las personas que
me apoyaron con la realización de este
trabajo, a mis profesores de la universidad
a los percusionistas que colaboraron, grandes
personas que sin su apoyo y experiencia
habría sido imposible lograr este sueño, a los
Dharma por todo el acolite de siempre a
Deysi y David por la gran ayuda incondicional.
En especial a mi gran amigo y maestro Manuel
Escudero por todas las enseñanzas y gran
colaboración no solo en este trabajo
sino en toda mi vida y carrera musical..
Una vez más gracias a todos los que me apoyaron.
¡GRACIAS!

ÍNDICE GENERAL

CAPITULO 1. METODOLOGÍA	1
1.1. El Método	2
1.2. La Técnica	4
1.2.1. Primera Parte	4
1.2.2. Segunda Parte	4
1.2.3. Tercera Parte	4
1.2.4. Cuarta Parte	5
1.3. Los Ritmos Ecuatorianos	5
1.4. La Entrevista	6
1.4.1. Testimoniales	7
1.4.1. Encuestas	7
1.4.2. De Opinión	7
1.4.3. Interpretativa	7
CAPITULO 2. TÉCNICA	8
2.1. La Técnica	9
2.2. Manera Correcta de tomar los Palillos	9
2.2.1. Mano Derecha	9
2.2.2. Mano Izquierda	11
2.3. Posición de los palillos sobre el tambor	12
2.3.1. Mano Derecha	12
2.3.2. Mano Izquierda	13
2.4. Las dos manos	14
2.4.1. Ejercicio. # 1	15
2.4.2. Ejercicio. # 2	16
2.4.3. Ejercicio. # 3	17
2.4.4. Ejercicio. # 4	19
2.5. Paradidles	21
2.5.1. Ejercicio. # 5	21
2.5.2. Ejercicio. # 6	22
2.5.3. Ejercicio. # 7	23
2.5.3. Ejercicio. # 8	24
2.5.4. Ejercicio. # 9	25

2.5.5. Ejercicio. # 10.....	26
2.5.6. Ejercicio. # 11.....	27
2.5.7. Ejercicio. # 12.....	28
2.5.8. Ejercicio. # 13.....	29
2.5.9. Ejercicio. # 14.....	30
2.5.10. Ejercicio. # 15.....	31
2.5.11. Ejercicio. # 16.....	32
2.6. Estudio del Rulo.....	33
2.6.1. Ejercicio. # 17.....	33
2.6.1. Ejercicio. # 18.....	33
2.7. Abrir y Cerrar las Manos.....	34
2.8. La importancia del la acentuación del Segundo golpe.....	35
1.8.1. Ejercicio. # 19.....	37
1.8.2. Ejercicio. # 20.....	37
1.8.3. Ejercicio. # 21.....	38
2.9. Rulo.....	38
2.9.1. Ejercicio. # 22.....	38
2.9.1. Ejercicio. # 23.....	40
2.9.1. Ejercicio. # 24.....	42
2.9.1. Ejercicio. # 25.....	43
2.9.1. Ejercicio. # 26.....	45
2.9.1. Ejercicio. # 27.....	46
2.9.1. Ejercicio. # 28.....	47
2.9.1. Ejercicio. # 29.....	48
2.10. Apoyatura.....	50
2.10.1. Ejercicio. # 30.....	50
2.10.2. Ejercicio. # 31.....	51
2.10.3. Ejercicio. # 32.....	52
2.10.4. Ejercicio. # 33.....	53
2.11. La Batería.....	56
2.11.1. Ejercicio. # 34.....	56
2.11.2. Ejercicio. # 35.....	58
2.11.3. Ejercicio. # 36.....	60

CAPITULO 3. LOS RITMOS	63
3.1. Pasillo	64
3.1.1. Célula Rítmica del Pasillo	66
3.1.2. Ritmos de acompañamiento para el Pasillo	67
3.2. Albazo	68
3.2.1. Célula Rítmica del Albazo	69
3.2.2. Ritmos de acompañamiento para el Albazo	70
3.3. Pasacalle	71
3.3.1. Célula Rítmica del Pasacalle	72
3.3.2. Ritmos de acompañamiento para el Pasacalle	73
3.4. San Juanito	74
3.4.1. Célula Rítmica del San Juanito	76
3.4.2. Ritmos de acompañamiento para el San Juanito	76
3.5. Yaraví	78
3.5.1. Célula Rítmica del Yaraví	79
1.5.2. Ritmos de acompañamiento para el Yaraví	79
3.6. Danzante	80
3.6.1. Célula Rítmica del Danzante	81
3.6.2. Ritmos de acompañamiento para el Danzante	82
CONCLUSIONES	83
ANEXOS	84
5.1. Entrevista	85
5.1.1. Pablo Valarezo	85
5.1.2. Manuel Escudero	86
5.1.3. Carlos Alban	88
5.1.4. Pepe German	89
5.1.5. Freddy Abad	91
5.1.6. Diego Miño	93
5.1.7. Jaime Gonzáles	94
5.1.8. Marcelo Bustos	95
5.1.9. Cesar Riofrío	96
5.1.10. Jorge Bustos	97
5.1.11. Xavier Landi	99

5.1.12. Luís Arindia.....	100
5.1.13. Vinicio Vega.....	101
6.1. Fotografías.....	102
7.1. Glosario de Términos.....	110
8.1. Índice del Audio.....	111
9.1. Bibliografía.....	114

PREFACIO.

Se ha dicho que la música es entre las llamadas Bellas Artes la mas precisa y difícil de comprender, es precisamente ese carácter el que dificulta definirla, así caracterizar sus numerosos y variados elementos. Esto también tiene otras implicaciones importantes tales como es el hecho de que la música debe recurrir necesariamente a procedimientos de estudio y al uso constante de referencias con el fin de que el oyente fije su memoria auditiva, todos aquellos elementos que le sirvan para reconstruir sonidos o sucesiones de sonidos escuchados anteriormente mientras otros nuevos llegan a su oídos, esta simultaneidad exige la concentración del oyente si se logra esto estamos “escuchando música”. El fenómeno musical se relaciona con el tipo de ideología que ha presidido el la vida social de cada época y de ello a dependido su orientación y sus vinculaciones con las demás artes para expresar objetivamente el modo de pensar, el modelo de vida, la ideología, el estilo y las normas generales del desarrollo en un momento específico de la historia. El método es un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y para enseñarla así fundamentalmente se habla de métodos que nos ayudan a obtener conocimientos didácticos y tengan como fin la comunicación y transmisión de estos con conocimientos. Esta tesina siendo un trabajo de investigación y de observación que busca dejar un aporte al desarrollo de la música ecuatoriana en la percusión y a su vez dejar una semilla para que los nuevos estudiantes universitarios realicen trabajos similares dando el aporte necesario a la música pero principalmente a la música ecuatoriana, lo que no se esta viendo en algunos trabajos de grado universitarios, se esta recapitulando temas ya antes estudiados he investigados, lo cual no nos incluye en un perfil profesional, competitivo y emprendedor de nuevas ideas y proyectos para en el mejoramiento y desarrollo de la música. Este método busca dar una alternativa al estudiante, profesor, compositor, arreglista percusionista profesional al músico en general que busca interpretar la música ecuatoriana, que busca plasmar dentro de su partitura la música ecuatoriana ya que hasta ahora no habido un método de percusión mas concretamente un método de batería que nos indique la ejecución de ritmos ecuatorianos que nos indique a los percusionistas las opciones de ejecución, si bien sabemos que la batería es un instrumento principalmente de acompañamiento. En este método se proponen tres parámetros para su estudio que son la metodología, la técnica, y los ritmos ecuatorianos estos tres parámetros están siendo concatenados durante el estudio del método. A continuación detallaremos cada una de ellos por

separado y al final el porqué son interrelacionados. La primera parte del método incluye la metodología que debe seguir el profesor y el alumno para el estudio del método. Cada uno de los parámetros que fueron tomados en cuenta para la elaboración del mismo, los indicadores para la investigación, los parámetros de la entrevista como medio de investigación que fueron tomados en cuenta para al trabajar con varios percusionistas del país que dieron su gran aporte profesional y personal al desarrollo de este trabajo, que están relacionados con la ejecución de la música ecuatoriana y la búsqueda de nuevas fusiones con otros géneros musicales, con esto el profesor, el alumno y el músico centrado en el estudio del método podrá tener una visión más amplia y clara mientras vaya desarrollando el estudio del mismo. La segunda parte del método nos indica cada uno de los pasos principales que debe seguir el estudiante de percusión en el desarrollo de su técnica para la ejecución de su instrumento, desde la ejecución de negras con su digitación hasta la ejecución en la batería con una partitura que incluye los ejercicios mas importantes que un percusionista debe saber cómo son paradidles trémulos, apoyaturas y los ejercicios escritos para la batería con los que el percusionista podrá desarrollar la independencia que se necesita para la ejecución de la batería. La tercera parte del método nos indica cada una de los ritmos por separado con su origen, su historia, su evolución y mestizaje que el ritmo ha ido experimentando dentro de su desarrollo en la ejecución del mismo. Después de todos estos datos teóricos están escritas las células rítmicas de cada ritmo estos nos indica cada uno de los acentos muy importantes y característicos que se debe tener en cuenta para la ejecución de cada ritmo, cada una de las opciones de ejecución del ritmo escrito para batería, aquí el percusionista podrá aplicar toda la técnica estudiada durante el método y poder acompañar la ejecución de cada uno de los ritmos. La interrelación de estos se da debido a que sin una metodología no hay una forma de estudio, un procedimiento, una manera en la cual guiarse para trabajar los pasos de su objeto de estudio, no hay una buena ejecución sin una técnica adecuada para estudiar su instrumento ya que en este caso se busca llegar a la ejecución de los ritmos ecuatorianos planteados en el método los cuales tienen una dificultad rítmica en la lectura de los mismos y requieren una gran destreza percutiva y técnica de varios parámetros propuestos en el método. En los anexos de este método se encuentra un archivo de audio con todos los ejercicios escritos en el método desde la técnica hasta las opciones de ejecución en los ritmos ecuatorianos, con esto el percusionista podrá tener una visión más amplia de su ejecución al poder analizar su

lectura más a fondo, con un archivo de audio que guie su trabajo durante el estudio de este método. No deje que solo sea la música quien le rodee y procure ser usted quien se rodee de la música, sin prejuicios y sin límites trazados por las convenciones las teorías y las políticas de consumismo, la música requiere un aporte y desarrollo constante y que todo este trabajo sean hechos, realidades no solo palabras que se difunden en el aire. Todos estamos llamados a mejorar cada día, principalmente como personas y luego como buenos músicos porque un buen músico nunca va a ser una mala persona que busque frenar el desarrollo y aporte a la música sino todo contrario.

EL AUTOR.

Método de Percusión

Capítulo 1



EL MÉTODO.

El método es un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y para enseñarla así fundamentalmente se habla de métodos que nos ayudan a obtener conocimientos didácticos y tengan como fin la comunicación y transmisión de los conocimientos. El problema del método se halla ligado con toda la problemática general y también a la particular en cada caso concreto del conocimiento y por lo tanto implica siempre cuestiones epistemológicas y lógicas. (Valor real y limitaciones del conocimiento, exigencias derivadas de la estructura y caracteres del objeto, proceso o fenómeno que se quiere conocer). De la síntesis de exigencias se deriva la diversidad de métodos, unos generales y otros específicos de cada ciencia o disciplina. El método constructivo es el que estructura sistemáticamente los objetos que pueden ser considerados en un sistema y las aseveraciones que acerca de ellos se hagan, la determinación de los objetos iniciales y la construcción de otros nuevos se realiza mediante en conjunto de reglas y definiciones especiales. Enseñanza o Educación, presentación sistemática de hechos, ideas, habilidades y técnicas a los estudiantes. El trabajo educativo se desarrolla por un profesor individual, la familia, la iglesia o cualquier otro grupo social. El método Orff fue creado por Karl Orff (1895 - 1985), músico y pedagogo de nacionalidad alemana. El consideraba que el inicio de la educación musical está en la rítmica, que ocurre en forma natural en el lenguaje, los movimientos y percusiones que este sugiere. Junto con el lenguaje y el movimiento, el contacto con la música es practicada por el alumnado con todos sus elementos: ritmo, melodía, armonía y timbre, concediéndose gran importancia a la improvisación y a la creación musical, para ello los instrumentos de percusión tanto de sonido indeterminado como determinado (láminas) tienen especial importancia.

El pedagogo de la percusión Alberto Alcalá cita en su libro “Manual Moderno para la Batería”, *Contra lo que otra gran parte del público supone, la batería, no es un instrumento fácil, un instrumento al que uno pueda dedicarse sin mayores conocimientos musicales y técnicos; muy por el contrario, es un instrumento que exige un profundo conocimiento y un estudio constante.*¹ Día a día, el panorama de la música de jazz y popular en general, evoluciona y se perfecciona, y siendo como es la batería un instrumento básico, puesto que está representando al ritmo y sobre el que recae en la mayoría de los casos la responsabilidad del solista, debe adaptarse a esa evolución y

¹ ALCALÁ ALBERTO “Manual Moderno para la Batería” Ediciones Julio Korn Buenos Aires 1959

exigir de quien lo ejecute el mayor grado de dedicación y un perfeccionamiento permanente.

El pedagogo Amando Blanquer Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia cita. Sabido es el alto grado de virtuosismo que requieren los compositores contemporáneos de la percusión. De la nota de color que constituía en el movimiento estético “nacionalista”, ha pasado a tal complejidad rítmica y sonora, que se exige de los intérpretes cualidades de auténtica excepción, no sólo por el complicado mecanismo que supone elaborar estructuras sonoras con instrumentos tan diversos y variados, sino por la nueva sensibilidad artística que han de poseer los intérpretes percusionistas para que su mensaje, profundamente artístico, llegue al auditorio con toda la inmensa gama de matices y sutilezas que es capaz de producir. Los instrumentos de percusión, altamente valorizados en nuestros días, precisan de una metodología capaz de conciliar las exigencias estéticas de la música de vanguardia, el aspecto profesional de los intérpretes y las posibilidades de los alumnos.

En la actualidad no hay un Método de Percusión para la Música Ecuatoriana que reúna en sí las múltiples facetas de ejecución en la percusión, la mecánica particular de las manos y digitación, la enumeración, la técnica adecuada para su correcta ejecución junto con los ejercicios que la posibilitan, la ejecución de los géneros ecuatorianos. Por esto propongo este método que contenga estos contextos sobre la importancia de percusión y escritura dentro de los diferentes géneros musicales ecuatorianos y la ejecución dentro de ello. Con este método podemos utilizar como parte importante dentro de la malla curricular de una universidad, conservatorio o cualquier tipo de estudio en la percusión y con esto ayudar al desarrollo y ejecución de la música ecuatoriana. La música ecuatoriana dentro de su ejecución exige destreza al instrumentista en la ejecución de estos géneros ecuatorianos, no solo con destreza dentro de la ejecución sino también con identidad personal con estos ritmos originarios de nuestro país.

Gracias a su riqueza pluricultural hoy podemos disfrutar de gran variedad de manifestaciones culturales con una expresividad tal que solo una persona ecuatoriana como predecesor de estas manifestaciones lo puede manifestar, evolucionar y ayudar a su difusión.

Este método nos brinde la oportunidad de adentrarse en los ritmos, en la complejidad de ejecución de todos estos géneros y ser un partícipe mas en la evolución de la música ecuatoriana.

LA TÉCNICA.

En la primera parte de la ejecución del método incluye toda la técnica que un percusionista debe tener dentro de su estudio, análisis, técnica y ejecución al aprender un instrumento de percusión

La parte técnica del método permite familiarizar al percusionista con los ejercicios de técnica fundamentales para un aprendizaje integro y ordenado de la percusión que son ejercicios simples, dobles y los paradidles. Aquí tenemos la base para la lectura y técnica en la ejecución de la percusión y detallaremos más adelante todos estos pasos a seguir. Con cada uno de los ejercicios que propongo el percusionista va a desarrollar su técnica por buen camino para con esto poder realizar y ejecutar de manera correcta los ritmos ecuatorianos.

- Primera parte.

La ejecución técnica contiene ejercicios básicos de digitación con ejecución de negras, corcheas y semicorcheas tanto golpes simples como dobles y la mezcla entre estos para que el estudiante pueda asimilar la técnica de la digitación en la ejecución sobre un tambor o caja. También mezclas entre estas figuraciones para que el estudiante vaya desarrollando su lectura con estas figuraciones y realizando las subdivisiones necesarias para la ejecución de estos ejercicios.

- Segunda parte.

Relacionamos a los ejercicios de técnica llamados paradidles estos son un pilar muy importante dentro de la técnica de un percusionista porque familiariza dentro de este la independencia que deben tener las manos al tocar y la mezcla de los ejercicios simples y dobles que son indispensables para la ejecución.

- Tercera parte.

Con estos ejercicios el estudiante podrá mejorar su técnica, subir el tempo de los ejercicios para comenzar en el estudio del rulo. Con la técnica de abrir y cerrar las manos con la digitación de dobles el estudiante tendrá la capacidad de mejorar su tempo, claridad y precisión en la técnica de los rulos. La siguiente parte de estudio del

método trata sobre las apoyaturas con esto el estudiante tendrá más control dentro de su lectura ya que en las apoyaturas se controla cada golpe con su digitación.

