

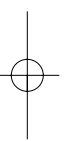
Instituto Canzion

AUTOR: Miguel Ángel Cano

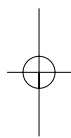
www.miguelangelcano.net

Diseño y maquetación: Chema Riesco

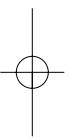
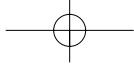
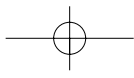
Corrección de estilo: Lidia Luque

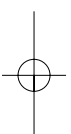


Ensemble



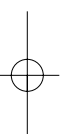
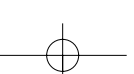
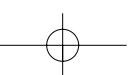
Dedicado a mi hermano Robe Cano por compartir conmigo su experiencia y sus conocimientos para este libro.

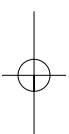




INDICE

Prólogo	11
8 eSeS para una buen ENSEMBLE	13
Interpretación musical	23
La expresión corporal.....	31
Repertorio	41
Ensayo musical	53
Lectura de Chart	59
Instrumentación	73
Sonido básico	85
Organizar un concierto	101





PROLOGO

¿Por qué un libro de ensamble?

Desde hace años hemos considerado la asignatura de ensamble como un refuerzo al instrumento y como una oportunidad para la práctica vocal e instrumental. En la actualidad creemos que ensamble puede aportar mucho más a nuestra experiencia musical y educativa, y parte de esta afirmación fundamenta la publicación de este libro.

El Ensamble tiene protagonismo por sí mismo. Debe implementar la experiencia en nuevas clases a fin de dar sentido y motivación al alumno. Su currículum nos aporta áreas como la interpretación, el trabajo en equipo, las técnicas de ensayo, etc. Áreas que en muchas ocasiones quedan descubiertas en el resto de las asignaturas.

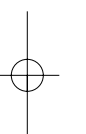
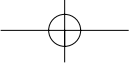
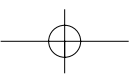
Ensamble debe convertirse en un espacio que promueva el valor y el interés por la música y desde la comunidad, despierte el aprendizaje cooperativo e interactivo. Dando la oportunidad al alumno, no solo de crecer musicalmente, sino también de desarrollar un carácter y las competencias necesarias para el trabajo en equipo.

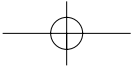
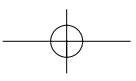
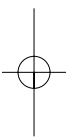
Al mismo tiempo esta asignatura nos ofrece un marco ideal para desarrollar cultura musical general. Es por eso que aportamos al currículum, a través de este libro, bloques básicos como instrumentación, charts, repertorio, sonido, etc, que permiten al alumno un crecimiento en el conocimiento básico sobre la música.

Espero este libro os sea útil y que estos párrafos os apoyen para experimentar un aprendizaje enriquecido por el sentido de la comunidad y de la praxis.

Este material viene reforzado con videos didácticos y organizativos, así como con programas de formación online, a fin de hacer más fácil al profesorado su implementación en el aula.

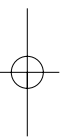
Bienvenidos al maravilloso mundo de la PRÁCTICA MUSICAL.





1

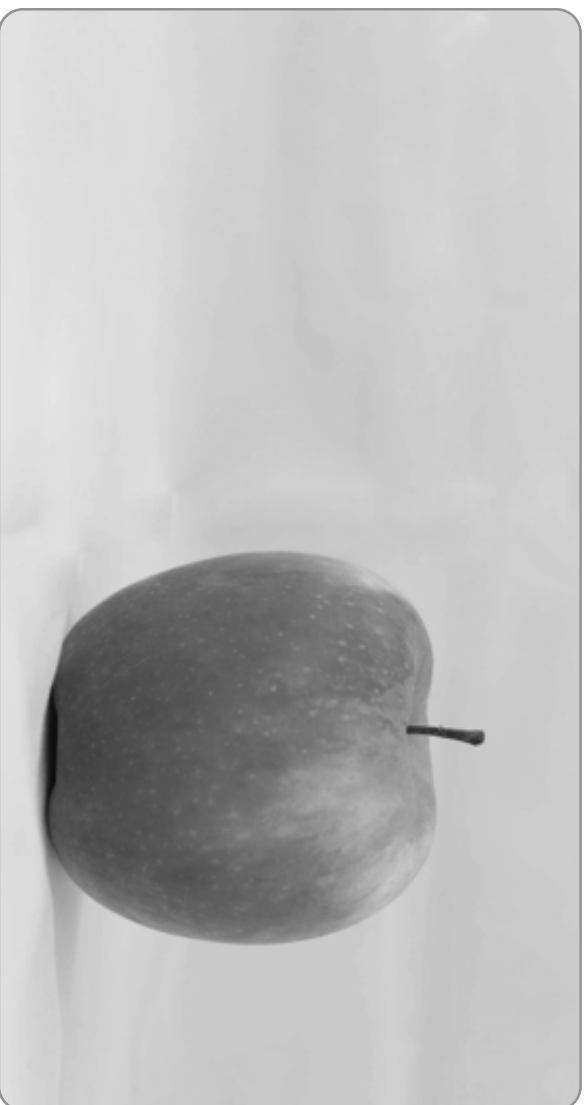
Principios de ensamble



8 ESES PARA UN BUEN ENSEMBLE

El arte del ensemble no sólo viene precedido por una buena preparación musical sino por un carácter que da peso y sentido a esa música. Me gustaría analicemos 6 de los muchos principios que podemos desarrollar como buenos músicos y que nos ayudarían a marcar la diferencia cuando estemos tocando en grupo.

1. SENCILLEZ



Una de las cualidades que más hablan, aunque sea implícitamente, de la actitud de un músico es su humildad. La humildad se refleja en una disposición hacia el bien del grupo y en la condición de no poner por encima del resto los intereses personales.

La sencillez no se expresa se vive, no se planifica ni se finge es espontánea y es fruto de tu relación con Dios y no sólo de tus esfuerzos.

Recuerda que la excelencia no es igual a virtuosismo y que ésta comienza con nuestras actitudes. La excelencia es un fruto y no un fin en sí misma.

La sencillez viene conectada con una buena percepción de tu propia identidad. Muchas de nuestras acciones vienen determinadas por nuestros complejos, nuestras necesidades, miedos, etc. Ser sencillo es saber encontrar tu identidad en Dios, es poner tu autoestima en cómo Dios te ve y no como otros te ven.

“Revestios de humildad hacia los demás, porque Dios resiste a los soberbios y da gracia a los humildes” 1 Pedro 5:5.

14

“No hagan nada por egoísmo o vanidad, sino con humildad consideren a los demás como superiores a sí mismos” Filipenses 2:3.

Algunos ejemplos prácticos:

Valora a todo el grupo como a ti mismo.

Ve el éxito del grupo y no sólo el individual.

Haz participe al grupo en la toma de decisiones.

Dedica tiempo a saber escuchar y dar lugar a los otros.

2. SILENCIO



Cuando empezamos a realizar nuestras primeras escalas o aprendemos acordes nuevos, queremos utilizarlos siempre y tocarlos en cada momento ¿verdad? Esperamos la oportunidad para tocar y tocar, y esto refleja nuestras ganas de hacer música y aprender.

Pero hay algo que debemos valorar para que nuestra música se vuelva equilibrada y con sentido. Se trata de entender el silencio también como música, entender que la música necesita respirar, que la espera precede al arte y por tanto también lo es.

Un buen músico entiende cuándo le toca hacer su parte y también cuándo le toca estar quieto. Recuerda que la música es comunicación, y debe ser recíproca, no podemos hablar y hablar si no queremos quedarnos solos.

Algunos ejemplos prácticos:

Saber en qué momento tocar y cuando parar. Una muestra de la poca profesionalidad de un músico es pretender estar tocando todo el tiempo sin preguntarse si la música lo necesita o no.

Intentar escuchar a toda la banda, es decir, en momentos de silencio saber disfrutar del resto que sí están tocando.

Usar el silencio como una nota musical más y saber hacerla sonar.