Pido al profesor de percusión, al instrumentista, al arreglista y músico en general que forme parte del estudio de este método que siga paso a paso cada uno de los ejercicios propuestos para que los resultados al terminar la ejecución sean óptimos y lleguemos al objetivo final que el percusionista puede ejecutar su instrumento con una buena técnica aplicando cada uno de los pasos necesarios para una buena lectura y ejecución.

Indicaremos cada una de las posiciones en el pentagrama de las partes de la batería.



- **Cuarta parte.**

El método trata acerca de los ritmos nacionales y cada una de las opciones de ejecución escrita que tendrá el percusionista para el acompañamiento de estos ritmos. Para la ejecución de estos ritmos, el método tiene una investigación que fue realizada por medio de una entrevista a varios percusionistas profesionales del país que están relacionados con la música nacional, la evolución, la ejecución de estos ritmos y a buscar nuevas formas de difundir nuestra música.

LOS RITMOS ECUATORIANOS.

Los ritmos ecuatorianos en nuestro país se han sucedido como en todos los países del mundo, con la diferencia entre unos y otros que hay regiones que adoptan un tipo de ritmos y otras regiones otros ritmos, así como hay canciones que gustan en un lugar y en otros no, porque cada familia, pueblo, provincia, región o país somos el resultado de nuestro proceso histórico, de nuestro quehacer político, región economía entorno, raza ancestro etc. Esos factores producen en la gente cierto tipo de actitud que es lo que hace diferente a sus habitantes de nuestros pueblos su música sus ritmos, modo de vida costumbres etc. Este modo de vida se revierte o se proyecta en el quehacer político, los deportes, las artes, sumado a esto un aditivo mas "El gusto se forma "si no como se explica el bombardeo millonario de música en otros idiomas que termina por gustar a mucha gente.

Sera porque es mejor? Esto nos da también una idea de porque ciertos ritmos no ecuatorianos se han quedado como si fueran nuestros.

La nacionalidad de un ritmo, invento u obra del tipo que esta sea, generalmente esto no es del lugar donde se hace dicha obra sino del origen de su autor así puede ser de donde sea las canciones que se hacen con dicho ritmo en el Ecuador por autores ecuatorianos es Música Ecuatoriana. Pero en este método trataremos ritmos que nacieron o se fueron formando por el mestizaje de nuestros pueblos en nuestro país ósea ritmos de antaño que se fueron formando por el mestizaje y que nunca antes fueron tratados en un método de percusión.

Haciendo un poco de historia en cuanto a la presencia, cambios y uso de los ritmos en los países, encontramos que muchas canciones creadas por connacionales, fueron hechas en varios ritmos – quizá extranjeros – que desaparecieron y no gustaron.

A lo largo del siglo XX se crearon también ritmos ecuatorianos que fusionaron poco tiempo y después igualmente desaparecieron. Finalmente en América latina han existido tres ritmos importantes que representan al romanticismo de la región y son: el bolero, el tango y el pasillo que por nuestra manera latina de ser, junto con nuestro mestizaje representa a los ritmos y canciones que cantan al amor.

LA ENTREVISTA.

Es un hecho que consiste en un diálogo entablado entre dos o más personas: el entrevistador o entrevistadores que interrogan y el o los entrevistados que contestan. La palabra *entrevista* deriva del latín y significa "Los que van entre si". Se trata de una técnica o instrumento empleado para diversos motivos, investigación, medicina, selección de personal. Una entrevista no es casual sino que es un diálogo interesado, con un acuerdo previo y unos intereses y expectativas por ambas partes. También la entrevista puede significar mucho para otras personas ya que pueden ayudar a conocer personas de máxima importancia. El diccionario de la real academia española define la palabra *Entrevista* como: la conversación que tiene como finalidad la obtención de información.

Tipos de entrevista. Aquí describo los tipos de entrevistas que están enmarcadas dentro de esta investigación con los percusionistas que aportaron con sus criterios para la elaboración de este método y el porqué incluí este tipo de investigación dentro de este método.

- **Testimoniales.**

Las que aportan datos, descripciones y opiniones sobre un acontecimiento o suceso presenciado.

- **Encuestas.**

Preguntas destinadas a obtener información sobre la opinión de un sector de la población sobre un tema, se utiliza para obtener información relevante u ofrecer una muestra de lo que piensan representantes de distintos sectores sociales, sobre un tema de actualidad o interés permanente.

- **De opinión.**

Este tipo de entrevista es en el que se preocupa por los ideales, opiniones y comentarios personales del entrevistado, en esta se deberá de destacar los puntos ideológicos del entrevistado.

- **Interpretativa.**

También conocida como creativa, de personaje, etc. Se interesa por el personaje de una manera global. Interesa el valor estético del texto y el interés humano. Es importante analizar la realidad estética de la percusión con los ritmos ecuatorianos vivida que más que por los mismos protagonistas que son los percusionistas que están ligados todo el tiempo a el tratado y ejecución de estos ritmos, esto me ha permitido trabajar de manera más clara y tener una visión amplia en el desarrollo de la elaboración del método y en la representación escrita que tiene cada ritmo para con esto dar un gran impulso y objetividad a las necesidades de el percusión en nuestro país.

Método de Percusión

Capítulo 2



TÉCNICA.

La técnica en la percusión y en la ejecución de cualquier instrumento musical es muy importante ya que nos enseña a comenzar con la manera correcta del estudio en nuestro instrumento, e identificar lo que estamos tocando por medio de la lectura y la subdivisión de las figuraciones musicales y su digitación. Es muy importante que en la práctica de este método el estudiante pueda ir aumentando el tempo de acuerdo al progreso que vaya teniendo en cada uno de los ejercicios. Teniendo en cuenta que cada ejercicio esta con el tempo para cada ejercicio propuesto en el método. En el tempo el estudiante puede comenzar a un tempo de 80 pulsaciones por minuto $\frac{4}{4} = 80$, después ir aumentando la velocidad en forma de que su técnica vaya mejorando con 100, 120, 140 hasta llegar a 160 pulsaciones por minuto que sería el doble del tempo inicial de los ejercicios.

MANERA CORRECTA DE TOMAR LOS PALILLOS.

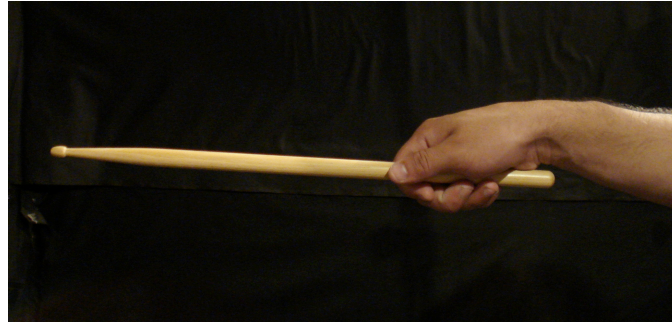
Comenzaremos por una de las bases fundamentales para llegar a ser un buen ejecutante en la batería, esto se debe a saber coger de una manera correcta los palillos en las manos.

- Mano Derecha.

Primeramente tomaremos el palillo con los dedos, pulgar he índice, ajustando suavemente los dos dedos (grafico 1) con soltura y delicadeza, mueva la mano hacia abajo impulsando principalmente el dedo pulgar este ejercicio se realiza en el aire si golpear en ningún lado (grafico 2) cierre los dedos.



(grafico 1)



(grafico 2)

Suba la muñeca con la posición anterior sin tensionar las manos y con soltura el palillo debe quedar de forma vertical.



(grafico 3)

Realice el ejercicio de subir y bajar la muñeca lentamente en las dos posiciones anteriores sin tensionar la mano. (grafico 4).



(grafico 4).

- **Mano Izquierda.**

Realice los pasos similares con la mano izquierda teniendo en cuenta la tensión de la muñeca. Revise. (grafico 5), (grafico 6), (grafico 7), (grafico 8).



(grafico 5),



(grafico 6),



(grafico 7),



(grafico 8).

POSICION DE LOS PAILLOS SOBRE EL TAMBOR.

Ahora vamos a realizar en mismo ejercicio pero con el tambor, primeramente debemos estar sentados frente al tabor relajadamente y ubicar los palillos en forma inclinada como tratando de formar una punta pero los palillos deben estar separados a una distancia prudencial el uno del otro. (grafico 9).



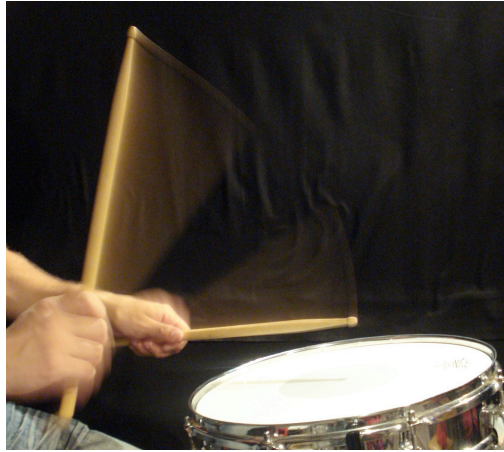
(grafico 9).

- Mano Derecha.

En el siguiente grafico vamos a mostrar la posición de la mano derecha preparada para golpear el tambor. (grafico 10) (grafico 11).



(grafico 10)



(grafico 11)

- Mano Izquierda.

Realice el mismo procedimiento con la mano izquierda golpeando suavemente el tambor. (grafico 12) (grafico 13).



(grafico 12)



(grafico 13).

LAS DOS MANOS.

Comenzaremos los ejercicios con las dos manos repitiendo los ejercicios anteriores y turnando cada una de ellas véase en los gráficos a continuación (grafico 14) (grafico 15) Par mejorar la técnica en estos ejercicios realizar los ejercicios a continuación con la siguiente con sus figuraciones y digitaciones.



(grafico 14)



(grafico 15)

EJERCICIO # 1.

Se comenzara golpeando suavemente el tambor y moviendo al inicio exageradamente la muñeca, y luego que la muñeca adquiriera poco a poco flexibilidad, se comenzara con el compás de 4/4. Al estudiar contaremos los cuatro tiempos

De esta forma conservara mejor el ritmo y se acostumbrara la diferente digitación que estudiaremos en el método.

1 D D D D D D D D D D D D D D D D

2 I I I I I I I I I I I I I I I I

3 D D D D I I I I D D D D I I I I


4 D D I I D D I I D D I I D D I I


5 D I D I D I D I D I D I D I D I


6 D I I I D I I I D I I I D I I I


7 I D D D I D D D I D D D I D D D


8 D D D I D D D I D D D I D D D I


4 
D D D D I I I I D D D D I I I I D D D D I I I I D D D D I I I I


5 
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I


6 
I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I


7 
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I


8 
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D


9 
D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I I


10 
I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D D

11 
D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I

12 
I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D


13 
D I D I D D D I D I D I D D D I D I D I D D D I D I D I D D D I


14 
I D I D I I I D I D I D I I I D I D I D I I I D I D I D I I I D


15 
D I D I D D D D I D I D I I I I D I D I D D D D I D I D I I I I


EJERCICIO # 3.


Para estos ejercicios comenzaremos recalcando que para un tiempo necesitamos 4 semicorcheas es decir 16 semicorcheas para un compas de 4/4, en la forma que van los ejercicios el alumno se dará cuenta que seguimos con el mismo sistema de colocación de manos, pero en diferentes figuras, para acostumbrar al estudiante a leer ejercicios y progresivamente progresivamente aumente su rapidez en los ejercicios. En estos ejercicios se tratara de ir un poco más rápido su tempo, aunque no exageradamente y sin descuidar la forma correcta de colocar los palillos y ejecutar el ejercicio.


1 
D D


2 
I I


3 
D D D D D D D D I I I I I I I I D D D D D D D D I I I I I I I I


4 
D D D D I I I I D D D D I I I I D D D D I I I I D D D D I I I I


5 
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I


6 
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

7 
D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I


8 
I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D

9 
D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I D D D I

10 
I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I D I I I

11 
D I D I D D D I D I D I D D D I D I D I D D D I D I D I D D D I


12 
I D I D I I I D I D I D I I I D I D I D I I I D I D I D I I I D


13 
D I D I D D D D I D I D I I I I D I D I D D D D I D I D I I I I

EJERCICIO # 4.


En este ejercicio se busca que el alumno vaya pasando de un ejercicio a otro manteniendo el ritmo y aplicando bien las subdivisiones de las figuras musicales desde las negras hasta la semicorchea.

Vaya repitiendo los ejercicios desde el numero (1) dos veces cada uno hasta llegar al número 3 pero sin parar el tempo ni el ejercicio hasta dominar los tres ejercicios.

1 
D I D I D I D I

2 
D I D I D I D I D I D I D I D I


3 
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

1 
I D I D I D I D

2 
I D I D I D I D I D I D I D I D I D


3 
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D


1 
D D I I D D I I

2 
D D I I D D I I D D I I D D I I

3 
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I

1 
I I D D I I D D

2 
I I D D I I D D I I D D I I D D


3 
I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D


PARADIDLES


Estos ejercicios son la mezcla de de los golpes simples con los golpes dobles, es increíble la técnica que puede adquirirse con estas combinaciones de digitación. Para que el alumno encuentre el camino simple en cada ejercicio se comienza los ejercicios con negras, hasta llegar al paradile con semicorcheas.


Se recomienda al alumno empezar con un tempo y después ir aumentando el tempo en cada ejercicio.


EJERCICIO # 5.


1 
D I D D I D I I


2 
I D I I D I D D


3 
D I D D I D I I D I D I

4 
I D I I D I D D I D I D


5 
D I D D I D I I D I D D I D I I

6 
I D I I D I D D I D I I D I D D


7 
D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I D I I

8 
I D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D


EJERCICIO # 6.


1 
D D I D I I D I


2 
I I D I D D I D

3 
D D I D I I D I D I D I

4 
I I D I D D I D I D I D

5 
D D I D I I D I D D I D I I D I

6 
I I D I D D I D I I D I D D I D

7 
D D I D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I

8 
I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I D


EJERCICIO #7.

1 
D I I D I D D I

2 
I D D I D I I D


3 
D I I D I D D I D I D I

4 
I D D I D I I D I D I D

5 
D I I D I D D I D I I D I D D I

6 
I D D I D I I D I D D I D I I D

7 
D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I

8 
I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D

EJERCICIO # 8.

1
D I D I I D I D

2
I D I D D I I D

3
D I I D I D D I D I D I

4
I D D I D I I D I D I D

5
D I I D I D D I D I I D I D D I


6
I D D I D I I D I D D I D I I D


7
D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I


8
I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D


EJERCICIO #9.


1 
D I D I D I D D


2 
I D I D I D I I

3 
D I D I D I D D I D I I

4 
I D I D I D I I D I D D

5 
D I D I D I D D I D I D I D I I

6 
I D I D I D I I D I D I D I D D

7 
D I D I D I D D I D I D I I D I D I D I D D I D I I

8 
I D I D I D I I D I D I D D I D I D I I D I D I D D

EJERCICIO #10.

1 
D I D I D I I D

2 
I D I D I D D I

3 
D I D I D I I D I D I I

4 
I D I D I D D I D I D D


5 
D I D I D I I D I D I D I D D I


6 
I D I D I D D I D I D I D I I D


7 
D I D I D I I D I D I D I D D I D I D I D I I D I D I D I D D I


8 
I D I D I D D I D I D I D I I D I D I D I D D I D I D I D I I D


EJERCICIO #11.


1 
D I D I D D I D

2 
I D I D I I D I

3 
D I D I D D I D I D I I

4 
I D I D I I D I D I D D


5 
D I D I D D I D I D I D I I D I


6 
I D I D I I D I D I D I D D I D


7 
D I D I D D I D I D I D I D I D I D


8 
I D I D I I D I D I D D I D I D I D I D D I D


EJERCICIO #12.


1 
D D I I D I I D

2 
I I D D I D D I

3 
D D I I D I I D I D I I

4 
I I D D I D D I D I D D

5 
D D I I D I I D I I D D I D D I

6 
I I D D I D D I D D I I D I I D


7 
D D I I D I I D I I D D I D D I I I D D I D D I D D I I D I I I

8 
I I D D I D D I D D I I D I I D I I D D I D D I D D I I D I I D

EJERCICIO #13.

1 
D D I I D I D D

2 
I I D D I D I I


3 
D D I I D I D D I D I I

4 
I I D D I D I I D I D D

5 
D D I I D I D D I I D D I D I I

6 
I I D D I D I I D D I I D I D D


7 
D D I I D I D D I I D D I I D D I I D I I

8 
I I D D I D I I D D I I D I D D I I D D I I D I D D


EJERCICIO # 14.


1 
D I D I D D I I

2 
I D I D I I D D

3 
D I D I D D I I D I D I

4 
I D I D I I D D I D I D


5 
D I D I D D I I D I D I D D I I


6 
I D I D I I D D I D I D I I D D


7 
D I D I D D I I D I D I D D I I D I D I D D I I D I D I D D I I


8 
I D I D I I D D I D I D I I D D I D I D I I D D I D I D I I D D


EJERCICIO # 15.


1 
D D I I D D I D


2 
I I D D I I D I


3 
D D I I D D I D I D I I

4 
I I D D I I D I D I D D


5 
D D I I D D I D I I D D I I D I


6 
I I D D I I D I D D I I D D I D


7 
D D I I D D I D I I D D I I D I D D I I D D I I D I I D I I D I


8 
I I D D I I D I D D I I D D I D I I D D I I D I D D I I D D I D


EJERCICIO # 16.


1 
D I D D I D D I


2 
I D I I D I I D


3 
D I D D I D D I

4 
I D I I D I I D

5 
D I D D I D D I D I D D I D D I

6 
I D I I D I I D I D I I D I I D

7 
D I D D I D D I D I D D I D D I D I D D I D D I D I D D I D D I

8 
I D I I D I I D I D I I D I I D I D I I D I I D I I D I I D

ESTUDIO DEL RULO.

Es fundamental para el estudio Rulo el ejercicio de dos golpes de derecha y dos de izquierda cada vez que vaya haciendo el ejercicio vaya intentando que cada doble rebote en el tambor. Es necesaria mucha paciencia y tiempo para llegar a conseguir suave y perfecto. Es necesario comenzar lento y poco a poco ir aumentando el tempo y de esta forma nivelar los golpes. Es importante que la fuerza de cada uno de los golpes sea uniforme que no suene la derecha más que la izquierda, llegar a que el sonido sea uniforme.

EJERCICIO # 17.

1

2

3

4

En este próximo ejercicio trate de nivelar los golpes suavemente sobre el tambor, deben tener cuidado de no asentar una mano más que otra que ambas manos tengan la misma intensidad.

EJERCICIO # 18.

1

2

ESTUDIO DE ABRIR Y CERRAR LAS MANOS.

Para pretender una correcta ejecución del rulo, es necesario dominar el arte de abrir y cerrar las manos, teniendo el palillo en ellas. En principio y hasta lograrlo, deberá exagerar el movimiento y el intento de estas prácticas, ejercitando con amplitud el movimiento.

Nótese que al practicar a mayor velocidad, los dedos apenas deben moverse.

Los ejercicios del rulo se realizan con dobles dos derechas y dos izquierdas abriendo y cerrando las manos. En los gráficos indicamos la técnica del rulo con la mano derecha (grafico 16) abierto (grafico 17) cerrado. al igual con la mano izquierda (grafico18) abierto (grafico 19) cerrado.



(grafico 16)



(grafico 17)



(grafico18)



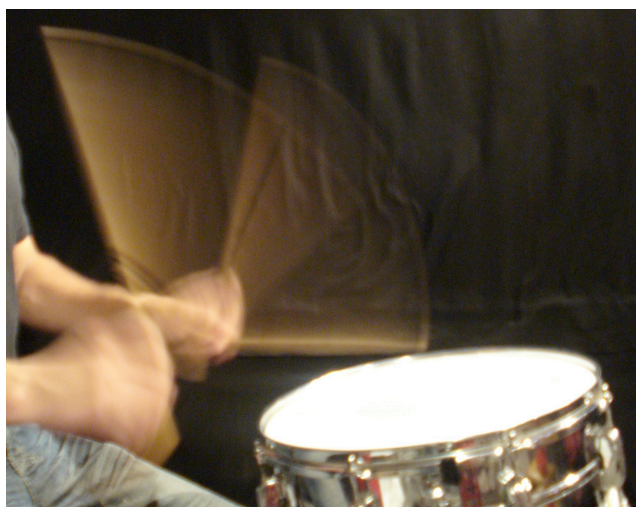
(grafico 19)

IMPORTANCIA DE LA ACENTUACIÓN DEL SEGUNDO GOLPE.

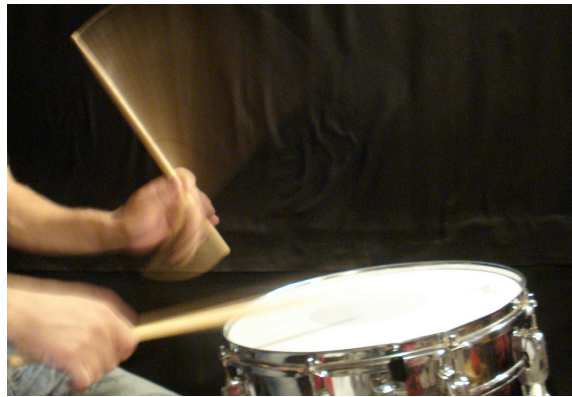
Es primordial la acentuación en el segundo golpe que están marcados en los ejercicios, pues de esta forma y con el estudio de la lección anterior, en la cual acentuábamos el primer golpe, conseguimos un nivel más parejo.

El ejercicio esta marcado de la siguiente forma: donde se encuentra la letra (A) se indica abrir la mano y donde se encuentra la (C) se indica cerrarla.

El primer golpe es suave y con los dedos abiertos, en cambio el segundo es acentuado y con la mano cerrada. Aquí indicamos la soltura y realización del rulo con sus ejercicios con la digitación de derecha (grafico 20) e izquierda (grafico 21) la rapidez y con este ejercicio. (grafico 22).



(grafico 20)



(grafico 21)



(grafico 22).

Es recomendable para la practica de los ejercicios de técnica especialmente del rulo se practiquen en un pad de practica porque las manos pueden acostumbrarse a otro tipo de material para el rulo, no solo a la tensión que nos ofrece un tambor. (grafico 23)



(grafico 23)

EJERCICIO # 19.

Comenzares los ejercicios con negras, corcheas y semicorcheas con la técnica de abrir y cerrar las manos.


1 
D D D D D D D D


2 
I I I I I I I I


3 
D D I I D D I I


4 
I I D D I I D D

EJERCICIO # 20.

1 
D D D D D D D D D D D D D D

2 
I I I I I I I I I I I I I I I I

3 
D D I I D D I I D D I I D D I I

4 
I I D D I I D D I I D D I I D D

EJERCICIO # 21.

1
 D

2
 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

3
 D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | |

4
 | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | | D D | |

RULO.


EJERCICIO # 22.

En esta parte del método haremos ejercicios preliminares preparándonos para el “rulo”, aunque sin exagerar el movimiento de las manos, es decir, sin acentuar mayormente el segundo golpe de cada repetición de manos, hasta obtener de tal forma la uniformidad en el rulo.

El alumno debe tener presente que para eso es necesario controlar que todos los golpes dados sean parejos y que en adelante esta uniformidad se consiga tanto en un “pianísimo” como en un “fortísimo”. Los palillos tienen que ir hacia arriba en forma recta y bajar del mismo modo. Desde esta lección en adelante acostúmbrese a ajustar el dedo índice de la mano derecha en el palillo, como indico en la lección anterior, y le será más sencillo para dominar el rulo.

1 
D D I I D D D I I D I I D D I

2 
I I D D I I I D D I I I D D I I I D D I

3 
D D I I D D I I D I D D I I D D I I D I


4 
I I D D I I D D I D I I D D I I D D I D

5 
D D I I D D I I D D I I D D D D I I D D I I D

6 
I I D D I I D D I I D D I I I D D I I D D I

7 
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I

8 
I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D

9 
D D I I D I D D I I D I D D I I D I D D I I D I

10 

11 

12 

13 

14 

EJERCICIO # 23.

Rulo de 5 golpes con ligadura.

Con este ejercicio emplearemos 4 fusas y 1 corchea, y explicaremos con sus dos maneras de escritura con la cantidad de golpes en fusas ligada ha corchea y con la escritura en rulo de dos corcheas ligadas. Con este rulo por la poca cantidad de golpes que contiene se ira variando con su tempo desde un tempo lento y luego mas rápido.

No Levantar mucho la mano y tocar suave el estudiante debe controlar los ejercicios de derecha he izquierda para mejorar su técnica. También están incluidos ejercicios aplicados con mezcla de corcheas y negras para mejorar la ejecución y practica del primer rulo.

1



D D I I D D D I I D D D I I D D D I I D D D I I D D D I I D

2




D D D D D D D D D D D D D D D D D D D

1



I I D D I I I D D I I I D D I I I D D I I I D D I I I D D I I I D D I

2




I I

1



D D I D I D D I D D I D D I

2



I I D I D I I D I I D I I D

3




D D I I D I D D I I D I

4



I I D D I D I I D D I D

5



D D D D I D I D D D D D I D I D

6

7

8

EJERCICIO # 24.

Rulo de 7 golpes.

Este rulo, lo ejecutaremos con la figura de negra, estudiándolo de la misma forma que el ejercicio anterior. Respetar las digitaciones del término del rulo con la mano contraria a la del inicio.

1

D D I I D D I D D I I D D I D D I I D D I

2

D D

1

I I D D I I D I I D D I I D I I D D I I D I I D

2

I I

1

D D D I D I D D D I D

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

EJERCICIO # 25.

Rulo de 9 golpes con ligadura.

Este rulo se ejecutará con la figura de negra, siguiendo los pasos de las anteriores lecciones y controlando la digitación.

1 

2 

1

D D D D

2

I I I I

1

D D I D D D D I D I D

2

I I D I I I I I D I D I

3

D I D D I D D I D I D D

4

I D I I D I I D I D I I

5

D D D I D D D I D D

6

I I I D I I I D I I

7

D D D D

8

I I I I

EJERCICIO # 26.

Rulo de Blanca con 15 golpes.

Con este rulo se tratara de ir acelerando la el tempo de los ejercicios y controlando cada uno de los ejercicios respetando su digitación.

1

D D I I D D I I D D I I D D I D D I I D D I I D D I

2

I I D D I I D D I I D D I I D I I D D I I D D I I D

1

D D

2

I I

1

D D D I D D I D

2

I I I D I I D I

3

D D D D I I D I

4

I I I I D D I I

5

D D I D D D I D

6

I I D I I I D I

EJERCICIO # 27.

Rulo de Blanca con ligadura 17 golpes.

Ejercicios para dominar el rulo de 17 golpes, pero esta vez en la figura de blanca ligada. Es necesario que los golpes dobles deben estar equilibrados y se puede cantar con la frase “ta-ta-ma-ma” por cala doble, que se escuche con toda claridad y precisión. Ir poco a poco subiendo la velocidad como en los ejercicios anteriores.

1

D D I I D D I I D D I I D D I I D

2

I I D D I I D D I I D D I I D D I

1

D D I

2

I I D

1

D D I D D D I D

2
I I D I I I D I

3
D I D D I I I D

4
I D I I D D D I

5
D I D I D D D I D

6
I D I D I I I D I

EJERCICIO # 28.

Rulo de Redonda 31 golpes.

Ejercicios para dominar el rulo de 31 golpes sin ligadura, El estudiante deberá seguir los pasos anteriores de los ejercicios anteriores respetando la digitación del rulo de redonda. En este ejercicio a diferencia de los anteriores el estudiante debe comenzar con el tempo rápido para controlar todos los golpes de dobles y terminar con la mano contraria, a la mona que se comenzó de esta manera se mejorara la digitación y ejecución del rulo.

1
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I

2
I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D

1 D

2 I

1 D D I D I D I

2 I I D I D I D

3 D D I D D I I

4 I I D I I D D


5 D I D D D I I D


6 I I D I I D D I

EJERCICIO # 29.

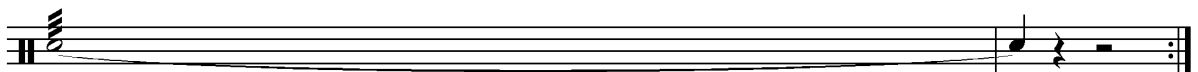
Rulo de Redonda con ligadura 33 golpes.

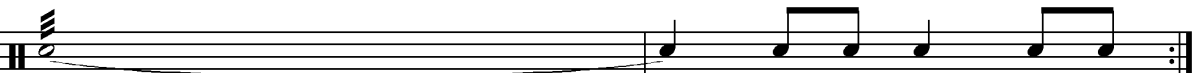
Ejercicios para dominar el rulo de 33 golpes sin ligadura, El estudiante deberá seguir los pasos anteriores de los ejercicios anteriores respetando la digitación del rulo de redonda con ligadura.

1 
D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D

2 
I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I

1 
D D

2 
I I

1 
D D D I D D I

2 
I I D I I D

3 
D D I D I D D

4 
I I D I D I I

5 
D D I D D I I D

6 
I I D I I D D I

EJERCICIO # 30.**LA APOYATURA.**

La apoyatura simple normalmente se indica con una corchea con una barra oblicua, y se ejecuta rápidamente apoyándola sobre la nota principal y acentuándola. No representa ningún valor en la formación del compás. El ejercicio debe estudiarse como la lo indicó en los primeros ejercicios, levante la mano derecha y brazo cuando la apoyatura es izquierda y a la inversa cuando la apoyatura es derecha: estos movimientos tienen que ser flexibles y ágiles y en esta forma conseguirá que la apoyatura se destaque claramente. Es muy importante que se respeten todas las digitaciones de esto dependerá una apoyatura con buena técnica y bien realizada dentro de su ejecución. De primer intento, no trate de que las apoyaturas salgan muy unidas a la nota apoyada, los ejercicios bien lentos los ayudará a golpear con seguridad y suavemente.

The exercise consists of four staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Each staff contains eight eighth notes, with a double bar line after the fourth note. The notes are on the following lines: Staff 1 (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#), Staff 2 (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#), Staff 3 (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#), and Staff 4 (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, F#). Below each staff, the fingerings are indicated: Staff 1 (ID, ID, ID, ID, ID, ID, ID, ID), Staff 2 (DI, DI, DI, DI, DI, DI, DI, DI), Staff 3 (ID, DI, ID, DI, ID, DI, ID, DI), and Staff 4 (DI, ID, DI, ID, DI, ID, DI, ID).

1 ID ID ID ID ID ID ID ID

2 DI DI DI DI DI DI DI DI

3 ID DI ID DI ID DI ID DI

4 DI ID DI ID DI ID DI ID

EJERCICIO # 31.

Apoye con suavidad y soltura, y así conseguirá ligereza en estos ejercicios.

Vaya consiguiendo poco a poco velocidad con la misma práctica de los ejercicios anteriores y respete las digitaciones con la mezcla de las corcheas.

1 ID I I ID I I ID I I ID I I

2 DI D D DI D D DI D D DI D D

3 ID D I ID D I ID D I ID D I

4 DI I D DI I D DI I D DI I D

5 ID D I DI D I ID D I DI D I

6 DI I D ID I D DI I D ID I D

7 ID D D ID D D ID D D ID D D

8 DI I I DI I I DI I I DI I I

EJERCICIO # 32.

Variaciones sobre los mismos ejercicios con apoyatura.

1 
ID | D | D | I | ID | D | D | I | ID | D | DI | D | I | D

2 
DI | D | I | D | I | D | DI | D | I | D | I | D | DI | D | I | D | ID | I | D | I

3 
ID | I | D | D | I | D | ID | I | D | D | I | D | ID | I | D | I | DI | D | I | D

4 
DI | D | I | I | D | I | DI | D | I | I | D | I | DI | D | I | D | ID | I | D | I

5 
ID | I | D | D | D | I | DI | D | I | I | I | D | ID | I | D | I | DI | D | I | D

6 
DI | D | I | I | I | D | ID | I | D | D | D | I | DI | D | I | D | ID | I | D | I

7 
ID | D | I | I | I | D | ID | D | I | I | I | D | ID | I | D | I | DI | D | I | D

8 
DI | I | D | D | D | I | DI | I | D | D | D | I | DI | D | I | D | ID | I | D | I

9 
ID | D | D | I | D | I | ID | D | D | I | D | I | ID | I | D | I | DI | D | I | D

10 
DI I I D I D DI I I D I D DI D I D DI D I D

11 
ID D D D D I ID D D D D I ID I D I DI D I D

12 
DI I I I I D DI I I I I D DI D I D ID I D I


13 
ID D D D D D DI I I I I I ID D I D DI I D I


14 
DI I I I I I ID D D D D D DI I D I ID D I D

EJERCICIO # 33.

Lección es de apoyatura con silencios de corcheas y golpes de bombo

Controle estrictamente el ritmo y que el golpe de bombo sea dado exactamente en el lugar que está escrito. No acelerar el ritmo y mantenga en tiempo y las subdivisiones.

1 
ID DI ID DI ID DI ID DI

2 
ID DI ID DI ID I D ID I D

3 ID D DI ID D DI ID D DI ID D DI

4 ID D ID DI ID ID D ID DI ID

5 ID D DI I ID DI ID D DI I ID DI

6 ID I D ID I D DI D I DI D I

7 ID I ID I ID I ID DI D DI D DI D DI

8 ID I D I ID DI D I D DI ID I D I ID DI D I D DI

9 ID I D I ID D I D ID DI ID I D I ID D I D ID DI

10 ID I DI ID D D I ID D D I ID I DI ID D D I ID D D I

11 ID I D I I ID D DI I DI D I D D DI I ID D

12 ID DI ID ID I D I DI ID DI DI D I D

13



Exercise 13 is written on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The notes are beamed in groups of four. Below the staff, the rhythm is indicated by the letters 'I' (quarter note) and 'D' (half note). The sequence is: I D I DI D I D ID I D I DI DI D I D ID I D I DI D I D ID.

I D I DI D I D ID I D I DI DI D I D ID I D I DI D I D ID

14



Exercise 14 is written on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest. The notes are beamed in groups of four. Below the staff, the rhythm is indicated by the letters 'I' (quarter note) and 'D' (half note). The sequence is: D ID D ID I DI I DI.