15

3. SINERGIA



“Por eso, animense y edifíquense unos a otros, tal como lo vienen haciendo.” 1 Tesalonicenses 5:11

Una de las aportaciones mejores que podemos desarrollar en el ensemble, es la capacidad de trabajar en equipo. Hablamos de aprender a tocar en grupo, donde el resultado final de todos, está por encima del personal.

La sinergia trata de que nadie pierda su valor o identidad, pero que al mismo tiempo, desde su posición y bajo la base del respeto, participe como protagonista en el cumplimiento del propósito del grupo.

Se trata de buscar el sonido en conjunto, no nuestro sonido particular, sino el de la banda como sonido final (la suma de todos).

La interactividad de los músicos es una de las evidencias que muestran la excelencia y profesionalidad de la banda. Detalles de saber apreciar lo que otros hacen, respetar los unisonos o voces dobladas, apoyarnos unos en otros, etc. . nos hablan de una banda que vive en sinergia y colaboración mutua.

He visto grupos con músicos brillantes, pero que como banda no aportaban nada porque había un distanciamiento entre ellos y por tanto, no experimentaban sinergia.

¡Cuidado! El ser demasiado analítico con todo, quiero decir crítico sin medida, puede desarrollar una actitud entre nosotros en contraposición con la sinergia. No se trata de que no valoremos las cosas con su apreciación correcta, ¡claro que sí! pero no debemos dejar que estas valoraciones nos alejen del resto de los músicos, más bien, se trata de que puedo aportar yo para también ayudar a los otros.

4. SENTIDO



Creo en la música como un medio, como una herramienta, y aunque en algunas ocasiones se convierta en un fin en sí misma, casi siempre aparece acompañando a otro objetivo o finalidad.

Como músicos debemos saber por qué y para qué estamos haciendo lo que estamos haciendo. Esta actitud nos ayudará a ser más equilibrados a la hora de evaluar cualquier concierto o ensayo. Cuando sólo evaluamos musicalmente, ponemos la música por encima del proyecto y olvidamos por qué estamos haciendo las cosas.

El músico debe considerar ambas valoraciones: musical y del proyecto como tal. Debe ser equilibrado en sus apreciaciones y debe saber disfrutar también de si los objetivos se han conseguido, aunque musicalmente no haya cumplido el 100 % de sus expectativas.

Quiero destacar en este punto, la importancia y llamado que tenemos a ser excelentes, que nuestras acciones reflejen nuestra identidad en Cristo y esto lleva implícito la excelencia, pero recuerda, la excelencia no es un fin en sí misma sino un fruto de nuestra pasión y relación con Dios.

Sugerencias:

Conoce previamente el objetivo de la actividad y pregunta al final de éste si se han cumplido las expectativas

Busca a Dios en cada proyecto, llega a los ensayos y conciertos con tu corazón bien cargado y apasionado por Él.

5. SENSIBILIDAD



Doy gracias a Dios por el arte y los artistas. No creo que seamos de otro mundo pero sí creo que nuestra experiencia musical nos lleva a ser más sensibles, a despertar a una percepción más cercana y conectada a las necesidades y a la realidad.

Por años los conservatorios o escuelas de música han fabricado máquinas musicales, a las que les ponen una partitura y la tocan de arriba abajo, personas que ejecutan un papel pero que en muchos casos están lejos de sentir lo que interpretan. La música es mucho más que tocar, se trata de expresar, de llorar, de reír, de sacar emociones y mucho más si nuestra música está conectada con Dios.

Por eso, y en línea con la sencillez, estoy seguro de que dos notas bien tocadas y **con sensibilidad**, dicen más que 100 notas que aunque tocadas rápidamente y virtuosísticamente, carecen de ella.

Analiza las canciones, busca su sentido y sus cualidades para que esto te facilite la sensibilidad y la conexión con la pieza a interpretar. Recuerda que ser demasiado analítico o crítico reduce la sensibilidad.

6. SENSORIAL



18

Una de las experiencias que como músicos olvidamos con facilidad, es la importancia de vivenciar la música con los 5 sentidos. No podemos preocuparnos solamente de una ejecución perfecta y dejar de sentir la reacción que produce la música en el resto de nuestro cuerpo, emociones y espíritu.

La música es un arte sonoro que engloba una expresión integral de la persona. Nuestro cuerpo, lo que vemos, lo que sentimos y tocamos, participa activamente en una expresión global.

Pasa igual que en la alabanza. Todo nuestro ser reacciona en una misma expresión de gratitud. Es extraño ver a una persona celebrando cuando su cuerpo está mostrando lo contrario.

Tal vez la expresión corporal y el movimiento son elementos muy descuidados entre los músicos e inconscientemente nos produce un bloqueo en el proceso musical comunicativo. En muchos casos no expresamos lo que estamos sintiendo porque el resto de nosotros no se preocupa de reflejarlo.

Algunas sugerencias prácticas:

Ensayo en un espejo o graba tus actuaciones.

Desde el escenario debes aumentar el tamaño de tus gestos para que llegue al público con normalidad.

Recuerda que para llegar a la naturalidad primero debes empezar siendo intencional.

7. SERVICIO



Recuerda que cuando participas de un proyecto musical eres también parte de un proyecto global de servicio para la Iglesia o ministerio. En muchas ocasiones olvidamos la razón por la que participamos y ponemos nuestros intereses musicales por encima de los objetivos de la actividad misma. ¡Cuidado! Hemos sido invitados a servir y nuestra actitud debe ser de siervos que anhelan ser útiles para el reino de Dios y su iglesia.

Una vez que conocemos el sentido y objetivos del proyecto, debemos recordar cual debe ser nuestra actitud en todo tiempo. He visto muchos músicos que van esperando que se les sirva y desenfocan su verdadera actitud despreocupándose del valor espiritual del evento y preocupándose exclusivamente de sus necesidades. Esto no quiere

19

decir que se deban tratar a los músicos de forma descuidada, pero no debemos llegar con un nivel exclusivo de exigencia.

Recuerda cuál es tu rol de siervo y actúa consecuentemente en todo tiempo. No limites tu ayuda a lo musical, pequeños detalles como recoger el equipo tras el acto o ayudar a otros a montar, etc, nos hablan mucho de la calidad de un músico cristiano.

8. SEGURIDAD



Uno de los retos más complejos en el músico es llegar a tocar con la seguridad necesaria para poder interpretar correctamente en público.

La seguridad tiene que ver, en este caso, con una confianza correcta en sí mismo y una autoestima sana. La experiencia y los logros nos ayudan a fortalecer esta virtud, aunque es nuestra identidad y estima en Jesús, la que nos hace realmente sentirnos seguros y sentirnos seguros en Él.

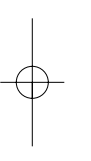
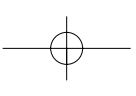
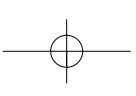
¹ Pedro 2:9 nos dice: *Pero ustedes son linaje escogido, real sacerdocio, nación santa, pueblo que pertenece a Dios, para que proclamen las obras maravillosas de aquel que los llamó de las tinieblas a su luz admirable.*

La vergüenza que es uno de los mayores enemigos de este valor. En Cristo no tiene lugar la vergüenza y Él es quien nos pone en lugares de testimonio para manifestar su Gloria a través de nuestras vidas.

No permitas que nada ni nadie te quite tu identidad en Cristo. Actúa con valor sabiendo que es para Él y animando también a otros a tomar esta seguridad.

Dedica un tiempo para afirmar las virtudes de tus compañeros y decir cosas positivas unos de otros.

2
La interpretación



"La música es el verdadero lenguaje universal". Carl Maria Von Weber

No podemos entender la música en su plenitud si no la visualizamos como un lenguaje. Cuando nuestras notas llevan un valor comunicativo, nuestra música comienza a tomar relevancia.

Cuando hacemos música en una banda estamos teniendo la oportunidad de comunicar un mensaje. Éste lo expresamos a través de la letra, con interpretación musical y con la expresión corporal.