D ID D ID I DI I DI

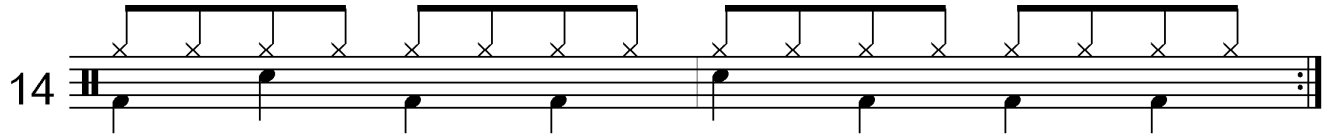
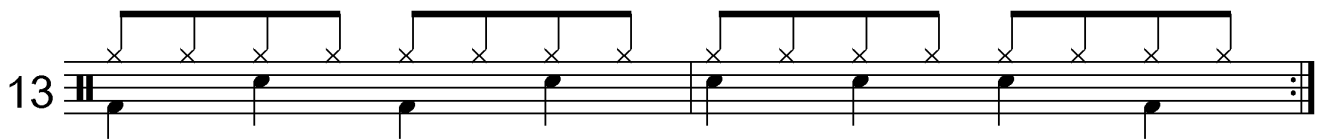
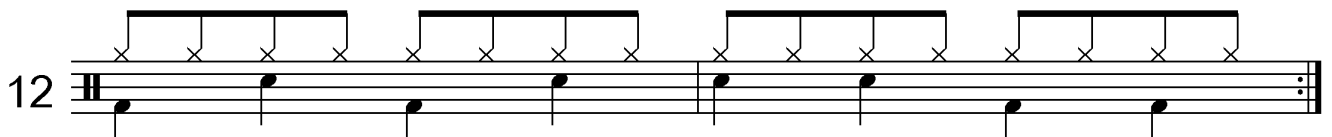
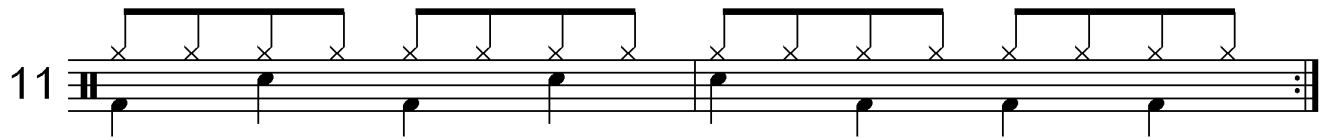
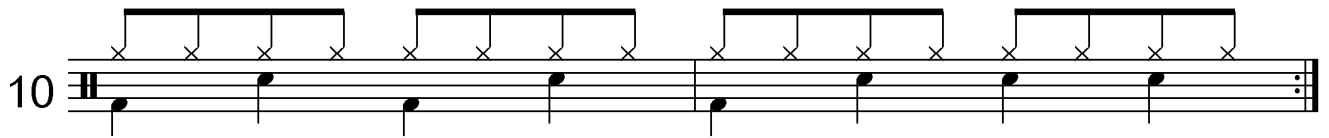
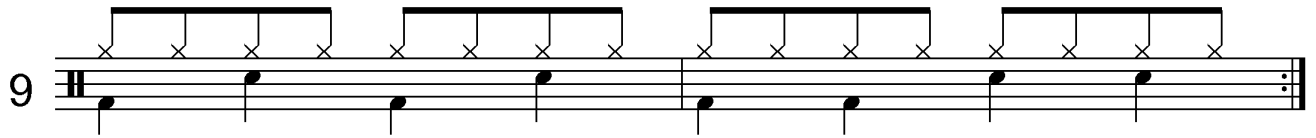
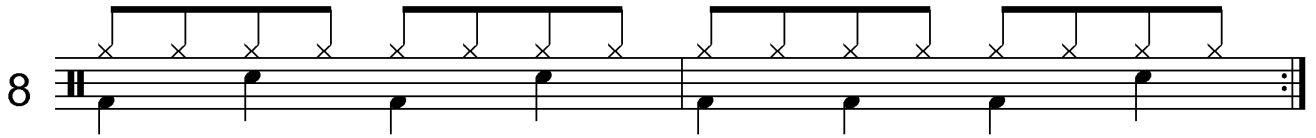
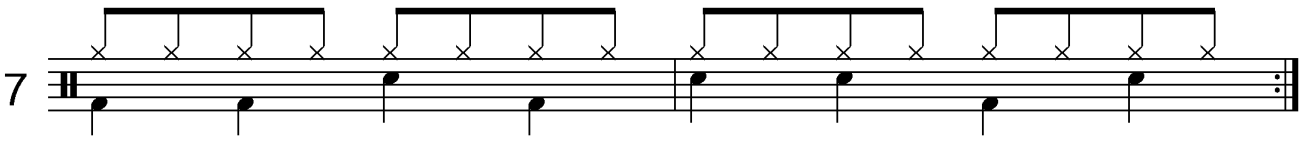
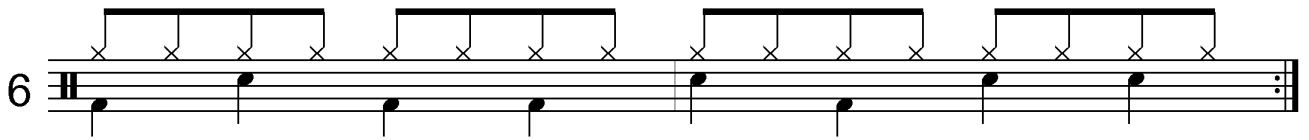
EJERCICIO # 34.

LA BATERÍA.

La técnica que utilizamos para leer batería esta basada en la independencia que debe tener el instrumentista al tocar la batería con lectura simultanea del hit - hat con la mano derecha de la caja con la mano izquierda y don bombo con el pie. Esta técnica de tocar la batería debe ir a la mano con mantener el tempo estable al tocar el músico no debe adelantarse ni retrasarse del tempo en el que comience el ejercicio. En esta primera parte de ejercicios comenzaremos con la independencia del bombo con el hit. Hat y la caja con figuraciones de corcheas en el hit- hat y figuraciones de negras en el bombo y la caja el estudiante comenzara e ejercicio lentamente y poco a poco ir subiendo el tempo para una mejor lectura y comprensión del ejercicio, seguiremos con las recomendaciones de los ejercicio anteriores respetando la lectura con su independencia.

The image displays five staves of musical notation, numbered 1 through 5, representing a drum set exercise. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:

- Staff 1:** Features a series of eighth notes (corcheas) on the top line, with a single eighth note on the bottom line. The pattern is repeated four times across the staff.
- Staff 2:** Features a series of eighth notes on the top line, with a single eighth note on the bottom line. The pattern is repeated four times across the staff.
- Staff 3:** Features a series of eighth notes on the top line, with a single eighth note on the bottom line. The pattern is repeated four times across the staff.
- Staff 4:** Features a series of eighth notes on the top line, with a single eighth note on the bottom line. The pattern is repeated four times across the staff.
- Staff 5:** Features a series of eighth notes on the top line, with a single eighth note on the bottom line. The pattern is repeated four times across the staff.



15

16

17

18

19

20

EJERCICIO # 35.

En este ejercicio comenzaremos con la lectura en la independencia de corcheas en el bombo y la caja manteniendo estrictamente las corcheas en el hit - hat aquí el estudiante debe ir acelerando su tempo para mejorar su lectura.

1

2

The page contains 12 numbered staves, each representing a different percussion instrument or voice part. The notation is as follows:

- Staff 3:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 4:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 5:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 6:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 7:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 8:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 10:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 11:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.
- Staff 12:** Treble clef, one sharp. Measures 1-4 show eighth notes with beams and 'x' marks above them.

EJERCICIO # 36.

El estudiante en este ejercicio debe acelerar su lectura en este ejercicio que tiene independencia de corcheas. Respetar la lectura, subir el tempo pero mantenerlo estable par con esto mejorar la lectura y a su vez la ejecución en la batería.

The image displays a musical score for Exercise #36, consisting of 8 staves. Each staff is numbered 1 through 8 on the left. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is based on eighth notes. The first measure of each staff contains four eighth notes, followed by a rest. The second measure contains four eighth notes, followed by a rest. The notation is repeated twice per staff, with a repeat sign at the end of each measure. The exercise is designed to improve reading speed and execution in a drum set.

9

10

11

12

13

14

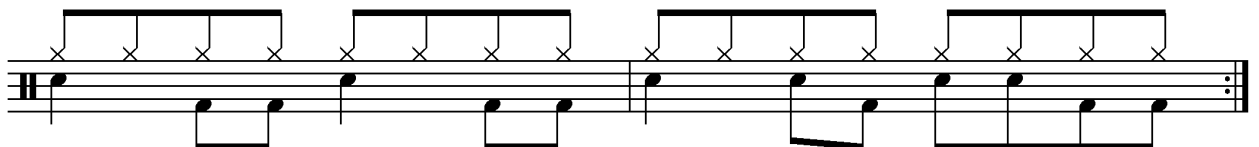
15

16

17

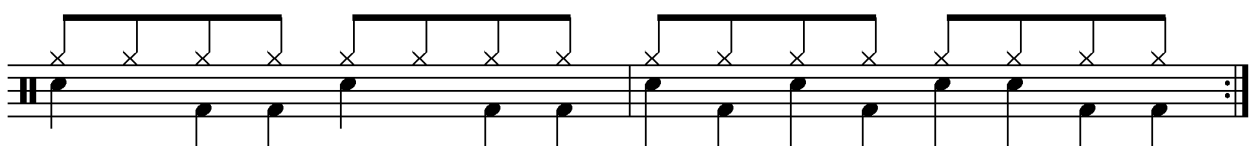
The page contains nine musical staves, numbered 9 through 17. Each staff is a five-line musical staff with a double bar line at the end. Above each staff is a series of 'x' marks, grouped into four sets of four, representing a rhythmic pattern. The notes on the staff are quarter notes, and the rests are also quarter notes. The exercises are arranged in a sequence, with each exercise building on the previous one. The notation is in black ink on a white background.

18



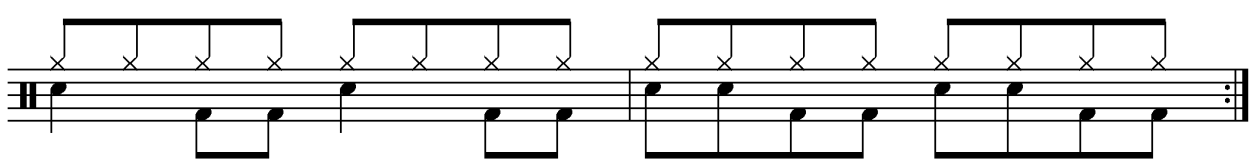
Exercise 18 is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It consists of four measures. The first measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The second measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The third measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The fourth measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. Above the staff, there are four groups of four 'x' marks, each group spanning a measure.

19



Exercise 19 is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It consists of four measures. The first measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The second measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The third measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The fourth measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. Above the staff, there are four groups of four 'x' marks, each group spanning a measure.

20



Exercise 20 is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It consists of four measures. The first measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The second measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The third measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. The fourth measure has a quarter note on the first line, followed by a half note on the second line, and a quarter note on the first line. Above the staff, there are four groups of four 'x' marks, each group spanning a measure.

Método de Percusión

Capítulo 3



PASILLO.

Es un baile y una canción mestiza. Un baile que surgió en el segundo tercio del siglo XX en los territorios que tiempo atrás comprendía 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”. A partir del pasillo de baile surgió una versión cantada que fue configurando al pasillo en una canción. En la actualidad, con poquísimas excepciones, en el Ecuador permanece únicamente el pasillo canción de movimiento moderado y tonalidad menor.

Las informaciones vertidas por los antiguos viajeros que visitaron la región que hoy constituye Ecuador y los antecedentes recogidos por los musicólogos en sus investigaciones, coinciden en ignorar la existencia del pasillo entre los ritmos criollos y nativos que se bailaban y escuchaban en la etapa colonial.

El periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943), sostiene que el pasillo es introducido en Quito recién en 1877, bajo el gobierno de Veintimilla, por dos agregados diplomáticos colombianos, entre los que se hallaba el conocido poeta Rafael Pombo, y que los primeros compositores ecuatorianos de pasillos serían los quiteños Aparicio Córdoba con su pasillo Los bandidos, Carlos Amable Ortiz (1859-1937).

En las postrimerías del siglo XIX, el pasillo era ya un baile muy popular en la ciudad de Quito. En 1886, cuando Caamaño presidía la República del Ecuador, el periódico bisemanal El Comercio, insertaba una nota sobre los festejos de la despedida de inocentes en la capital: “El piano no dejaba inactivos a los que saben saborear las delicias de una danza ó de un pasillo, en los que tantísimo se distinguen nuestras encantadoras quiteñas, que bailando no tienen rival en el mundo; y tuvimos la dicha de admirar prodigios de donaire, gentileza y gracia...”

Exceptuando las partituras del conocido compositor Carlos Amable Ortiz y de otros contados pasillos compuestos a finales del siglo XIX, no hemos logrado otras noticias concretas, documentos que nos remonten a sus etapas anteriores.

El compositor Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), compositor, director de banda y forjador de la más grande colección en América de instrumentos musicales, en su estudio inédito El arte en América (1902), indica que el pasillo es un baile popular y

nos cuenta que de Colombia pasó a Ecuador y que sus figuras eran parecidas a las del "Valzer pero más ligero y saltado". En el Anexo (1903) de esta misma obra, incluye las partituras de ocho pasillos colombianos y tres ecuatorianos. Traversari constituye el primer musicólogo nacional que se encargó de pautar en sus estudios históricos "esta música contradictoria, tan agitada y alegre como melancólica".

Para 1918 Alejandro Mateus consideraba al pasillo como una música alegre y bailable, "de la que hay incalculable variedad, sobre todo en Colombia".

Existen diversas posiciones con respecto a sus raíces. La primera acepta al pasillo como variante de los vales europeos -el walzen (vals alemán) que significa "dar vueltas bailando" y landler (vals austríaco)- que se introdujeron en América a principios del siglo XIX. En Colombia se han registrado piezas que llevaban el genérico de "vales al estilo del país", para referirse a los pasillos.

Justo es creer que el vals fue uno de los ritmos que dio configuración al pasillo, sobre todo al bailable, pero es innegable el aporte que recibirían, tanto el pasillo vocal-lento como pasillo de baile, de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones que lo impregnarían del sello y carácter ecuatoriano.

De las partituras que se han registrado se puede establecer la siguiente subdivisión general de tipos de pasillos: pasillo bailable, pasillo canción y pasillo de reto, este último se cantaba "a contrapunto", entre dos personas que establecían rivalidad con sus versos cantados.

En cuanto a su nombre, pasillo: elocución castellana, se debe a la forma en que se bailaba este ritmo, o sea, con pasos cortos y rápidos.

La dispersión geográfica del pasillo abarca a Ecuador, Colombia, Venezuela; también hay pasillos en Costa Rica (pasillo guanacasteco) y Panamá. En un periódico editado por los migrantes cubanos, en Estados Unidos, se publicó un pasillo en el año de 1896. La popularidad del pasillo se amplió tanto que en los años treinta era factible hallar creadores e intérpretes de este género en México, Perú o Argentina.

En lo que corresponde al análisis musical su estructura responde a la forma A-B-A y sus posibilidades; la introducción, si se presenta, consta comúnmente de 4, 8 o 12 compases, que generalmente están en tonalidad menor.

- En la primera parte del pasillo se presenta el tema en tonalidad menor (es importante indicar que en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX, se componían tantos pasillos en tonalidad mayor, cómo después se lo haría en menor).
- En la segunda parte se presenta una modulación a mayor (se considera a Enrique Espín Yépez como el introductor del movimiento allegro en esta parte, pero mucho antes de su época se pueden hallar pasillos con esta característica. Hay que anotar que en los pasillos antiguos, se utilizaba como recurso, el cambio rítmico en la segunda parte, que provocaba un aparente cambio de tempo).
- El final o frases de final puede presentar una armonía rítmica que pertenece a la cadencia final. Al final de los años treinta -dice Segundo Luis Moreno- se introdujo la costumbre de terminar los pasillos con un acorde fuerte en el segundo tiempo, al modo que se lo hacía con las mazurcas que prolongaban su cadencia al segundo tiempo. Esta estructura general la encontramos tanto en los pasillos con texto, como en aquellos instrumentales; en el primer caso las partes (A-B) se van intercalando de acuerdo a la longitud del texto.

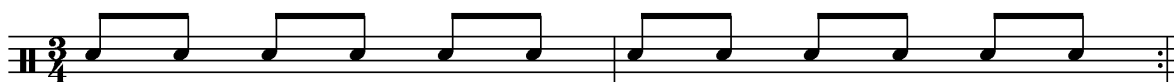
Los pasillos de compositores como Sixto María Durán Cárdenas, Carlos Amable Ortiz, Nicolás Abelardo Guerra, Cristóbal Ojeda, y algunos otros, son de una estructura más desarrollada, con tres y cuatro partes.

En forma general, no se han hallado pasillos que sobrepasen la extensión de los 70 compases sin repeticiones, con muy pocas excepciones: Carlos Amable Ortiz, Nicolás Abelardo Guerra, Sixto María Durán Cárdenas, Cristóbal Ojeda Dávila.

La temática general de los textos de pasillo en su porcentaje mayor tiene que ver con los afectos y sentimientos (amor, dolor, cariño, odio), lo trágico, la muerte; aunque también existen pasillos que tienen que ver con el arraigo, la geografía; temática religiosa, moral, patriótica, etc.

EJERCICIO # 37.

- Célula rítmica del pasillo.

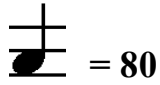


PASILLO

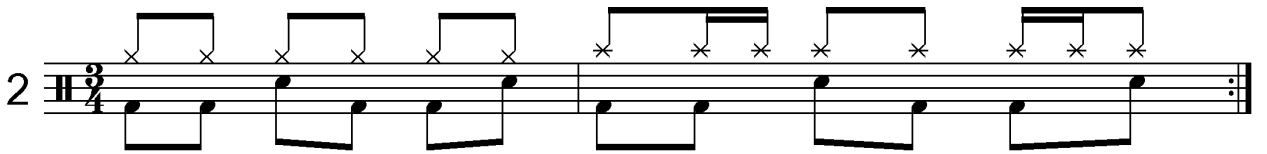


EJERCICIO # 38.