LA INTERPRETACION MUSICAL

La interpretación nos hace referencia a la expresividad con la que interpretaremos una pieza musical y está vinculada estrechamente con los parámetros del sonido.

Entendiendo la música como acto comunicativo, conseguiremos el fin de ésta, en la medida en que incorporemos elementos expresivos en el discurso musical. Para ello debemos no sólo conocer las letras de nuestras canciones sino qué elementos musicales intervienen en la interpretación. El buen uso de estos elementos nos ayudará a alcanzar el objetivo de comunicación que se requiere.

A continuación, y en base a estos parámetros, presentaremos algunos de los elementos que debemos cuidar para realizar una correcta interpretación musical en el ensemble.

TEMPO / RITMICA / DURACION

Pulso interno, trabajo con metrónomo

Hablamos de pulso en referencia a un ritmo interno estable y continuo, que debe desarrollarse de una forma intencionada, y que se logrará a partir de la constancia y la práctica prolongada:

CÓMO



Utilizando siempre el metrónomo, en este caso no sólo para el batería sino para toda la banda y entendiendo que éste (el buen pulso interno) no se controla tras muchos años de práctica. Aunque el objetivo sea que el músico un día pueda dejar de utilizarlo, en los primeros años de formación deberemos trabajar muy en dependencia del metrónomo y deberá ser disparado para toda la banda.

Independencia rítmica vocal/instrumental

Creemos que el ensemble es una buena oportunidad para desarrollar la capacidad de independencia rítmica/ vocal/instrumental, tanto para cantantes que

algún día necesitarán acompañarse por ellos mismos, así como, instrumentistas que tengan que cantar la canción que estén ejecutando. El hecho de que el intérprete participe globalmente facilita la credibilidad de la ejecución musical como acto comunicativo.

CÓMO



Facilitando, sea en toda o algunas partes de la canción, a los instrumentistas que también canten y a los cantantes que también puedan acompañar con algún instrumento de percusión e incluso convencional.

Unisonos / fraseos a varias voces.

Hablamos de unisonos o fraseos a aquellas frases melódicas o rítmicas que se interpretan al mismo tiempo en determinados momentos de la canción. Suelen coincidir con frases de los metales y aunque no todos los instrumentos toquen lo mismo, sí lo interpretarán una buena parte de ellos. En algunos casos podrán aparecer los instrumentos con igual rítmica, pero a distancias de 3ª o 6ª, creando también una rica sensación armónica.

CÓMO



Estos fraseos o unisonos son puntos de encuentro para la banda y es importante trabajar la intencionalidad y homogeneidad sonora de estas melodías.

Cortes o picados o staccatto

Son recursos estéticos para dar atención a un fragmento de la canción o crear variabilidad. Muy utilizado en estilos como el rock sinfónico o el funky. Se trata de cortar la duración de la notas de una frase o de sólo una o cierre de frase. Muchas veces va acompañado con la acentuación de estas notas y aparece también en los, antes referidos, unisonos o fraseos melódicos/rítmicos.

CÓMO



El objetivo es desarrollar esta técnica, para luego decidir si utilizarla o no. Será muy interesante dialogar y llegar a un consenso común con el resto de la banda, para decidir qué frases o notas pudieran interpretarse.

Silencio

El silencio es también música. El músico debe conocer los momentos de silencio de cada canción y respetarlos. Este elemento no sólo ha de concebirse desde una perspectiva estética sino también como una dinámica para la atención y el buen funcionamiento del ensayo.

CÓMO

Analizaremos los momentos de silencio de la canción. No sólo los comunes sino también los que son específicos de un instrumento. Será una buena oportunidad para trabajar con el músico, en su tiempo donde deja de tocar, actitudes como escuchar a otros, disfrutar del todo musical, etc.

Cambio de tempo

Los cambios de tempo no suelen aparecer con frecuencia en la música de alabanza con la que trabajamos, pero la propuesta del cambio de tempo, en determinados fragmentos de la canción pueden ser muy interesantes como recurso pedagógico.

Nos puede facilitar el análisis de un fragmento de manera más exhaustiva, al bajar el tempo. Nos puede ayudar a dominar determinadas figuraciones o técnicas, aumentando la velocidad.

Recuerda que interpretar una canción más lenta de lo normal o más rápida nos puede ayudar a dominar la técnica, y tras haber interiorizado los elementos que queremos trabajar, podremos llevar la pieza a su tempo real.

Otro recurso didáctico interesante es la elección de la figuración del metrónomo. Si el alumno tiende a correr en la interpretación de una frase, podemos cambiar la figura del metrónomo a la mitad (ejemplo de negra a corchea) y esto le retrocederá su intento. Y al revés si queremos que no se retrase, cambiaremos la figura del metrónomo al doble (por ejemplo de negra a blanca).

Cambio de compás

Tampoco son muy usuales para el estilo con que trabajamos, pero recomendamos en la elección del repertorio poder incluir alguna canción con cambio de compás, o algún arreglo de distinta subdivisión y que ayude en este caso a la interiorización e interpretación combinada del binario y ternario.

Agógica

Entendemos agógica como la variación del tempo como recurso expresivo / estético. Son ejemplos de agógica: los retardando (cuando la pieza, en un momento determinado, tiende a bajar la velocidad), los acelerando (lo inverso, tiendo a aumentar la velocidad), el calderón, que es una figura que utilizamos para mantener en sustain o alargada una nota a decisión del intérprete, etc. Estos cambios son difíciles de hacer con toda la banda y desde una base de metrónomo, por eso los utilizaremos en canciones acústicas, temas corales que son dirigidos, guitarra/ voz, etc.

Aparece normalmente en finales de frase si es para retardar o comienzos de partes claves de la canción para acelerar. Actualmente es un recurso en bastante desuso en el pop, aunque cada vez más utilizados en la música INDIE, y cómo no entre cantautores.

Ajuste rítmico

Es tal vez el elemento en que se enfoca muchas veces nuestra clase de ensemble. Por un lado el ajuste de cada instrumento al tempo y compás de la canción. Y por otro lado el ajuste entre instrumentos como bombo y bajo, para alcanzar más punch, el respeto entre los instrumentos de base armónica como guitarras y pianos, el bajo y la mano izquierda del piano para evitar saturaciones rítmicas en los medios graves.

CÓMO

Los músicos deben aprender a oírse entre ellos. El respeto y gusto de la música desde el global y no desde el lado individual, o sea, desde su instrumento. Los ensayos de ensemble se deberán trabajar tanto tocando todos juntos, como tocando por sesiones, y donde los que no tocan también participan entendiendo el proceso de ajuste.

INTENSIDAD / DINAMICA

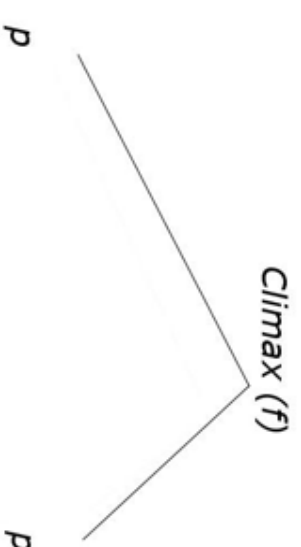
La dinámica nos hace referencia a la variación de intensidad sonora o volumen de un instrumento en una canción. Hablaremos de conceptos como piano o forte, para definir el nivel de la intensidad y reguladores como crescendo, decrecendo, etc. para especificar cambios de dinámica.

Cambio de dinámica

El cambio de dinámica nos ayudará a mantener tensión en el discurso musical. El contraste entre elementos opuestos, en este caso de distinta intensidad, siempre romperá la monotonía o evitará que la canción quede excesivamente plana. Para que estos cambios se puedan apreciar deberemos considerar el tipo de música y su instrumentación, serán los temas acústicos y más lentos los que faciliten este recurso expresivo.