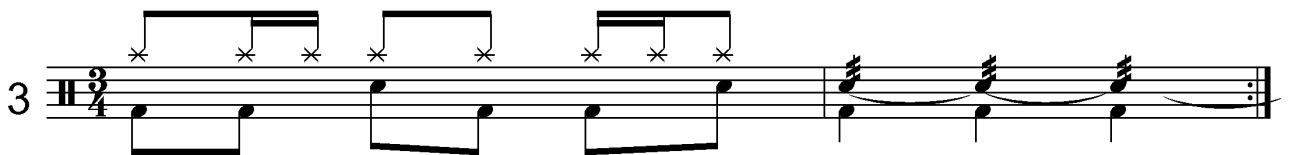
- Ritmos de acompañamiento para el pasillo.



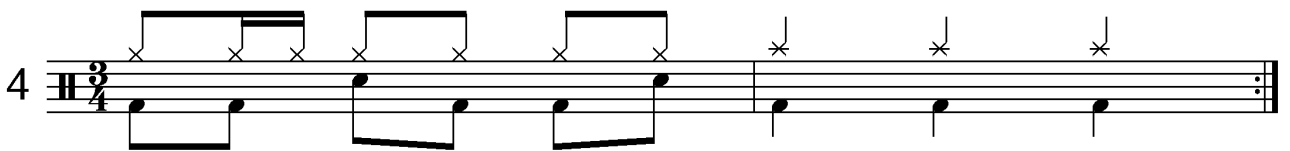
EJERCICIO # 39.



EJERCICIO # 40.



EJERCICIO # 41.



ALBAZO.

Baile suelto y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. La palabra castellana de su designación debe derivarse de alba, alborada (amanecer). Probablemente fue uno de los ritmos musicales que fue tomando forma y sincretizándose desde etapas coloniales, por lo que el musicólogo Segundo Luis Moreno* (1882-1972) lo considera en su clasificación dentro de los géneros criollos*. “Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra”. Además asevera que en sus inicios el nombre de albazo no era una clase de composición musical, “sino más bien el del estruendo bullicioso de música, cohetes que se desarrollaba en las poblaciones, con motivo de las principales fiestas religiosas”.

Para el escritor Honorato Vázquez Ochoa* (1855-1933) el albazo es la música “con que en la madrugada de grandes fiestas se las anuncia regocijadamente”. Indica también que albazo en otra acepción es “toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer en la calle o al aire libre para festejar a una persona. “Nuestro albazo es la alborada en fiestas religiosas”.

Con la investigación se han hallado algunas referencias históricas del albazo. La primera notación musical, realizada por 1865, corresponde al compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro* (1818-1886); la pieza titulada Albacito es una versión en 6/8 para piano.

Es importante señalar que factiblemente el albazo tenga su raíz directa en el yaraví* indígena. Hay un parentesco cercano y frecuentemente se los halla juntos; no pocos yaravíes terminan en fuga* de albazo. Casi se podría decir que el albazo es un yaraví en tiempo rápido, si no fuera porque no sólo debe tomarse en cuenta en su análisis musical la parte rítmica, sino otros componentes de un género: estructura, armonía, melodía, texto.

La rítmica del albazo es similar a la del yaraví, pero en movimiento allegro. El albazo a su vez podría también ser el generador de algunos otros ritmos ecuatorianos, tal es el caso del aire típico*, que en otras partes se conoce como capishca*, su incidencia también la hallamos en la bomba* del Chota y, en cierto modo en el cachullapi*.

Luis Humberto Salgado (1903-1977) consideraba al albazo como una danza criolla de movimiento vivace “se bailaba (y aún se baila) a los primeros albores matinales de donde proviene su nombre. Esta y el ‘alza que te han visto’ puede decirse que son

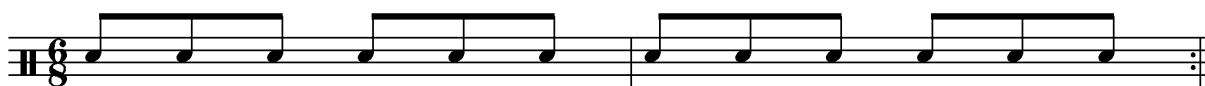
representantes del repertorio musical ecuatoriano, que con sus ritmos sensuales, han servido para despertar el espíritu festivo y conservar la alegría en las diversiones. Este mismo compositor incluye en su catálogo albazos escritos en compás de 3/8.

Segundo Luis Moreno transcribe de albazos, uno en compás binario compuesto de 6/8 y otro en el ternario de 3/8. En el primero, en 6/8 marca un acompañamiento rítmico de negra, dos corcheas y negra: Y, el de 3/8: corchea y semicorcheas: En resumen, el albazo es una danza cantada (aunque no hay que marginar completamente a los albazos instrumentales, que los hay algunos) cuyo origen se lo ubica espacialmente en la zona andina del país y que se la escribe en compás binario compuesto de 6/8 (aunque ha sido notado en compases ternarios de 3/8 y 3/4) y en tempo allegro moderato. Se fue modelando desde épocas coloniales al mixtificarse elementos musicales provenientes de la península ibérica con los vernáculos de la música indígena. Sus primeros registros pautados proceden del siglo XIX, aunque se la menciona desde mucho tiempo antes.

Su figuración melódica se mueve en corcheas, negras y negras con punto, (la última corchea del segundo tiempo suele extenderse con una ligadura conjuntiva a la corchea del siguiente tiempo), lo cual supone un rango de dificultad en su ejecución. También comparte con otras danzas ecuatorianas la característica tonalidad menor, la misma que es modificada en la parte segunda a su relativo mayor o al sexto grado de la tonalidad principal. Suele incluir estribillo instrumentales, usados como introducción e interludios que son muy característicos y que remarcan el ritmo de base, así como combinar metros ternarios y binarios en sus partes melódicas y rítmicas.

EJERCICIO # 42.

- Célula rítmica del Albazo.

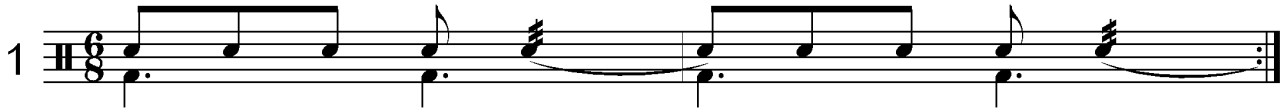
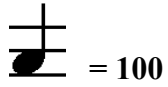


ALBAZO



EJERCICIO # 43.

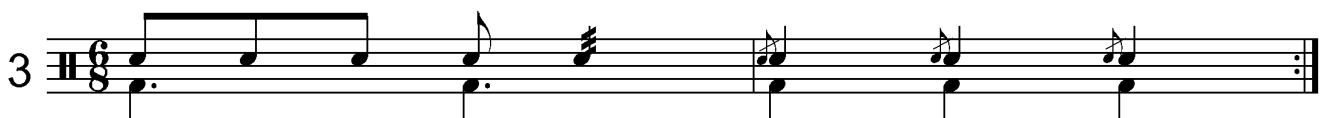
- Ritmos de acompañamiento para el Albazo.



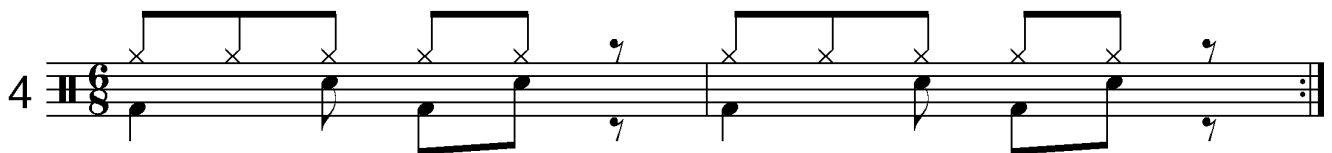
EJERCICIO # 44.



EJERCICIO # 45.



EJERCICIO # 46.



EJERCICIO # 47.



EJERCICIO # 48.



PASACALLE.

Baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple (2/4) de ritmo movido. El pasacalle ecuatoriano no tiene relación directa con el passacaglia europeo pero sí con el pasodoble español, del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, pero naturalmente con ciertas particularidades locales que lo diferencian.

El pasacalle tuvo gran difusión a principios del siglo XX a través de las bandas militares, discos de pizarra y partituras, pero entendemos que se fue gestando desde el siglo anterior. En el catálogo de partituras que reposan en la Biblioteca Carlos Rolando en la Biblioteca Municipal de Guayaquil se registra un pasa calle, obra de Manuel Vásquez titulado La guarandeña con fecha de 1876, pero no se sabe si existe una equivocación en el género, pues no se han documentado pasacalles de época tan anterior, o se trate de la segunda parte de los tonos de oración que son escritos en compás de 4/4 y que recibían también esta denominación. No ha sido posible revisar aún la partitura de Vásquez pero presumirnos que se trate de una designación genérica, pues ciertas piezas populares de danza también recibían este calificativo: por ejemplo la pieza en compás de 3/4 Recuerdo del 14 y 15 de noviembre de 1877 (pasacalle), opus 186 (compuesto el año de 1879 y escrito en septiembre 27 de 1929) de Carlos Amable Ortiz*.

Según la obra de Alejandro Mateus: Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos, publicada en 1918, pasacalle era "*cualquier música alegre y de ningún valor artístico*". Para el lojano Hernán Gallardo Moscoso el pasacalle tiene su origen en el pasodoble y la cuadrilla, su baile es zapateado y galante, mientras para el musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade (1880-1972) el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble, carácter rítmico y melódico de sanjuanito: dice también que generalmente carecía de variedad y que por estar siempre en modalidad menor era monótono. Respecto a su nombre se piensa que fue motivado por la forma en que se ejecutaba su baile: pasacalle se entendería como un baile de mucho movimiento y callejero, de contexto festivo y colectivo. Los textos de un gran número de pasacalles se han compuesto en homenaje a provincias, ciudades, poblados e incluso barrios, entendiéndose por esta razón que son las composiciones cívicas del arraigo y consideradas como "segundos himnos".

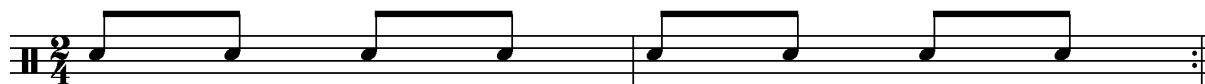
Su baile zapateado se efectuaba "con los brazos levantados y doblados, los puños cerrados o sosteniendo a la altura de los hombros, las manos de las mujeres. Los pasos se hacen hacia adelante y atrás, y con vueltas hacia la derecha e izquierda.". Debido a la vinculación que el pasacalle tenía con el pasodoble se han observado también bailarines que ejecutan el baile enlazado, al igual que en la danza española. Se escribe en compás de 2/4.

Su acompañamiento diera la impresión de una figuración hecha a contratiempo, pero esto se debe a que es en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde completo. Es en movimiento es vivo y a veces presto. Tiene una introducción y dos partes con estribillo, el cual sirve de enlace entre la primera parte, que generalmente está en tonalidad menor y, la segunda parte, en mayor. Existe un tipo de piezas norteamericanas que guardan algún parentesco con el movimiento y el compás del pasacalle al que se designa one step.

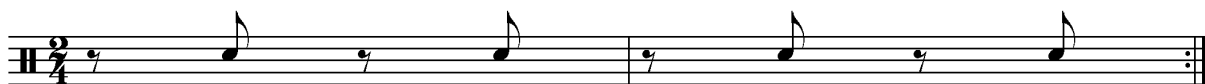
Algunos pasacalles muy difundidos son: Soy del Carchi de Jorge Salinas; Reina y señora de Leonardo Páez; El farrista quiteño de Luis H. Salgado; la tuna quiteña de Leonardo Páez; El paisano de Jorge Renán Salazar, Ambato tierra de flores de Carlos Rubira Infante; Riobambeñita de Guillermo Vázques; Ojos de Gonzalo Moncayo; Cholo porteño de Armando Pantza, Chimbacalle de Rodrigo Barreno, El Chulla Quiteño de Alfredo Carpio, Chola Cuencana de Rafael Carpio Abad etc.

EJERCICIO # 49.

- Célula rítmica del Pasacalle.

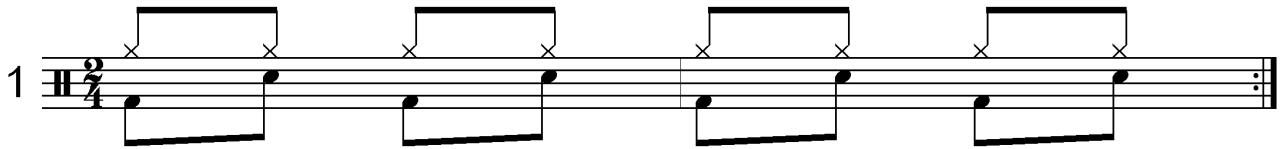
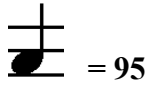


PASACALLE

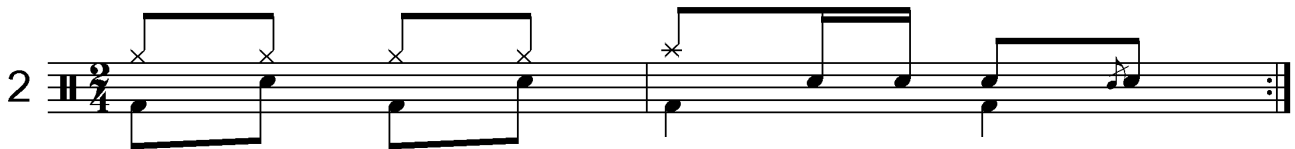


EJERCICIO # 50.

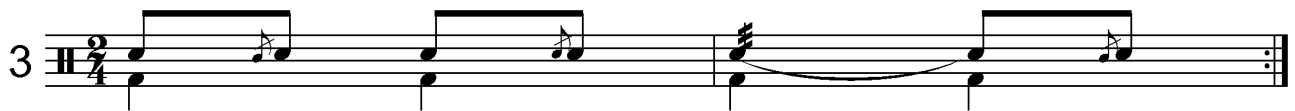
- Ritmos de acompañamiento para el Pasacalle.



EJERCICIO # 51.



EJERCICIO # 52.



EJERCICIO # 53.



SAN JUANITO.

Baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Existen varias versiones hipotéticas en cuanto a su origen. Unas lo consignan como originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) comparten la idea que el sanjuanito surgió en San Juan de Ilumán (Cantón Otavalo). En cambio los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d'Harcourt, quienes hicieron investigaciones en el Perú y Bolivia, sostienen en su obra "La musique des Incas et ses survivances (1925) que: ".esta danza es un waynito. Los waynitos, a menudo ejecutados en Ecuador en honor de San Juan, toman el nombre de su santo patrón. Se dice comúnmente los 'San Juanitos'. Forman una categoría especial dentro del género de las danzas religiosas. La devoción a San Juan, muy desarrollada en ese país, ha dado origen a peregrinajes durante los cuales se venera la imagen del santo (San Juanito de Otavalo, San Juanito de Cotacollao, etc.) en fiestas que conllevan danzas...".

A esta teoría de los d'Harcourt se suma la opinión del compositor Luis Gerardo Guevara Viteri (1930) quien manifiesta que el sanjuán es una transformación del huayco (Perú, Bolivia), aporte de la invasión incásica. Sin embargo, sin llegar a conclusiones apresuradas, es necesario tomar en cuenta, que antes de ser sometida la provincia de Imbabura, batalló como veinte años contra los ejércitos de los Incas, y poco después del suceso de Yahuarcocha se produjo la invasión española, lo que no da un margen de tiempo para que pueda pensarse, con seguridad que los Incas difundieran o establecieran un fuerte influjo de su música en aquel lugar, Por otro lado es posible creer también que este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás, aún antes de la formación del imperio incásico. Solo así se explica su dispersión que abarca varios pueblos: Bolivia, Perú, Ecuador, partes de Argentina y Chile; y de introducción más nueva en Colombia.

Uno de los primeros ejemplos pautados que se conoce del sanjuanito fue recogido por el polifacético artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886) a petición del historiador español Marcos Jiménez de la Espada (1832-1898). La versión de Guerrero, junto a otras piezas indígenas y populares del Ecuador, fue presentada por Jiménez de la Espada en el Cuarto Congreso de Americanistas, realizado en Madrid en 1881 y publicada en 1883.

Por la misma época en que Guerrero anotó los ejemplos de música tradicional ecuatoriana, por 1865, el viajero norteamericano Friederich Hassaurek estuvo en el Ecuador en misión diplomática (1861-1865) observó una fiesta indígena en Cayambe de la cual hizo las siguientes anotaciones en torno al sanjuanito:

“Después de un poco de descanso, me fui a la plaza, donde los bailes de los San Juanes habían comenzado... La orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba también “San Juan””.

El Presidente de la República del Ecuador (1875-1876) Antonio Borrero (1827-1912) llamaba al sanjuanito indígena la marsellesa nacional.