En la frase

A través de la variación entre frases o palabras, efecto que se conoce como pregunta respuesta. Se trata analizar las frases como un diálogo pregunta-respuesta e ir accionando de forma alternada. El objetivo es crear contraste, esto añadirá intencionalidad.



Otra opción es interpretar la frase colocando un punto de climax, o intensidad mayor, normalmente a $\frac{3}{4}$ aproximadamente del comienzo de frase. La pieza va en creciendo hasta el punto de climax y luego se apaga, tal y como indica la gráfica.

En la canción

Es importante entender que no todas la partes de la canción tienen la misma intensidad. Reservando normalmente al estribillo o coro o puente final, la mayor intensidad de la pieza musical.

Ejecución homogénea

Uno de los principales problemas que podemos tratar dentro de una sesión de ensamble, es la falta de homogeneidad o igualdad, en la ejecución de notas musicales, sobre todo en fragmentos con gran cantidad de notas.

Estos problemas son evidentes en el bombo de la batería, bajista, aunque no queda exento para ningún músico y hacen que la canción se venga abajo.

CÓMO

Ayudará mucho que las sesiones de ensayo se graben y el mismo músico pueda valorar si existen estos momentos. En mucho de los casos tiene que ver con carencias en técnica instrumental, aunque la falta de motivación e incluso la distracción en los ensayos provocarán que este problema se acreciente.

Ajuste de dinámica

Igualmente a la rítmica, deberemos analizar que los instrumentos estén bien ajustados en cuanto a su intensidad. Ajuste en intención para cada una de las decisiones que se hayan establecido en cuanto a dinámica. Y ajuste en mantener la intensidad correcta hasta el final para que la canción no pierda peso.

Acentuaciones

Durante el discurso musical podremos encontrar notas que requieran una mayor acentuación, lo que llamamos acento o marcado. Estas notas suelen coincidir con: la ejecución de los metales o brass, finales de frase, cortes, etc.

CÓMO

Las acentuaciones son un excelente recurso metodológico para interiorizar frases complejas. Una vez que el músico ejecute correctamente una frase musical difícil, por su velocidad o intervalica, le ayudará enormemente a desarrollar agilidad si repite la ejecución acentuando algunas notas. Esta actividad facilitará también el empaste de la banda si la frase se esta ejecutando al unísono.

ALTURA / AFINACION

Ajustes de afinación

Muy usual entre voces, aunque todo músico deberá desarrollar una capacidad de audición correcta, desde el punto de la afinación, para que en cualquier momento pueda ajustarse si perdiese su afinación. Esto se desarrollará con el tiempo, aunque el profesor deberá en todo momento apreciar cualquier anomalía y corregirla durante el ensamble.

Tal vez este contenido sea uno de los más importantes a tratar con las voces. En primer lugar enseñándoles a saber escuchar a otros, pero también a sí mismos. Les ayudará que puedan grabarse y posteriormente analizarse, también será interesante poder ensayar con auriculares, pues mejora positivamente la percepción para el cantante de su voz. Si el cantante no se oye correctamente, es probable que tampoco afine correctamente.

Y en segundo lugar y en colaboración con el profesor de canto, trabajar ejercicios técnicos para ayudar al control de la afinación.

Recuerda que en muchos casos los problemas de afinación vienen reflejados por una mala elección de la tonalidad de la canción, que se encuentra en un registro incómodo para el cantante. Por tanto, se deberá atender antes de elegir el tono, cuál es el más adecuado para las voces.

Ajustes de frecuencias entre instrumentos

Los instrumentos en la banda deberán rellenar la franja de frecuencias comprendidas en la audición humana. (20 a 20.000 Hz). Para ello, cada instrumento se determina con un tipo de registro para rellenar. Como por ejemplo el bajo eléctrico, que cubre los medios graves, la batería cubre casi todas las frecuencias, la voz medios-agudos, etc. (Más info en el artículo sobre instrumentos).

Es importante cuidar en la sesión de ensamble que no saturemos o sobre carguemos excesivamente ninguna región de frecuencias, sino que los instrumentos queden bien repartidos. Por ejemplo en muchas ocasiones solemos rellenar mucho los medios graves, con la sumativa del bajo, la mano izquierda del piano, pads medios graves, guitarras muy graves, etc. El objetivo es conseguir siempre un sonido lo más repartido y equilibrado posible. Recuerda que en la sencillez y los recursos justos está la excelencia.

TIMBRE / SONORIDAD

Técnicas según estilos

Es importante reconocer que cada estilo musical puede utilizar un mismo instrumento pero desarrollando sonoridades distintas. Por ejemplo, el sonido cantado de la música gospel (más nasal, agresivo, como si fuese un gato) no tiene nada que ver

con la sonoridad de la voz del cantante en una canción pop balada. O por ejemplo, el slap en el bajo para temas más funky.

CÓMO

Es importante que las sesiones de ensamble estén conectadas con las clases de instrumento, para así poder analizar el estilo musical que se está trabajando y poder desarrollar aquellos recursos técnicos específicos del estilo en concreto.

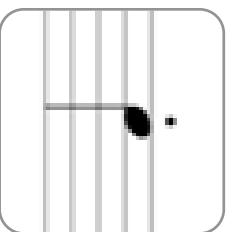
Ajuste y empaste

Este tipo de ajuste se trabajará mayormente con las voces. Se trata de buscar un color homogéneo entre ellas, muchas veces conseguido tras años de cantar juntos. El objetivo es igualar la sonoridad entre voces, eliminar elementos específicos y típicos de un cantante solista y empezar a cantar varias voces pero como una sola voz. Se deberá igualar técnicamente en cuanto a impostación, respiración, etc. e interpretativamente como vibrato, ataque, etc.

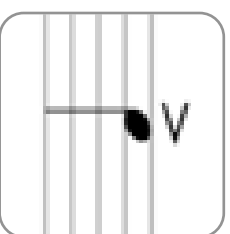
CÓMO

Debemos aprender a escucharnos todos en un mismo monitor o bocina. Esta dinámica nos preparará, mientras cantamos en coros, para aprender a apreciar el global por encima de cada voz en particular.

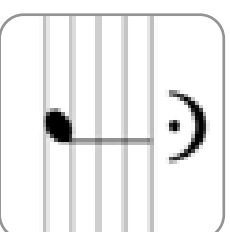
A continuación pasaremos a reconocer algunos de los símbolos utilizados en los charts para especificar estos matices interpretativos son:



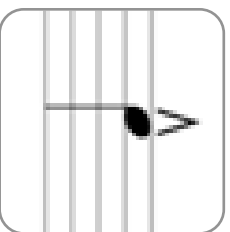
Picado o Staccato
Estos indican que la nota es ejecutada de manera más corta, por lo general, la mitad de su valor.



Acento
La nota es tocada de manera más fuerte o con un ataque más intenso que cualquier nota sin acentuar.



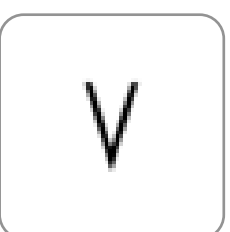
Calderón
Se prolonga la nota o acorde durante un tiempo mayor al que indica y a decisión del interprete.



Marcato
La nota es tocada con un ataque mucho más intenso.



Crescendo
(Crescendo)
Un incremento gradual del volumen.



Decrescendo
(Diminuendo)
Una disminución gradual en el volumen.

p

Piano
Suave.

mp

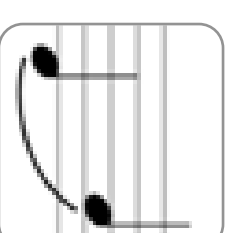
Mezzo-piano
(medio piano)

mf

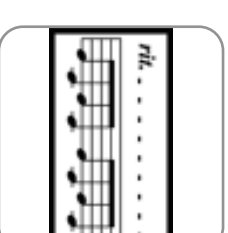
Mezzo-forte
(medio fuerte)

f

Forte
Fuerte con volumen



Ligadura de expresión
Indica que las notas deben conectarse en una misma frase.