A principios del siglo XX (1902-1903), el compositor quiteño Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) hizo una recopilación de aires populares e indígenas del país, en la que se incluyen varios sanjuanitos pautados para piano. Veintiséis años después, el compositor Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947) escribía en uno de sus artículos de música ecuatoriana algunos párrafos en los que detalla un breve pero importante análisis del sanjuanito indígena:

“La danza aborígen o Sanjuán, música instrumental de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual. A este propósito, conviene apuntar ciertos detalles de composición bastante curiosos. El ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en ritmo dividido en corcheas, acentuando la primera de cada par y, enunciada una vez su gran frase de dos, cuatro o seis compases, en cada petición introduce variantes de verdadero encanto melódico, de tal manera que avanzada la danza, la composición llega a un estado de adorno y complejidad admirable. Otro detalle, este artista que durante la fiesta ha tomado a su cargo el desempeño musical, casi nunca repite su composición; conserva siempre el ritmo, la forma, en una palabra el género, pero cada vez la melodía es diferente, lo que hace suponer que forma su repertorio ocasional por inspiración”.

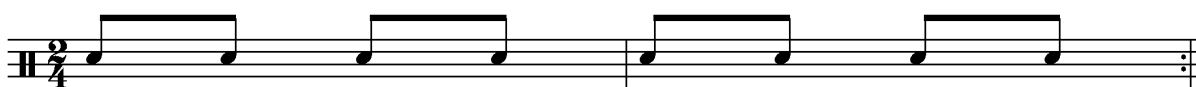
La fiesta establecida por los españoles a San Juan Bautista se celebra el 24 de junio, se cree que las celebraciones coincidían con los rituales indígenas del Intiraymi.

El musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) piensa que el nombre de sanjuanito, como se determinó a las piezas indígenas, se derivó deshecho de que las bailaban durante los días que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista, más que no se haya derivado de la devoción a este santo.

El maestro Moreno, compilador de varios sanjuanitos, registró dos de suma importancia para el presente estudio: el San Juan de blancos –denominación que se hacía a los sanjuanes mestizos- y el chucchurillu que traducido significa “temblorcillo”. El San Juan de blancos presenta dos frases, una para cada período, y cada uno de éstos en modo mayor y menor respectivamente. “este Sanjuanito que estamos analizando se inicia con el acorde de sexto grado, que es mayor, y continúa con el de tercero, que también es mayor, y sólo en la cadencia se oye el acorde menor de tónica. En el segundo período se domina el acorde de tercer grado y termina con el de tónica”.

EJERCICIO # 54.

- Célula rítmica del San Juanito.

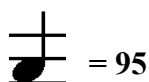


SAN JUANITO

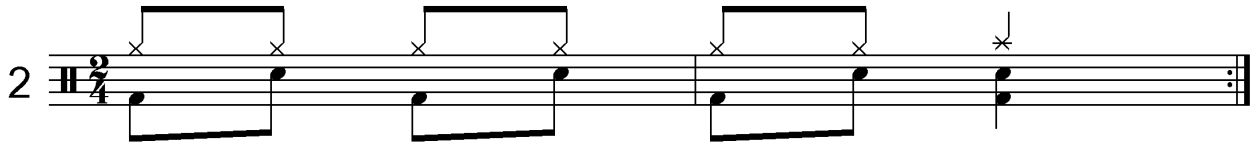


EJERCICIO # 55.

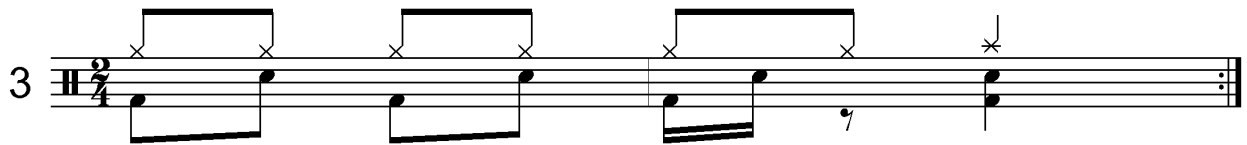
- Ritmos de acompañamiento para el San Juanito.



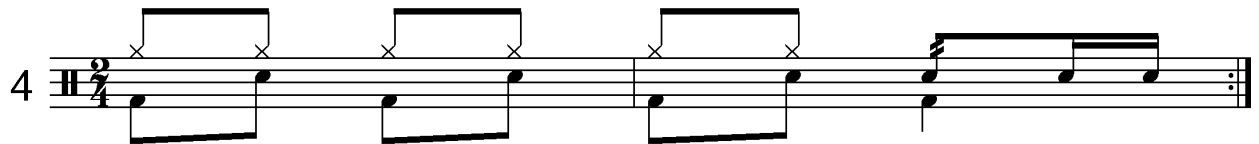
EJERCICIO # 56.



EJERCICIO # 57.



EJERCICIO # 58.



YARAVÍ.

Música y canto indígena de origen precolombino. Asimilado por los mestizos desde la época colonial se lo puede escuchar aún entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos. La dicción ha sido escrita de diversos modos a través de los tiempos. El cronista de raigambre india Felipe Guamán Poma Ayala escribe la palabra así: haraui (=haravi), y dice es un canto de amor; Diego González Holguín escribe haráhuy: cuanto funeral, música triste; el cronista Bernabé Cobo, quien coincide con González Holguín en su significado: araví.

En el siglo XX el musicólogo francés Raoul D'Harcourt discutía su etimología: “Recuerda los orígenes señalados por Friedenthal, quien afirma que el yaraví proviene de la exclamación semítica Ya rabbi! Que los españoles habrían conservado de su largo contacto con los judíos y los árabes, quienes la habrían aplicado a los cantos indígenas en vista de su tristeza”.

Para M. Cuneo Vidal, también citado por D'Harcourt, yaraví, se compone de aya-aruhui, en donde aya significado difunto y aru, hablar; yaraví entonces sería el canto que habla de los muertos.

A esto se suma lo expresado por el escritor Carlos Aguilar Vázquez, quien sugiere que también se cantaba el yaraví cuando se despedía a los indios que se ausentaban, “porque bien sabían que la ausencia es una de las manifestaciones más temibles de la muerte”.

La versión más correcta, concluye D'Harcourt, es la que presenta al yaraví como deformación del vocablo quichua harawi: “el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha de formación se operó en la siguiente forma: harawi = haravi = yaraví”.

Para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán (1875-1974) el yaraví era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituida por uno o dos períodos repetibles cada uno, y con una melodía pentágona en su mayor parte. Refiere que para aquella época 1928, era un género evolucionado.

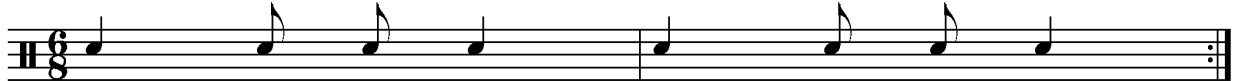
El historiador cuencano Gabriel Cevallos García opina que el yaraví es la canción del destierro, acaso la aportaron aquellos “concentrados” (mitimaes) por el incaísmo, infiere.

EJERCICIO # 59.

- Célula rítmica del Yaraví.

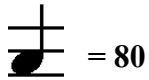


YARAVÌ



EJERCICIO # 60.

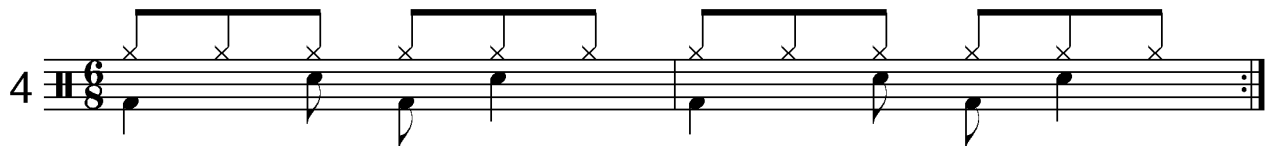
- Ritmos de acompañamiento para el Yaraví.



EJERCICIO # 61.



EJERCICIO # 62.



DANZANTE.

Danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada, en la actualidad, en buena parte de la región interandina.

Los cronistas de Indias y posteriormente los viajeros mencionan a los danzantes con cascabeles atados a sus tobillos, con los cuales acentuaban –aún lo hacen- el compás de su baile. No sólo a la danza a la música que se ejecuta en las fiestas indígenas se las denomina con este término, sino además a los personajes (bailarines y disfrazados) que participan en ellas.

En la región costera según figuras de cerámica de cultura precolombinas (Tolita, Jama Coaque, Tuncahuán) existían danzantes (bailarines) cuyos ropajes deben haber sido muy vistosos y quizá similares en su concepción y elaboración –no en sus materiales- a los que usan los indios hasta hoy. Aunque los danzantes están presentes en buena parte de las provincias serranas, son representativos por su lujo y adorno los de Pujilí (Cotopaxi), Salasacas (Tungurahua) y los de la provincia de Chimborazo.

Hacia los años veinte los esposos Raoul y Marguerite d' Harcourt, autores del libro *La música de los Incas*, recogieron una pieza colectada por Luis Pauta en Cuenca, la misma que se registró en el pentagrama en compás binario simple de 2/4 y con el siguiente texto, que trata precisamente de los bailarines y sus cascabeles que se los ponen en tobillos y muñecas:

Agreden que este “baile se ejecuta durante el Corpus Christi; acompaña incansablemente las piruetas coreográficas de los Danzantes, las polainas de los danzantes, de paño o cuero, se ornaban de cascabeles que tintineaban con el movimiento”

Pareciera también que recién a finales de los años cincuenta de este siglo es cuando a nivel del danzante y yumbo mestizo se establece la rítmica que actualmente los diferencia. En las partituras anteriores a esa época el danzante, rítmicamente, tenía una nota de valor corto, seguida de una larga; y, el yumbo, una nota larga y una corta. Puede comprobarse esta afirmación en los escritos de Francisco Salgado Ayala (1880-1970) y Luis Humberto Salgado Torres (1903 - 1977), quienes notan al danzante en su rítmica de base de esa manera.

A través del tiempo esta danza indígena, que se constituía casi siempre de un solo período, fue mezclándose con formatos armónicos y estructuras de las danzas mestizas de dos o más períodos, aunque en alguna medida conservando la parte rítmica, constituyéndose así el danzante de los mestizos.

El danzante está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir, una figura de valor largo y otra corta; mientras que el yumbo es yámbico, esto quiere decir; compuesto por una célula que incluye una figuración musical con una nota corta, seguida de una larga. Se supone que la conjunción de estos dos pies rítmicos, presentes en la música indígena, son germen de varios géneros de la música mestiza que tiene características sincopadas, consecuencia de la fusión que se produjo entre estos dos ritmos, el yumbo y danzante.

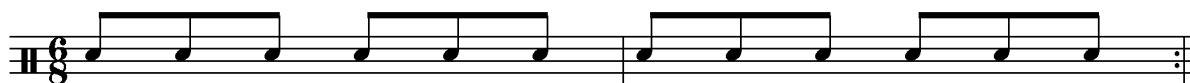
Los compositores de música popular crearon ciertas variantes en cuanto al nombre y escribieron danzonete cañari, danza india, danza aborigen, con rítmica de danzante.

Uno de los danzantes más conocidos fue creado en su texto por Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán (escritores), Jaime Valencia (pintor) y Jorge Enrique Adoum (escritor), cada uno una cuarteta; la parte musical es atribuida a Luis Alberto Valencia (1918-1970) y a Gonzalo Benítez (1915).

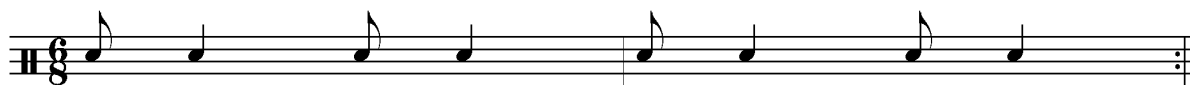
La danza permanece en los sectores indígenas. La contribución mestiza es la adaptación de textos cuya temática suele estar relacionada a la danza, al personaje que la baila y a las costumbres indígenas.

EJERCICIO # 63.

- Célula rítmica del Danzante.

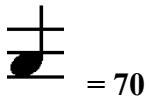


DANZANTE



EJERCICIO # 64.

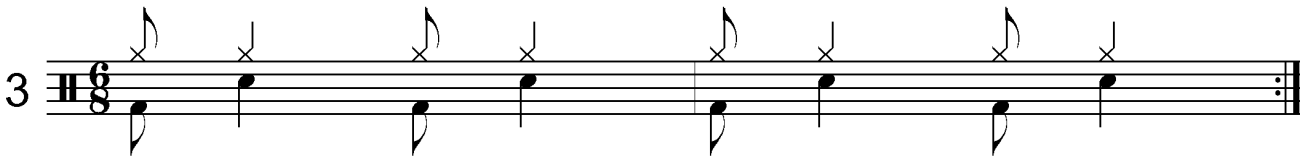
- Ritmos de acompañamiento para el Danzante.



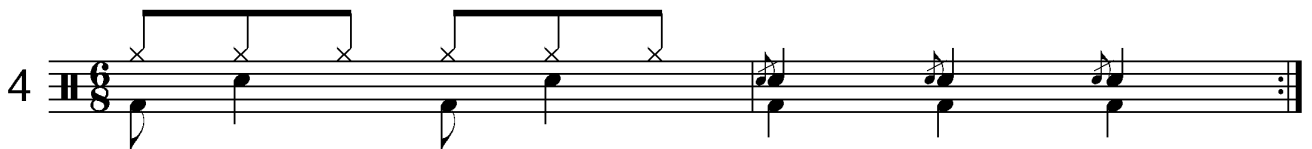
EJERCICIO # 65.



EJERCICIO # 66.



EJERCICIO # 67.



CONCLUSIONES.

- Dentro de todo método debe existir un procedimiento de estudio en el cual el estudiante y el profesor aprovechen este contenido dentro del método y también poder analizar cómo fue realizado el mismo que va a ser objeto de su estudio lo cual le permite tener una visión mas amplia del aprendizaje.
- Todo percusionista debe tener una técnica clara para la ejecución musical de su instrumento lo cual le va permitir tener más versatilidad en la ejecución de varios géneros musicales, entender cómo estos se ejecutan y estar preparado en su vida profesional como percusionista.
- Los ritmos que fueron tratados en el método requieren un aprendizaje amplio de la técnica para ejecución en la percusión, sin bien la mayoría de músicos que están expuestos a la ejecución de estos ritmos lo hacen empíricamente o al oído como han manifestado la mayoría de percusionistas entrevistados el método debe ser un aporte a los estudiantes que están en proceso de aprendizaje, mediante su técnica y lectura y así poder tocar un ritmo ecuatoriano leyendo en la partitura y no solo al oído.
- En los conservatorios, universidades y en las orquestas sinfónicas del país siendo las entidades más representativas de la cultura musical en el aprendizaje y desarrollo de la música no solo ecuatoriana sino universal, todavía no hay una política clara sobre la ejecución y enseñanza de nuestros ritmos y menos en la percusión. En los conservatorios generalmente existen libros que enseñen ritmos como por, rock, música latina, swing, jazz etc. Lo cual en el estudio de un baterista es muy bueno pero no se debería dejar de lado a la música ecuatoriana ya que en los programas de estudio no contemplan la enseñanza de nuestros ritmos razón por la cual he realizado este trabajo como aporte al desarrollo de la música y de los nuevos talentos en el área de la percusión.

Método de Percusión

ANEXOS



ANEXOS.

Percusionistas que colaboraron con su gran experiencia para este trabajo.

- Pablo Valarezo.

(Percusionista profesional, instrumentista principal de percusión de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, marimbista solista).

¿Qué tan importante es para Ud es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Yo creo que como lo es para cualquier pueblo la música ecuatoriana es la identidad nuestra, nosotros transmitimos nuestro afecto, nuestros sentimientos, nuestras, costumbres y tradiciones, nuestras manifestaciones culturales entre la cual se encuentra la música. Todos los ritmos musicales existentes en el país deberían ser conocidos y desarrollados por los ecuatorianos y con más razón si son músicos, con esto hacemos a la música ecuatoriana fundamental para nuestra vida musical. Y los músicos con más razón debemos hacer música nacional.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional?

Tanto en los conservatorios como en las orquestas no ha existido una política alrededor de la música ecuatoriana, nosotros hablamos de música ecuatoriana de creación que se da aquí en nuestro país. Esto puede variar de acuerdo al género, pero claro nosotros tenemos que interiorizar y respetar los ritmos tradicionales que nos identifican como pueblo tales como los pasillos, albazos, los andareles y toda nuestra amplia y riquísima música ecuatoriana. Alrededor de eso no hay una política en los conservatorios ni en las orquestas.

Las Orquestas dentro de formación musical deberían tener a los ritmos nacionales ecuatorianos. Para desarrollar con un buen camino es importante que los músicos conozcamos bien estos ritmos por ejemplo como se acompaña, un san Juanito y como se acompaña un albazo, estos son ritmos que tienen unas características propias como esto no se da finalmente se hace acompañar con una aproximado en la ejecución por ejemplo cuando tu tocas un pasillo lo haces como un vals.

Entonces es importante que haya una investigación y que en los pensum de estudio de cada conservatorio haya repertorio nacional y en el caso de los percusionistas que se

aprenda a tocar música ecuatoriana de la mayoría de sus géneros, un percusionista que no sepa los ritmos ecuatorianos sabe merengue, salsa etc. Y que no sepa tocar un ritmo ecuatoriano y podríamos decir que la música ecuatoriana tiene una gran riqueza percutiva.

¿Cuáles son los ritmos ecuatorianos que más le han influenciado en su carrera profesional como percusionista?