Retardando o acelerando
Indica cambio de velocidad en la frase.

LA EXPRESION CORPORAL

La expresión corporal es una forma de comunicación basada en el cuerpo y en su capacidad para realizar gestos. Por tanto, no se trata ni de lo que cantamos o interpretamos musicalmente, se trata de una comunicación que trasciende de la palabra y está intrínseca en nuestro cuerpo, en nuestra expresiones, en nuestros movimientos y miradas. Se trata de la comunicación que no se dice, pero que es evidente que existe.



POR QUÉ LA EXPRESIÓN CORPORAL ENTRE LOS MÚSICOS

La expresión corporal en el músico es básica, pues el acto comunicativo que se produce cuando interpretamos una canción no está desligado de nuestro cuerpo, al contrario, es una parte bien importante en nuestro discurso musical.

Hay muchos músicos que anulan su mensaje al no reforzarlo con gestos y movimiento consecuentes. Cuando nuestra música se expresa coherentemente conectada con nuestras expresiones corporales, el acto comunicativo se completa.

ELEMENTOS DEL LENGUAJE CORPORAL

Los elementos expresivos del cuerpo y del movimiento son gestos y movimientos que usamos para poder expresarnos, comunicarnos y crear, y mediante el lenguaje corporal, nos facilitan una comunicación no verbal entre los músicos y las personas de la iglesia.

Para comenzar debemos tomar conciencia de nosotros mismos y lo que nos rodea:

Toma de conciencia del cuerpo

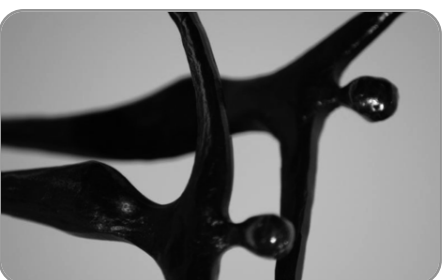
Se trata de poner a la persona en contacto con su propio cuerpo, captar su interés y estimular la curiosidad. El grado de concentración y sensibilidad con que se practica un movimiento será más importante que el resultado del mismo.

La relajación tiene aquí un papel fundamental: nos pone en condiciones de "escuchar" a nuestro cuerpo, de poder descubrirlo y aceptarlo. Algunos conceptos a tener en cuenta a la hora de trabajar esta toma de conciencia, son:

La piel, con la que sentimos y a través del tacto percibimos.

El esqueleto como soporte sólido del cuerpo, su función en las leyes de la estática, su función en el movimiento.

La percepción de las articulaciones y los músculos en la postura y los movimientos.



Toma de conciencia del espacio

Es importante, antes del proceso de comunicación, que el emisor conozca e investigue el espacio que le rodea, con sus delimitaciones y limitaciones, la proyección de sí mismo (de su cuerpo, de su movimiento) hacia el espacio, hacia fuera de él.

Además tenemos que diferenciar dos tipos: el espacio parcial y el espacio total. El primero es aquel que rodea el cuerpo, delimitado por la capacidad del movimiento corporal sin desplazamiento. El espacio total hace referencia al espacio que hay entre mí y los otros, entre mí y los objetos, entre los otros y los objetos. Para "adentrarse" en el espacio total es de gran ayuda la imagen de sentir que me desplazo en mi espacio parcial como si fuera una esfera que me protege, que me ayuda a organizar mi movimiento y que media entre mí y el espacio total.

Toma de conciencia del tiempo

Ritmo y movimiento están muy relacionados, de ahí la importancia de este apartado. Cualquier movimiento tiene una dimensión temporal, rítmica.

El ritmo está interno en el movimiento y lo determinamos por la organización tempo-

ral componen cualquier movimiento: contracción /distensión, fuerte/débil, impulso/intercía, acción/ pasividad, equilibrio/ desequilibrio. El sentido del ritmo es, por consiguiente, un elemento fundamental en el desarrollo del movimiento.

DESDE EL ÁNGULO DEL ADORADOR



Comunicación yo y Dios

La primera comunicación que se produce en el creyente músico cuando participa en un tiempo de alabanza, es una comunicación personal con Dios, que en mayor o menor medida, él mismo refleja.

La comunicación con Dios tiene que ver con espiritualidad y no se cultiva como cualquier otra técnica, sino que se hace a través de la intimidad con Jesús. **Una persona no puede comunicar adoración si no la está viviendo por sí mismo.** El primer escalón expreso empieza por nuestro encuentro con Dios y que nuestros gestos no sean mecanísticos sino expresiones sinceras de nuestra adoración.

El músico debe llevar a un punto técnico de control para no desenfocar su énfasis en Dios, hay muchos músicos tan distraídos en hacerlo bien que olvidan que la adoración es parte de una acción más que estética o expresiva es **ESPIRITUALIDAD**.



Comunicación yo y mi grupo de alabanza

El músico no debe olvidar que cuando está participando de la adoración, no lo hace solo, sino que participan con él otros músicos y cantantes. Las miradas, compenetraciones, sonrisas etc. son necesarias para transmitir la unidad y el valor del grupo durante el tiempo de alabanza.

Me he encontrado muchas veces con músicos que sólo se dedican a tocar y no toman conciencia de que **NO ESTÁN SOLOS**. En cambio la unidad de un grupo transmite seguridad, alegría, paz, contagio, etc.

Comunicación yo y mi iglesia

La adoración es un acto de comunicación a Dios y donde los levitas dirigen al pueblo en tan apreciada acción. Cuando un músico está tocando no puede olvidar que éste es su cometido y debe mantener en continuo la comunicación con el resto de la congregación.

El líder o grupo de alabanza debe mantener en continuo la conexión con el resto de la iglesia. No sólo haciendo su parte comunicativa sino asegurándose de que la iglesia recibe y entiende el mensaje. Es decir, el acto comunicativo es recíproco y el líder debe retroalimentarse en todo momento.

MOVIMIENTOS: EL GESTO

34

Cuando decidimos potenciar la comunicación no verbal y usamos nuestro cuerpo para expresar, podremos utilizar diferentes tipos de movimientos:

EL MOVIMIENTO EXPRESSIVO comprende los movimientos que utilizamos para comunicar en la vida diaria. Cuando hablamos de movimiento expresivo, en la práctica, nos referimos a: el porte y actitud del cuerpo, los gestos, y las expresiones faciales. Estos movimientos facilitan a la persona la expresión de sus emociones internas, son movimientos naturales y espontáneos que acompañan a las expresiones orales para dar más fuerza a las palabras.

EL MOVIMIENTO INTERPRETATIVO comprende el movimiento creativo y el estético como manifestaciones expresivas de las sensaciones del hombre. Son movimientos expresivos pero con una intencionalidad interpretativa o de comunicación estética. En otras palabras, son los movimientos que usamos en la vida diaria pero que desarrollamos desde el escenario. Esto no significa que sean irreales sino que requieren de una preparación especial en la que se tiene en cuenta la reacción y comprensión del público.

EL MOVIMIENTO EN GRUPO O COREOGRAFICO comprende la expresión corporal desde el grupo y la coordinación de los movimientos entre sus miembros. Son movimientos creativos, tal vez no tan naturales, pero si socialmente aceptados y establecidos.

Cuando hablamos de movimientos más concretos y personales, podemos también hacer referencia al concepto de **gesto**.

Los gestos son formas específicas de comunicación no verbal ejecutada con alguna parte del cuerpo, y producida por el movimiento de las articulaciones y músculos.

Pueden ser también de varios tipos:

Gestos innatos o involuntarios:

Normalmente son los gestos que utilizamos para expresar sentimientos o sensaciones. En los niños es muy fácil observar los gestos como por ejemplo: abrazar a alguien que quiere, o rechazar con las manos algo que no le gusta o esconderse cuando ve algo que le produce miedo. También los adultos usamos gestos como fruncir el ceño cuando estamos descontentos, o sonreír, o llorar, o poner nuestra manos en la frente al ver una calamidad.

Gestos aprendidos o culturales:

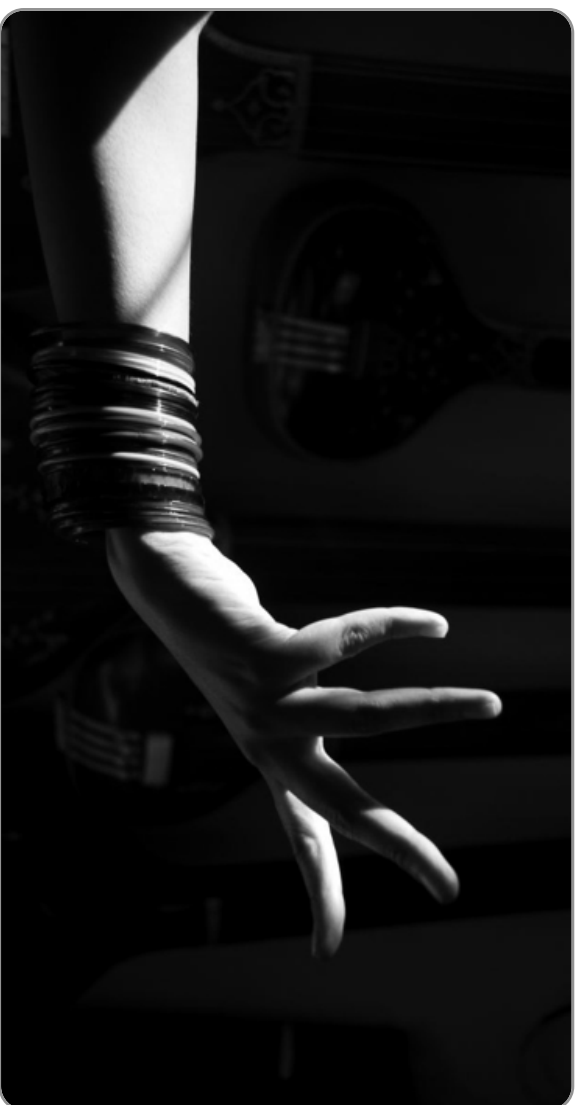
Hay expresiones que hemos aprendido en nuestra comunidad y son parte de nuestras raíces locales o nacionales. Por ejemplo, nos saludamos con uno, dos o tres besos, nos frotamos las manos cuando sabemos cómo hacer algo, alzamos es pulgar cuando una cosa está bien hecha, etc.

Gestos creativos:

Hay expresiones muy complejas que no tienen un gesto en concreto y que se originan a partir de la creatividad del artista. No sólo usuales sino específicas a una obra o a un autor.

35

ZONAS EXPRESIVAS



Manos

La comunicación de las manos es muy usada por el ser humano y atiende a movimientos propios de cada cultura, pero también a algunos universales. Por ejemplo, llevar la mano al pecho como saludo, sería propio de la cultura árabe y por ejemplo, levantar las manos para la adoración a Dios, sería un movimiento universal.

La mayoría de las personas no son conscientes del movimiento de las manos de los demás, lo ignoran, y en muchos casos dan por sentado que se tratan de gestos sin sentido. Sin embargo, estos gestos manuales, a veces, nos esclarecen el mensaje hablado poco claro, e incluso otras veces revelan emociones y sentimientos de manera involuntaria.

Cuando hablamos de las manos debemos considerar la posición de la palma, pues nos indicará cosas distintas:

- Si la palma es hacia arriba: nos indica un gesto de sumisión o entrega o adoración.
- Si la palma es hacia abajo: le da a la persona autoridad.
- Si la palma está cerradas apuntando con el dedo: es uno de los gestos que más pueden irritar al interlocutor con quien habla, especialmente si sigue el ritmo de las palabras.
- Mostrar las palmas hacia fuera se asocian a la honestidad y la verdad. Es un gesto inconsciente, como casi todos, que se asocia a que la persona no se está guardando nada y/o dice la verdad.

La posición y la altura en la que se colocan las manos a lo largo de una conversación también nos dirá mucho de quien las realiza. Por ejemplo:

36

- Los dedos entrelazados nos comunican frustración o preocupación.
- Los dedos apoyados de una mano contra otra, formando un arco, demuestra que esa persona tiene una gran confianza en sí misma, o conocimiento de un tema.
- Manos en las caderas demuestra algo de agresividad.
- Manos frotándose indican seguridad en lo que se va a hacer.
- Y un largo etc.

La cara

Básicamente se utiliza para regular la participación mutua y para reforzar el contenido del mensaje que se presenta. Se suele utilizar la expresión facial para: expresar el estado de ánimo, indicar atención, mostrar disgusto, bromear, reprochar, etc. El mismo movimiento de la cabeza de un lado a otro ya nos indica afirmación, negación, etc.



La mirada

Contempla diferentes aspectos como:

- La dilatación de las pupilas, que se produce de forma natural cuando vemos algo interesante.
- El acto de parpadear, solemos parpadear más rápido y con más frecuencia cuando estamos más nerviosos.
- Con las cejas, donde podremos comunicar diferentes sensaciones como sorpresa, duda, molestia, etc.
- El contacto ocular, le da importancia al acto comunicativo, el que mantenemos la frecuencia y continuidad de la conexión con el receptor.
- La forma de mirar, nos da características del emisor: su estatus, su carácter, etc.

La sonrisa

Contempla diferentes aspectos como:

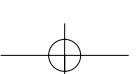
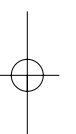
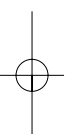
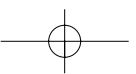
- Sonreimos para ocultar decepción.
- Sonreimos para atraer la sonrisa de los demás.
- Sonreimos para relajar la tensión.
- Sonreimos para ocultar miedo.
- Sonreimos como respuesta de sumisión.
- Sonreimos para hacer que las situaciones de tensión sean más llevaderas.

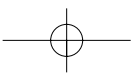
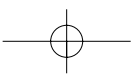
37

- Cuando sonreímos, hacemos que el cerebro produzca endorfinas que reducen el dolor físico y emocional y proveen una sensación de bienestar.

Hombros y la postura

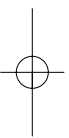
El levantar los hombros sirve para expresar duda o ignorancia sobre un tema. Los hombros encogidos significan enojo contenido; los hombros alzados se asocian con el miedo; los hombros anchos y rectos denotan que se asumen responsabilidades; los hombros y espaldas erguidas suelen ser de ego más fuerte que los de espalda encorvada.





3

Repertorio



Antes de comenzar a trabajar con una canción, deberemos conocer sobre ella cuanto más posible, mejor. Su contenido, su forma y su estilo, nos darán pautas de cómo debemos interpretarla y nos guiarán en cómo hacerlo.

AUTOR / CONTEXTO / CONTENIDO / ESTILO

YO CREO
EN EL PODER DE DIOS

Albun Sobrenatural
MARCOS WITT
1808 09

$\text{♩} = 140$
pop

Previo a la ejecución de una canción, analizaremos estos elementos en la clase. Bien desde la exposición del profesor o el trabajo de investigación del alumno, agarraremos información que utilizaremos para inspirarnos, para tener criterios expresivos, etc.

AUTOR/INTERPRETE

Información sobre el compositor y/o el grupo o grupos que la interpreten.

CONTEXTO

Año en que se compuso la canción, lugar y momento social/espiritual.

CONTENIDO

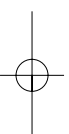
Lo que la canción nos quiere comunicar. La letra o mensaje que nos ayudará a definir el interés comunicativo y muchas de la pautas de interpretación.

ESTILO

Aunque la música de alabanza esta catalogada como pop o rock, es verdad que convergen muchos estilos musicales, tales como el gospel, el rap, el funky, el soul, el jazz, etc. En cada caso se deberá analizar y trabajar en clase y en conexión con el profesor de instrumento, los parámetros específicos de ese estilo en cuanto a arreglos, instrumentación, forma, etc.