Tengo grabado dos producciones de música ecuatoriana como solista en la marimba entre ellos tengo ritmos como los pasillos, albazos, música esmeraldeña entre otras gracias a esto yo he podido desarrollar mi actividad como marimbista. Dentro de lo que es la música ecuatoriana yo he abordado casi todos los ritmos dentro de la marimba, todo esto ha sido una gran influencia en mi carrera profesional como músico.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Yo creo que lo mas importante es identificar bien el género, el carácter de cierto ritmo que se vaya a trabajar, porque se habla a veces mucho de fusiones con la música ecuatoriana y no es una fusión incluir un charango en cualquier género musical el timbre no le da el carácter de una función es el estilo el género, el acompañamiento específico para esto hay que saber identificar bien los ritmos para poder enriquecerlos con otros instrumentos y saber acompañar bien estos ritmos.

- **Manuel Escudero.**

(Percusionista profesional, profesor de percusión en la Universidad de Cuenca, profesor en el Conservatorio FROMA instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Cuenca)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Es una parte fundamental del estudio de un percusionista, el problema es que en nuestro país todavía no se ha concretado dentro del pensum educativo la música ecuatoriana hemos estado dispuestos a otras opciones estudio como métodos europeos, en este caso

necesitamos métodos y un sistema educativo que aplique los ritmos ecuatorianos, compositores y obras ecuatorianas.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

Dentro de la orquesta sinfónica la mayoría de música ecuatoriana que existe no tienen partichelas para la percusión siempre hemos trabajado con el arreglo que está escrito para el piano se ha tratado de arreglar para los instrumentos de la orquesta, pero no habido un arreglista que se dedique exclusivamente a escribir arreglos con las partichellas para la percusión entonces la ejecución se da simplemente al oído en los ritmos tradicionales ecuatorianos que se han tocado siempre.

¿Cuáles son los ritmos ecuatorianos que mas han influenciado en su carrera profesional como percusionista?

Los ritmos ecuatorianos que mas se han ejecutado y que yo he ejecutado son el pasillo el albazo la tonada los ritmos que mas han tenido una repercusión en la ejecución en la orquesta sinfónica porque aparte en grupos no he tenido la oportunidad de acompañar a cantantes o artistas que realicen música ecuatoriana.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

En realidad todavía no existe un método de ritmos ecuatorianos lo que se ha tratado de hacer es por tradición y por enseñanzas auditivas de profesor alumno pero en la mayoría de conservatorios y universidades no se ha ejecutado esto, todavía no tenemos un método que nos enseñe la ejecución básica de estos y sería un gran aporte para los conservatorios y los sistemas educativos en la música.

¿Cuál sería los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Un consejo más para los estudiantes de percusión sería que se dediquen a estudiar la técnica que es tan importante con sus diferentes formas técnicas de ejecución que cada instrumento exige una técnica diferente para ejecutarse y esta por te en cierto modo nos provienen de los métodos europeos y una vez teniendo en cuenta la técnica resuelta se

podría implementar los ritmos ecuatorianos y si existiera un método educativo para esto sería de mucha ayuda para los alumnos y la gente que está queriendo incursionar en el desarrollo de la música ecuatoriana ya que ellos resolviendo la técnica pueden leer cualquier ritmo y ejecutarlo de diferentes maneras, en ejecución y digitación de la percusión.

- Carlos Alban.

(Percusionista profesional, marimbista del grupo Pies en la Tierra, profesor de percusión del conservatorio Mozarte.)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Me parece muy importante que se difunda la educación con pedagogía musical ecuatoriana y con esto poder sensibilizar a la gente para que puedan difundir todos nuestros ritmos ecuatorianos. Todo este apoyo es indispensable para poder tener una identidad. En otros países la sensibilización y la identidad se da mediante programas de estudio que involucran el arte” *El arte es un termómetro de cómo está una sociedad*” En ese aspecto el Ecuador debería trabajar un poquito más y con gran relevancia todos los que educamos, todos los músicos con esto lograr difundir masivamente y no solo con la ejecución sino también siendo una institución educativa difundiendo libros, materiales o con experiencias como este método y así seamos más gente a la que apoyamos.

¿Qué opina Ud. que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Un buen método es el que se compone de dos partes la primera se refiere a la interpretación de las culturas cualquiera que esta sean en este caso ecuatoriano es muy bueno tener ese aspecto en el método pero también tiene que complementarse con aspectos de expresión de claridad de técnica de tono, todo lo que son herramientas interpretativas lo que es rutina de expresión en cada instrumento, estas herramientas hacen a un músico ser más centrado y claro con lo que quiere y desea expresar.

Y la otra parte cuenta la investigación de ritmos ecuatorianos, por ejemplo en Estados Unidos hay bastantes métodos que difunden la música del Jazz incluso difunden nuestra propia música ellos están más enterados de nuestra música incluso más que

nosotros ellos tienen alguna investigación esto nos falta a nosotros podemos sacar métodos, técnicas de percusión en la ejecución pero tiene que complementarse con la interpretación de nuestra cultura.

¿Cuáles son los ritmos ecuatorianos que más han influenciado en su carrera profesional como percusionista?

El seis octavos (6/8) todo ritmo que viene del estilo afro esmeraldeño que estos también comparte bastante similitud con lo que son los ritmos afros que se influenciaron en Cuba, en Venezuela en Latinoamérica en general, no he tenido la oportunidad de ahondar mas con eso y también me siento inmerso en esa consecuencia que es no saber exactamente lo que son los ritmos ecuatoriano. Con el grupo Pies en la tierra que estamos explorando el Jazz mezclando con varias cosas ecuatorianas he ido aprendiendo mucho gracias a ellos al igual que con el Quito ensamble que es un cuarteto de percusionistas he tenido la oportunidad de ir indagando un poco mas lo que es la música ecuatoriana pero definitivamente me gustaría ahondar más para ser parte de la educación en este aspecto y así poder enseñar mejor, Hay muchos educadores que nos toca comprar libros extranjeros para poder enseñar y si creo que debe haber una difusión en este caso alguien como este método que pueda realizar este tipo de investigación y podamos ser mas para que ayudemos a este trabajo de difusión.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Los profesores son los que tienen que hacer esto no podemos dar toda la responsabilidad a los estudiantes porque justamente ellos vienen de una realidad diferente y muchos de ellos se convierten en profesores y actualmente estamos en esto y creo que debería ser un método para profesores, para poder cambiar esta ideología de ellos en primer lugar.

- Pepe German.

(Percusionista profesional, baterista del grupo Pies en la Tierra)

¿Qué opina ud sobre el tratado que se esta dando actualmente a los ritmos ecuatorianos de parte de los músicos?

Yo pienso que se están dando dos tendencias : la primera es mantener la sepa tradicional de la música nacional con los tríos con cantantes y con composiciones que están ligadas a ese estilo, como son el pasillo el pasacalle el albazo y a los géneros que han sido tradicionales en la música nacional en formatos de grupos para acompañamiento de voz de guitarras y se esta dando una tendencia por mantener la tradición en estos géneros tanto en la instrumentación como en la forma de los arreglos y de la composición. La segunda tendencia es la de los músicos jóvenes que estamos tomando la música tradicional ecuatoriana y la estamos plasmando y juntando nuevos ritmos tanto de fusión con jazz con funk con rock con pop con géneros ecuatorianos como la marimba la bomba del chota como el san Juanito tradicional y la música tradicional indígena están siendo preferencias en las creaciones de nuevos grupos jóvenes como experimentación rítmica, armónica porque están cargadas de una riqueza percutiva de una riqueza melódica muy grande y sirven como elementos composicionales muy grandes.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Es una tarea que no solo implica rescatar los valores de la música tradicional y de los compositores que tuvieron su parte en la historia y poder darle una connotación académica plasmando todas las funciones programáticas sobre la enseñanza en la música. Percutivamente creo que las formulas rítmicas de la música nacional pueden ser resumidas en capítulos muy cortos porque no hay una gran evolución en los ritmos porque ha sido una sepa de músicos que han ido pasando esta información de padre a hijo de hijo a hermano en fin y no se ha llegado realmente al documentar con profundidad los ritmos básicos y las tradiciones desde el punto de vista percutivo.

¿Cuáles son los ritmos ecuatorianos que mas han influenciado en su carrera profesional como percusionista?

Las influencias mas grandes son el albazo el san Juanito el pasillo la bomba la mayoría de las influencia esta en tres cuartos (3/4), en dos medios (2/2) y en seis octavos (6/8) como la mayoría de la música ecuatoriana y con el tiempo ir investigando mas sobre las

funciones en los ritmos para proponer variaciones esta evolución de los ritmos ecuatorianos.

¿Cuál sería los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Uno de los factores para que los músicos nacionales, la juventud y en general el público del Ecuador se interesen más por la música ecuatoriana es necesario que haya una debida difusión, una debida documentación tanto de artistas como música, de métodos eso aportaría muchísimo para que el trasfondo cultural de la música la función social de la música ecuatoriana se vea reflejada en una adecuada y buena difusión también en un respeto hacia los valores culturales de nuestra música. Entonces con el fortalecimiento como la base de la formación de un músico ecuatoriano creo que podemos ver grandes avances tanto en géneros como en estilos, en fusiones y nuevas propuestas, compositores nuevos arreglos. *Todo los músicos sabemos que rumbo tomar porque la música es una lección estética, todos los seres humanos hacemos elecciones estéticas todo el tiempo en función de nuestra visión imaginaria. Si nuestra imaginación estuviese cargada de nuestras tradiciones y manifestaciones culturales se manifestaría mucho más en las formas culturales que generamos.*²

Ahora hablamos mucho de un rescate de la música ecuatoriana más bien como concepto deberíamos olvidarnos de ese rescate. Porque la música no está en manos sino de nosotros entonces deberíamos rescatarlos de nosotros mismos y al rescatar esa música de nosotros, por nosotros mismos hay esta realmente el valor cultural en la búsqueda, en la interpretación entonces si tomamos todos estos elementos pienso que las nuevas generaciones se verían mucho más influenciadas por la obra de músicos nacionales en distintos ámbitos tratarían de rescatar y crear sobre esa obra para seguir evolucionándola. *Un músico tiene que trabajar por la música y para la música.* Y hay que tener una visión abierta de todos estos elementos de este contexto porque en realidad no hay esquemas.

- **Freddy Abad.**

(Percusionista profesional, profesor del Conservatorio de Música de Cuenca José María Rodríguez.)

² Entrevista a Pepe Germán. Quito Agosto del 2009.

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Es muy importante porque aparte de lograr la identidad con la música nacional es importante conocer el repertorio de lo más representativo de cada género ecuatoriano a nivel de los pasillos, albazos, los yaravíes todo este conocimiento se trasluce en identidad cultural y somos nosotros los músicos los llamados a preservar esta identidad para que nuestra memoria musical continúe.

¿De su experiencia como instrumentista dentro de la enseñanza musical como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

Dentro de la enseñanza en el conservatorio como se ha venido dando la enseñanza de la música nacional en la vida practica.

En esto se puede acotar que ha existido una carencia en lo que son métodos de percusión para la música nacional y de alguna manera la percusión a quedado apartada en este aprendizaje. Dentro de lo que son instrumentos de viento existen arreglos, composiciones y los músicos tenemos acceso a esto, pero en lo que es percusión generalmente se toca un acompañamiento. Y a veces es enseñado de manera directa por el profesor que está hecho cargo del grupo o del ensamble entonces no tenemos y no existe una preparación a nivel de conceptos y graficas de ritmos ecuatorianos.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Me parece muy novedoso este trabajo porque existe un vacío a nivel de lo que son métodos y seria importante realizar en otro trabajo también para los instrumentos de teclados con la marimba, el vibráfono el xilófono y que haya algún planteamiento de alguna forma de acompañar estos ritmos. Con respecto a la percusión en lo que es batería debería existir sus respectivas variantes para que los estudiantes puedan tocar estas variantes y a su vez crear también su manera y estilo de tocar en base a un patrón preestablecido los ritmos ecuatorianos.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Es necesario hacer que conozcan la gran variedad de ritmos autóctonos ecuatorianos quizás a veces los estudiantes tienen un poco de apatía a nuestra música y esto se da por

la falta de conocimiento de nuestros ritmos, se dice porque nuestra música es muy aburrida o muy triste cuando existe una gran riqueza musical ecuatoriana y además muy alegre como son la bomba, el albazo etc. En este caso pienso que es mas desconocimiento de los estudiantes y seria de gran ayuda darles a conocer la riqueza musical que tiene el país y tratar de que ellos conozcan que respeten, valoren y se mantenga esta iniciativa porque si nosotros no mantenemos nuestra música nadie lo va hacer por nosotros.

- Diego Miño.

(Percusionista profesional, director fundador del grupo de percusión TOMBACK, baterista del grupo Chaucha Kings).

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Bueno yo creo que todavía en nuestro país la música nacional está un poco relegada con respecto a otros géneros musicales yo he tenido la suerte de estudiar en varias instituciones de música como universidades y conservatorios de música y en ninguna de ellas he visto la música nacional ecuatoriana entonces yo sí creo que hace falta políticas de estudio musical en los conservatorios y las universidades para el estudio de la música ecuatoriana pero a la vez es importante tomar el estudio de otros géneros musicales para enriquecimiento musical pero sin descuidar lo nuestro. Yo tuve la suerte de aprender los ritmos ecuatorianos y relacionarme más con la música ecuatoriana cuando colabore con el maestro Edgar Palacios en el SINAMUNE en Quito hay profundice la música ecuatoriana y pude aprender más sobre ritmos y variaciones de la música pero si no hubiera tenido la oportunidad de eso no hubiera realizado ritmos ecuatorianos en mi como percusionista pero es importante que las instituciones de estudio musical y los nuevos estudiantes de percusión no descuiden este aspecto muy importante para el enriquecimiento de la música.

¿En su experiencia profesional con el grupo TOMBACK que ritmos ecuatorianos ustedes más ejecutan o fusionan con otros géneros musicales?

Bueno con los Tombaques nosotros los ritmos que más hemos fusionado ahora son los ritmos afro esmeraldeños y los ritmos del norte del país y tratar de difundir esta música porque siempre estos ritmos han quedado como que relegados entonces la manera de sacarlos y tratarlos es hacer que estos ritmos se fusionen con música moderna y así poder difundirlos en nuestro medio que están difícil dar una correcta difusión por la gran difusión de la música comercial.

- Jaime Gonzales.

(Percusionista profesional, profesor del Conservatorio de Loja, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Loja)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Una de las mejores temas que se puede hablar en el ámbito cultural es el desplazamiento del conocimiento de todas estas situaciones, hay diferentes tipos de ritmos pasacalles, San Juanitos, yaravis y pasillos etc donde una forma es interpretada por una zona de nuestro país diferente a otra como por ejemplo es pasillo lojano tiene un sistema muy clásico de composición es muy rico en cuanto a su musicalidad con sus composiciones de antaño.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional?

Tenemos que dividir facetas hablemos de los músicos contemporáneos a partir de los años 70 hasta nuestros días con la nueva generación podemos nombrar al compositor Julio Bueno el es uno de los músicos que se encargó de rescatar ciertos ritmos nacionales y le ha puesto de una forma interactiva a la orquesta donde los instrumentos ya no son simples acompañantes son instrumentos solistas y en la música afro esmeraldeña como el andarele por ejemplo hace una composición realmente muy virtuosa para el timbal sinfónico la primera faceta de 40 50 y 60 donde el acompañamiento se lo hacía con un tambor con un bombo por guía de cada una de las células rítmicas.

¿Cómo se ha venido dando la ejecución de la música nacional dentro de la percusión con su experiencia profesional?

La mayoría de las composiciones de antaño venían en la partitura los compases que tienes que contar y te desplazaban una serie de ritmos donde te dan un cierto patrón rítmico y le pones tu parte ósea lo que sientes para la ejecución de ese ritmo.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Hay un gran referente de la agrupación joven de percusión llamada TOMBACK donde ellos pueden amalgamar un poco instrumentos folclóricos con unos timbres modernos como cajas, bombos toms de diferentes texturas donde se puedan tomar ciertas facetas de la ejecución lo cual es un gran aporte a nuestra música.

- Marcelo Bustos.

(Percusionista profesional, baterista en el grupo Los Locos del Ritmo, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Cuenca)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Es muy importante dentro la música tener un estudio sobre la música nacional porque esta perdiéndose nuestra música tradicional pero ahora tratándose de ese rescate que las nuevas generaciones de están haciendo a nuestra música seria importantísimo que en todas las entidades de estudio musical se dé el estudio a la música ecuatoriana ya que esta música es nuestro patrimonio.

¿Dentro de su experiencia en la orquesta sinfónica de Cuenca como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

Dentro de nuestro arte que ya llevamos años los ritmos ecuatorianos tienen su gran complejidad de ejecución dentro de la percusión como puede ser un san juanito un danzante un pasillo un yaraví un pasacalle son ritmos tradicionales y nosotros en la orquesta hemos tratado cada vez de incursionar mas en la música ecuatoriana.

¿En su experiencia con el grupo Los locos del Ritmo que ritmos ecuatorianos ustedes mas ejecutan?

La música normalmente se ejecuta son las nacionales tradicionales por mencionar ritmos como el san Juanito un pasacalle un pasillo y una de las frases que me quedo de

el saxofonista de los locos del ritmo Olmedo Torres(+) fue que primero toquemos lo nuestro después toquemos otros tipo de música primero como ecuatorianos lo nuestro y por eso dentro del grupo de los locos del ritmo siempre estamos incursionando en lo nuestro y a fiesta que asistimos lo primero que nos piden es la música tradicional ecuatoriana.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Cuando estudiamos en el conservatorio de jóvenes había un profesor que se llamaba José Ignacio Romero y el en ese tiempo nos inculcaba esta música el sacaba los ritmos que le venían por tradición y nos enseñaba recuerdo que una vez nos trajo un yumbo en partitura para la percusión y era tan lindo ejecutar un ritmo estas características. Él era el único que traía ritmos escritos pero eran trabajados por el mismo maestro. Pero de ahí que yo sepa no se ha vuelto hacer un estudio un método y eso viene de la inspiración como percusionista acompañar este tipo de ritmos nuestros.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Yo diría que nunca descuiden los nuestro porque nosotros estamos dejando las raíces para que ellos sigan conservando nuestras raíces y nuestra herencia musical grande que tenemos los ecuatorianos. Sigán adelante y nunca descuiden el estudio de la música cada país tiene su música sus tradiciones y dentro del Ecuador nuestra gran riqueza musical ecuatoriana.

- Cesar Riofrio.

(Percusionista profesional, profesor del Conservatorio de Loja, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Loja)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Siempre la música ecuatoriana ha estado muy relegada y por atrás de la música que nos ha venido de occidente en mi experiencia sobre los conservatorios y de las mismas universidades en los pensum de estudio no tienen un método o una guía que nos enseñe ritmos tradicionales te dan mucha música occidental porque ahí tenemos la mayoría de

la técnica y yo en mi trabajo como músico propondría en estos pensum algún repertorio de pasillos Lojanos para que sirvan como repertorio en un conservatorio para los estudiantes de nivel técnico y tecnológico con esto ellos van a estudiar, apreciar y valorar nuestra música.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

Hay compositores que han hecho arreglos muy buenos de la música ecuatoriana que incluso han roto los esquemas tratando un poco de modernizar nuestros ritmos y no hacerlos tan monótonos como han venido siendo practicados antes. Los compositores se han basado en métodos de percusionistas importantes para este trabajo como Julio Bueno que puso en su trabajo un tipo de apoyaturas de figuraciones con el tambor. Son pocos los compositores que están intentando investigar y que van innovando la mayoría de ellos no escriben para percusión simplemente ponen un alivito para acompañar no se rige a un patrón pre establecido.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Nosotros como instrumentistas somos los encargados de incentivar a los nuevos músicos y mostrarles que existen estos grandes recursos en nuestra música para sembrar la semilla con esto ellos van a investigar y promover nuevos esquemas y poder difundirlo en las universidades para poder transmitir a los alumnos y poco a poco empezar a fomentar esta nueva tendencia musical.

- Jorge Bustos.

(Percusionista profesional, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Cuenca)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Es lo principal para poder seguir un estudio musical y que cada instrumentista practique bastante la música nacional.

¿Dentro de su experiencia en la orquesta sinfónica de Cuenca como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

En este tiempo que yo estoy aquí en la orquesta desde hace unos veinte años atrás se tocaba la música tradicional por ejemplo un pasillo un albazo un san Juanito por acompañamiento pero ahora los arreglos son estilizados la música ha tenido un tratado académico mucho mas que antes con diferentes arreglos mas estilizados. Actualmente los nuevos arreglistas están escribiendo al ritmo en la partitura para poder ejecutar antes se tocaba estos ritmos por intuición al oído y con la experiencia que uno ha tenido tocando en orquestas pero actualmente los maestros escriben la notación que tenemos que tocar en el ritmo que estamos ejecutando.

¿Cuáles son los ritmos ecuatorianos que mas han influenciado en su carrera profesional como percusionista?

Los ritmos que más han influenciado y que han llamado la atención han sido el albazo, el san Juanito, estos son los que mas se han tocado aquí en la orquesta y también acá hemos ejecutado suites ecuatorianos de compositores como Corcino Duran, del maestro Salgado etc.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Seria muy bueno que en las escuelas de perfeccionamiento musical existan métodos que enseñen a tocar estos ritmos pero desgraciadamente en el país no hay un método o por lo menos lo que yo conozco no hay un método que nos explique la ejecución por ejemplo de un pasacalle un pasillo etc. Lo que uno aprende es a leer la nota la figuración rítmica el solfeo pero no existe y seria muy interesante tener este tipo de trabajos.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Deberían tener ese espíritu de estudiar la música porque en la música cada día se aprende un poco mas y hay que tener una vocación y esa fe que siempre vamos a seguir adelante a toda la gente que esta comenzando en esta larga tarea musical. Practiquen no desmayen y en la música cada día aprendemos muchas cosas la tecnología nos da

herramientas muy grandes para cada día ser mejores en lo que hacemos y aprovechen el tiempo que tienen como estudiantes en la música.

- **Xavier Landi.**

(Percusionista profesional, profesor del Conservatorio de Loja, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Loja)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Es muy importante que el estudiante de música ecuatoriano lo que más ha conocido, lo que más debe conocer por el hecho de vivir en nuestro país es la música ecuatoriana tener el conocimiento por tradición por ejemplo los pasillos de los albazos etc por ende se hace mucho mas fácil enseñar a un músico ecuatoriano los ritmos nacionales pero siempre y cuando diferenciamos las métricas porque cada ritmo tiene su complejidad en la ejecución.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

En general en lo que es la música nacional siempre dan una indicación al inicio de la partitura y le dejan la ejecución al instrumentista tomando en cuenta que la música nacional está escrita en su mayoría para tambor y bombo prácticamente con los ritmos básicos de la música nacional se los escribe de esa manera, pero no se especifica ni se escribe el ritmo, no hay un registro claro de esto ni una explicación clara.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

En realidad nosotros deberíamos comenzar por ahí por valorar y agrandar nuestra música es muy importante tomando en cuenta que si nosotros no conocemos lo nuestro nos ponemos en un plano de ente alienado ósea tocamos lo de afuera y lo de nosotros conocemos poco a nada tomando en cuenta de que los ritmos tienen su complejidad musical hay ritmos como el albazo que la ejecución tiene su gran complejidad musical en la batería. La iniciativa tendría que multiplicarse no solo en las universidades y conservatorios sino en toda la educación y los estudiantes que tengan ese conocimiento

mas adelante incluso pueden desarrollar y pueden hacer un gran aporte a nuestra música.

¿Cual seria los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Dar la importancia necesaria nosotros acá en Loja si tomamos en cuenta la música nacional pero no como una parte importante de la educación. Personalmente debería tomarse dentro del pensum se dé un espacio muy importante al tratado especialísimo, concreto de todos los resultados positivos de la música nacional y los profesores que estemos en la cátedra nos preocupemos de esto y es una manera muy importante de rescatar nuestra identidad y valores culturales.

- **Luis Arindia.**

(Músico profesional, instrumentista de percusión y de piano en la Orquesta Sinfónica de Cuenca.)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Yo considero que la preparación del músico en general, no solo del músico académico sino del músico popular es saber interpretar nuestra herencia cultural musical, dando igual importancia que la música de los grandes maestros es saber interpretar y tocar nuestra música ecuatoriana.

¿De su experiencia como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

En cuanto a la percusión lo que podría informar de mis años como músico no ha existido una notación técnica, generalmente la mayoría en nuestro medio en Cuenca desde hace cinco años en delante recién se está comenzando a graficar como debería interpretarse las formas musicales ecuatorianas sabiendo que es tan difícil graficar estos ritmos porque cada instrumentista lo hace de diferente manera, no hay una expresión que nos de las pautas de la ejecución sin embargo antiguamente lo hacíamos como vulgarmente se dice al oído, por tradición lo que nos han enseñado nuestros ancestros

pero hace algunos años atrás se está dando esta base de cómo se debe leer la música ecuatoriana.

¿Qué opina usted que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Sería una apertura grande para nuestros futuros percusionistas por primera vez de tener una escuela técnica de la manera en que se debe interpretar correctamente nuestros ritmos yo creo que es fundamental para el futuro que se establezcan estos ritmos que desgraciadamente la aculturación musical y la influencia de ritmos ajenos a los nuestros han hecho que muchas formas musicales nuestras se pierdan entonces al tener una escuela, al tener un estudio sistemático para poder interpretar estas formas musicales me parecen de gran provecho para nuestros futuros músicos.

¿Cuál sería los nuevos pasos que deben seguir las nuevas generaciones de músicos que desean trabajar con música nacional?

Se debe comenzar por la forma escolástica ósea la forma técnica de tocar los diferentes instrumentos de percusión y luego el especialista deberá hacer el proceso pedagógico, lógico, didáctico y sistemático para llegar a su objetivo fundamental de poder tocar nuestra música ecuatoriana en percusión de la manera correcta.

- Vinicio Vega.

(Percusionista profesional, profesor del Conservatorio de Loja, instrumentista de percusión en la Orquesta Sinfónica de Loja)

¿Qué tan importante es para Ud. es que un músico en formación dentro su carrera estudie música nacional?

Como ecuatorianos pienso que es muy importante saber, conocer de nuestra cultura y aun mas relacionarse con nuestra música tradicional que identifica a nuestros pueblos y con esto poder conocer de una manera profunda. Por el mundo globalizado que vivimos damos más importancia a otros musicales y no nos encargamos de investigar, realmente hacer un estudio de como se debe ejecutar nuestros ritmos e nuestra música y hacer un estudio a fondo de nuestra música para lo cual como músicos ecuatorianos debemos estar preparados.

¿Qué opina ud que haya un método de percusión que nos enseñe la metodología, la historia y la manera de tocar unos ritmos ecuatorianos?

Es muy novedoso que los músicos enseñen estos trabajos y que las nuevas generaciones, los nuevos ejecutantes de la percusión tomen este tipo de iniciativa ya que por falta de investigación no hay un libro, no hay un método donde nos explique las variantes, al ejecución de estos ritmos solo hay las células rítmicas en este tipo de células rítmicas los compositores se han basado para realizar su trabajo dentro de la música ecuatoriana en la percusión y sobre esto se podría combinar con ciertos recursos timbricos de la percusión.

¿De su experiencia como profesor y como instrumentista como mira ud. el tratado que se ha dado a la música nacional en la percusión?

En algunos casos el compositor ah escrito su parte rítmica en la percusión con especificación de los ritmos ecuatorianos en otros casos en los arreglos te vienen dado la célula rítmica te dice ritmo pasillo por ejemplo y tu tienes que acompañar al ritmo a tu gusto siempre y cuando te fijas en los parámetros de los básicos del acompañamiento en la percusión.

Fotografías

Pablo Valarezo. (Quito Agosto del 2009).



Manuel Escudero. (Cuenca Octubre del 2009).



Carlos Alban. (Quito Agosto del 2009).



Pepe German. (Quito Agosto del 2009).



Patricio Villamar. (Quito Junio del 2009).



Freddy Abad. (Cuenca Septiembre del 2009).



Diego Miño. (Quito Julio del 2009).



Jaime Gonzales. (Loja Septiembre del 2009).



Marcelo Bustos. (Cuenca Octubre del 2009).



Cesar

Riofrio. (Loja Septiembre del 2009).



Jorge Bustos. (Cuenca Octubre del 2009).



Xavier Landi. (Loja Septiembre del 2009).



Luis Arindia. (Cuenca Octubre del 2009).



Vinicio Vega. (Loja Septiembre del 2009).



Percusionistas de la Orquesta Sinfónica de Cuenca.



(I) Manuel Escudero, Cristian Vallejo, Marcelo Bustos, Luis Arindia, Jorge Bustos.

GLOSARIO DE TÉRMINOS.

- **Percusión.** Conjunto de instrumentos en los que el sonido se produce al golpear un objeto.
- **Tempo.** Velocidad de una interpretación, cada uno de los diversos movimientos de una composición musical.
- **Batería.** Conjunto de instrumentos de percusión en una banda u orquesta que están ubicados de cierta forma que pueden ser ejecutados por una sola persona.
- **Ride.** Platillo grande y pesado que se utiliza en la batería con un pedestal suspendido y sirve para efectos de constante acompañamiento van desde 18” hasta 24”.
- **Hit – Hat.** Instrumento que forma parte de la batería, dos platillos suspendidos y se entrechocan, se accionan por medio de un pedal.
- **Bombo.** Tambor muy grande que tiene un sonido grave se ejecuta con la acción de un pedal con una maza para percutir el instrumento.
- **Caja.** Tambor, Instrumento musical de percusión que formado por un cilindro cubierto por dos pieles tensas a las que se golpean con palillos para producir el sonido.
- **Palillos.** Cualquiera de las dos varillas que sirven para la ejecución del un instrumento de percusión.
- **Paradiddles.** Ejercicio de técnica en la percusión que mezcla los golpes simples y los golpes dobles.
- **Apoyatura.** Adorno que consiste en una nota que precede a la principal, también conocida como nota fantasma.

ÍNDICE DEL AUDIO.

Ejercicio # 1.....	Pista 1
Ejercicio # 2.	Pista 2
Ejercicio # 3.	Pista 3
Ejercicio # 4.	Pista 4
Ejercicio # 5.	Pista 5
Ejercicio # 6.....	Pista 6
Ejercicio # 7.	Pista 7
Ejercicio # 8.	Pista 8
Ejercicio # 9.	Pista 9
Ejercicio # 10.	Pista 10
Ejercicio # 11.	Pista 11
Ejercicio # 12.	Pista 12
Ejercicio # 13.	Pista 13
Ejercicio # 14.	Pista 14
Ejercicio # 15.	Pista 15
Ejercicio # 16.	Pista 16
Ejercicio # 17.	Pista 17
Ejercicio # 18.	Pista 18
Ejercicio # 19.	Pista 19
Ejercicio # 20.	Pista 20
Ejercicio # 21.	Pista 21
Ejercicio # 22.	Pista 22
Ejercicio # 23.	Pista 23
Ejercicio # 24.	Pista 24
Ejercicio # 25.	Pista 25
Ejercicio # 26.	Pista 26
Ejercicio # 27.	Pista 27
Ejercicio # 28.	Pista 28
Ejercicio # 29.	Pista 29
Ejercicio # 30.	Pista 30
Ejercicio # 31.	Pista 31

Ejercicio # 32.	Pista 32
Ejercicio # 33.	Pista 33
Ejercicio # 34.	Pista 34
Ejercicio # 35.	Pista 35
Ejercicio # 36.	Pista 36
Ejercicio # 37.	Pista 37
Ejercicio # 38.	Pista 38
Ejercicio # 39.	Pista 39
Ejercicio # 40.	Pista 40
Ejercicio # 41.	Pista 41
Ejercicio # 42.	Pista 42
Ejercicio # 43.	Pista 43
Ejercicio # 44.	Pista 44
Ejercicio # 45.	Pista 45
Ejercicio # 46.	Pista 46
Ejercicio # 47.	Pista 47
Ejercicio # 48.	Pista 48
Ejercicio # 49.	Pista 49
Ejercicio # 50.	Pista 50
Ejercicio # 51.	Pista 51
Ejercicio # 52.	Pista 52
Ejercicio # 53.	Pista 53
Ejercicio # 54.	Pista 54
Ejercicio # 55.	Pista 55
Ejercicio # 56.	Pista 56
Ejercicio # 57.	Pista 57
Ejercicio # 58.	Pista 58
Ejercicio # 59.	Pista 59
Ejercicio # 60.	Pista 60
Ejercicio # 61.	Pista 61
Ejercicio # 62.	Pista 62
Ejercicio # 63.	Pista 63
Ejercicio # 64.	Pista 64

Ejercicio # 65.	Pista 65
Ejercicio # 66.	Pista 66
Ejercicio # 67.	Pista 67
Ejercicio # 68.	Pista 68

BIBLIOGRAFÍA.

- GUERRERO Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Ediciones CONMUSICA, Tomo I, Quito-Ecuador, 2002
- GUERRERO Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Ediciones CONMUSICA, Tomo II, Quito-Ecuador, 2004-05
- CARRION Jorge, *Lo Mejor del Siglo XX Música Ecuatoriana*, Ediciones DUMA, Quito-Ecuador, 2002.
- ALCALA Alberto “*Manual Moderno para la Batería*” Ediciones Julio Korn Buenos Aires 1959.
- SALVAT. *Enciclopedia Diccionario* Ediciones Salvat Barcelona España 1972.
- CAMPOS Roberto, *Método Completo de Percusión*, Ediciones Fraba Música Valencia España 1972.
- DUFOUREQ: Norbert, *La musica Los Hombres los Instrumentos las Obras*, Editorial Planeta S.A Madrid España 1982.
- SALVAT. *Enciclopedia Grandes Compositores Tomo I, II, III* Ediciones Arrieta Barcelona España 1972.
- ALBAN Carlos, *Methods of Teaching Percussion*, Recopilacion Quito Ecuador. 2002.
- WONG Ketty, *La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX*. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Wong.pdf>. Noviembre 2009.
- HISTORIA de la Percusión. <http://www.el-atril.com/Fichas/Orff/método.html>. Consultado el 12 de Agosto del 2009, 10H00 pm
- TÉCNICAS de Caja y Tambor. http://www.play-music.com/es/product/caja_tambor_dvd.html. Consultado el 25 de Julio del 2009, 10H30 pm
- HUDSON Music. <http://www.hudsonmusic.com>_Consultado el 20 de Agosto del 2009, 11H00 pm
- EL MUNDO DE LA BATERÍA. <http://www.drummerworld.com/> Consultado el 25 de Julio del 2009 11H00 pm

CD DE AUDIO.