ANALISIS BASICO FORMAL

La canción de alabanza está normalmente estructurada en partes muy bien definidas que pasamos a explicar.



INTRO

Instrumental normalmente de menor duración que la estrofa y que nos introduce el estilo de la canción, a veces también utilizado como puente para volver tras el coro.

ESTROFA O VERSOS

Donde se comienza a contar la historia, más simple musicalmente y la melodía en un registro más grave.

PRE ESTRIBILLO O PRE CORO

Actualmente muy extendido como recurso formal que prepara la llegada al coro. Suele ser de mitad duración y presenta una mayor tensión armónica que la estrofa, acabando normalmente en dominante.

ESTRIBILLO O COROS

Donde reside normalmente la resolución del mensaje de la canción. Es la parte pegadiza y recoge la melodía más alta en registro y atractiva. Suele ser de mayor intensidad sonora y riqueza instrumental y armónica.

PUENTE

Puede ser instrumental o incluso vocal, nos facilita poder repetir el coro e incluso la estrofa, creando un interés y evitando así la repetición monótona. En muchos casos en este puente aparece el solo instrumental. En muchas ocasiones se convierte en el momento de clímax de la canción y si lleva letra suele utilizar repeticiones o motivos del coro.

FINAL

Instrumental o vocal, fragmento normalmente breve que resuelve la canción y utiliza cuando la canción no acaba en fade out (desvanece progresivamente).

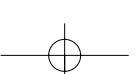
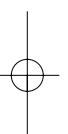
Un ejemplo de esquema de una canción sería:

INTRO ESTROFA PRECORO CORO INTRO ESTROFA PRECORO CORO
PUENTE CORO FINAL

CONCEPTOS BÁSICOS DE ARMONÍA

CIFRADOS

En primer lugar queremos recordar la nomenclatura americana para los acordes.



Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
C	D	E	F	G	A	B

A continuación indicamos el cifrado para los diferentes tipos de acorde

Cifrado de acordes en triadas:

C = Mayor (Do – Mi – Sol)

Cm ó C- = Menor (Do – Mi♭ – Sol)

Cdim = Disminuido (Do – Mi♭ – Sol♭)

Sus4 = Sus4 (cuarta suspendida) (Do – Fa – Sol)

Cifrado acordes cuatriadas

CMA7 = Mayor séptima (Do – Mi – Sol – Si)

C7 = Séptima (Do – Mi – Sol – Si♭)

Cm7 ó C-7 = Menor séptima (Do – Mi♭ – Sol – Si♭)

Cm7(♭5) = Semi disminuido (Do – Mi♭ – Sol♭ – Si♭)

Cdim ó Cdim7 = Disminuido (Séptima disminuida) (Do – Mi♭ – Sol♭ – Si♭)

Cm(Maj7) ó Cm(7M) = Menor con séptima mayor (Do – Mi♭ – Sol – Si)

C7(♭5) = Séptima quinta disminuida (Do – Mi – Sol♭ – Si♭)

Cifrado de acordes con tensiones armónicas

Cadd9 = Add9 (o novena agregada) (Do – Mi – Sol – Re)

Cadd11 = Add11 (u oncena agregada) (Do – Mi – Sol – Fa)

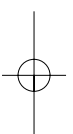
CMaj9 = Mayor novena (Do – Mi – Sol – Si – Re)

CMaj13 = Mayor treceena (Do – Mi – Sol – Si – La)

CMaj7(#11) ó Cmaj7(+11) = Mayor séptima oncena aumentada (Do – Mi – Sol – Si – Fa#)

C9 ó C7/9 = Novena (Do – Mi – Sol – Si♭ – Re)

C7(♭9) = Séptima novena bemol (Do – Mi – Sol – Si♭ – Re♭)

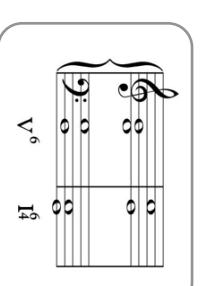


- C7(#9) = Séptima novena aumentada (Do – Mi – Sol – Si♭ – Re#)
- C13 = Treceena (Do – Mi – Sol – Si♭ – La)
- Cm9 ó C-9 = Menor novena (Do – Mi♭ – Sol – Si♭ – Re)
- Cm11 ó C-11 = Menor oncena (Do – Mi♭ – Sol – Si♭ – Fa)

Aún siendo una clase de ensamble y no de armonía, se presenta la oportunidad para apreciar, analizar y estudiar algunos aspectos relacionados con ella, como:

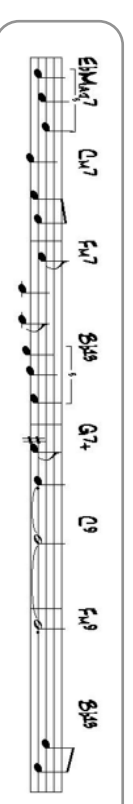
La inversión del acorde y su superposición entre instrumentos

En muchos casos es el bajo, el que realiza una inversión determinada y será muy interesante poder apreciarla con el resto de los instrumentos. Además será también muy útil analizar cómo acordes se completan con la suma de la banda, es decir, que una nota que le falta al piano la está haciendo el bajo u otro instrumento.



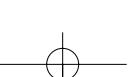
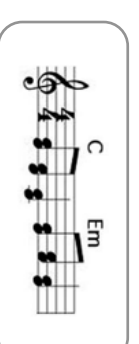
Reconocimiento de tensiones en acordes.

Según el estilo utilizaremos acordes sin tensiones, con tensiones y distintas. El ensamble en una buena oportunidad de análisis de estos acordes y su sonoridad.



2 voces en canto, montadas de oído

Podremos iniciarnos en sencillas armonías vocales a partir del uso de terceras. Los cantantes comienzan una voz paralela desde la tercera o cuarta (dependiendo de las notas del acorde inicial), y abajo o arriba, según se plantee. Se trata de mantener una melodía similar y paralela, que se sitúe siempre entre las notas de los acordes principales.



Los cambios de tonalidad

Es muy importante definir desde el principio cual será la tonalidad a utilizar, que no deberá depender exclusivamente de la referencia original sino más bien de la adecuación a las necesidades de la banda y sobre todo al registro de los cantantes.

Será de mucho interés trabajar los cambios de tonalidad de una misma canción como recurso metodológico para: reforzar el conocimiento activo de otros acordes, poder practicar el transporte, etc.

BREVE GUÍA DE ESTILOS MUSICALES*Blues:*

Originario de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos, se desarrolló a través de los espirituales, canciones de trabajo y del campo.

Se caracteriza por una formación estándar con la guitarra como instrumento central. Armonías de 7 menor y cadencia muy establecida I IV I V IV I, en 12 compases y con la peculiaridad de la cadencia rota al final de cada parte. Se promueven sencillas improvisaciones, generalmente de la guitarra, basada en escalas pentatónicas.

Country:

Surgingo en los años 20 en las regiones rurales del sur de Estados Unidos. Combinó en sus orígenes, la música folclórica de algunos países europeos de inmigrantes, con otras formas musicales ya arraigadas en Norteamérica, como el blues y los espirituales.

Posteriormente llegó a desarrollar subestilos propios como Bluegrass, de Rockabilly o de Western Swing.

Se caracteriza por letras que hablan de historias de vaqueros, sus estilos de vidas, política, amor. Como instrumentación, utilizan el banjo, armónica, violín, guitarras electroacústicas y eléctricas, con el inconfundible sonido de un tubo de metal que se desliza en las cuerdas para darle el efecto que llaman "Slide Guitar".

Folk:

Nace en Estados Unidos con figuras como Bob Dylan y Joan Baez. Suele ser canciones sencillas musical y formalmente y con una temática social, en muchos casos de protesta.

Se caracteriza por sencillas armonías vocales y una instrumentación más acústica, es decir, sin demasiados efectos y

46

predominando la guitarra acústica a la eléctrica. El repertorio son composiciones originales, realizadas con estructuras y melodías de tradición del folk escocés, inglés e irlandés.

Funky

El funk nace entre mediados y finales de los años 1960 cuando diferentes músicos afroamericanos fusionaron soul, soul jazz y R&B dando lugar a una nueva forma musical rítmica y bailable.

Se caracteriza por un intenso groove al combinar fuertes y rítmicos riffs de guitarras eléctricas y líneas definidas de bajo eléctrico. Se utiliza el slap en el bajo dándole un rol rítmico similar al de la batería, muy característico del funk. Utiliza los mismos acordes extendidos como menores con séptimas añadidas y undécimas, o acordes de séptima dominantes con novenas alteradas.

Gospel

Se conoce como la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930. En la actualidad ha evolucionado enormemente y su popularidad se ha extendido en todo el mundo.

La palabra Gospel es una combinación de "God", Dios, y "spe", término del inglés antiguo usado para decir historia, o sea "historia de Dios". Palabra que significa Buenas Nuevas, y por ello se suele identificar la palabra Gospel con la palabra Evangelio.

Caracterizado por la presencia dominante del coro con una gran riqueza armónica. La banda, con toda la sección pop, se fundamenta en el órgano hammond y presenta un armonía rica y tensa.

**47**

Grunge:

Catalogado con un tipo de rock alternativo, es una mezcla entre el rock y el punk, y se origina en los años noventa con la famosa agrupación de Seattle, Nirvana.

Se caracteriza por las guitarras eléctricas bien distorsionadas, melodías pegadizas, repetitivas y con mucha energía, y una batería muy pesada y rockera.

Hip-Hop:

Es un género principalmente urbano, que incluye también expresiones como el graffiti y el breakdance.

Se caracteriza por la voz y el lenguaje, improvisado y callejero, como hilo conductor y soportado por bases que se disparan con algún que otro instrumento en vivo. Aparece el DJ como instrumentista que acompaña a un cantante casi sin melodía y armonía.

**Jazz:**

El jazz es un género musical que nace entre afroamericanos descendientes de antiguos esclavos, y que evoluciona desde su propia tradición, hasta una complejidad musical caracterizada por un fuerte protagonismo del ritmo, la riqueza armónica y la improvisación.

En la improvisación, los instrumentos melódicos (trompeta, clarinete, saxofón, etc.) interpretan la melodía completa, sobre el acompañamiento rítmico y armónico que realizan la batería, el contrabajo, el piano, etc.

Posee un gran riqueza y complejidad rítmica, basada en la polirritmia en los contratiempos y en el uso de la sincopa.

Su instrumentación completa la sección de banda y además instrumentos de viento-metal, el saxofón y el uso de las sordinas.

Pop:

Se dice de la música popular ligera. Se desarrolló en los países anglosajones desde la década de los cincuenta bajo la influencia de estilos musicales negros, especialmente el rhythm and blues, y de la música folk británica. En la actualidad y desde hace décadas, constituye un importante fenómeno de comunicación de masas prácticamente en todo el mundo.

Tal vez, es éste el estilo más utilizado en nuestras iglesias en la actualidad y se define como la formación y armonía estándar de nuestra música.

Reggae:

Estilo musical popular jamaicano, de ritmo simple y repetitivo, que alcanzó su máxima difusión en los setenta gracias a los jamaicanos residentes en Londres y al cantante Bob Marley.

El reggae suele acentuar la segunda y cuarta parte de compás, y usa las guitarras para enfatizar estos contratiempos. Además se caracteriza por la utilización de complejas líneas de bajo.

Rock:

En forma genérica, se le da este nombre a diversos estilos musicales ligeros desarrollados desde los años cincuenta en adelante, y derivados en mayor o menor medida del rock and roll, aunque también de otras fuentes, principalmente blues, rhythm and blues y country, pero también del gospel, jazz y folk.

La banda queda básicamente marcada por batería, bajo, guitarras y voz, aunque también se incorpora los teclados (con sonidos de pianos, rhodes, órganos, etc.) y sección de metales.

El rock lo define claramente el sonido y la figuración de sus guitarras eléctricas, por encima incluso de la voz principal. Los ritmos muy marcados por una batería con mucho "peso" en compases cuaternarios.

En las últimas décadas el rock ha evolucionado desarrollando otros subgéneros que analizaremos ahora.

**Rock alternativo:**

Es una manifestación "underground", posiblemente contracultural. Hace referencia a un conjunto de géneros de rock que nacieron en los años 80 y alcanzaron sus mayores cuotas de popularidad en los años 90. Se usó para describir la música de los grupos que grababan sus discos en discográficas independientes y que no se ajustaban a la música de la época. Entre sus subgéneros cabe destacar el grunge, el indie o el britpop, entre muchos otros.

Rock and Roll:

En el momento en el que el rhythm and blues y el country empezaron a fusionarse a partir de los cincuenta, nació el rock and roll.

Con un ritmo muy marcado y bailable, donde el piano y la voz se ponen la mismo nivel que la guitarra, con la progresión armónica del blues e improvisaciones fundamentadas en la escala pentatónica.

Rock sinfónico:

Es una corriente del rock casi exclusiva, en sus comienzos, de Londres. Sus exponentes producen un rock que fusiona, de alguna forma, con las formaciones instrumentales clásicas (en muchos casos realizada a través de sintetizadores) y genera impresionantes arreglos rock/orquestales para dar ese peculiar sonido sinfónico (tan difícil de sonorizar al mezclar instrumentación moderna amplificada con instrumentos clásicos acústicos).

Ska:

Este género surgió en Jamaica en los años sesenta y funde estilos como el Mento, el Calypso, el Swing y el Boogie. Es un género irreverente, contagioso y que ideológicamente está fundamentado en la lucha contra el racismo.

Es una música caracterizada por su marcado y rápido ritmo bailable y alegre, y añade la aparición predominante de instrumentos de viento.

Soul:

Estilo musical estadounidense surgido en la década de los sesenta, derivado del rhythm and blues y otras formas de la música negra. Está caracterizado por su ritmo sincopado y pegadizo, acentuados por palmas y movimientos corporales espontáneos. Se le da gran importancia en su ejecución a un trabajo preciso vocal, con giros, improvisaciones y preguntas-respuestas, y también a la incorporación de instrumentos de viento.

Se desarrolló en Detroit en torno a dos compañías discográficas: Atlantic Records y Tamla Motown, y sus principales intérpretes fueron Aretha Franklin, Wilson Pickett, The Supremes y The Vandellas.

Swing:

Estilo musical del jazz caracterizado por su ritmo bailable, interpretado por grandes bandas y vocalistas. Estuvo en boga en los Estados Unidos desde la década de los treinta.

Se caracteriza por un ritmo muy marcado con "walking" en el bajo. Con una base de piano, contrabajo y batería muchos más liberada que anteriormente, incorpora la participación de una buena sección de metales como trompetas y trombones, vientos maderera como saxofones y clarinetes y, muy ocasionalmente, instrumentos de cuerda como

violin o guitarra. Llegando a convertirse la Big Band en el conjunto instrumental característico de este estilo.

Tecno:

Es una variedad de la música pop desarrollada durante los años setenta y ochenta que utiliza instrumentos musicales electrónicos, especialmente sintetizadores.

Su origen se encuentra en la fusión de ciertas corrientes de música europea, basadas en el uso experimental del sintetizador, con diferentes estilos de música de raíz afroamericana como el funk, el free jazz o el primer electro. A esto se añade la influencia de una estética y temática de corte futurista.

**World Music:**

Es el término que recopila la música tradicional de todas las naciones del mundo. Su escalada a la globalización se dio gracias a la mezcla de ritmos e instrumentos modernos con la música étnica.

Música Latina:

Se emplea para englobar diferentes estilos y ritmos de América Latina y el Caribe. A igual que otros estilos se fusiona con el rock, el jazz, el pop, etc. Analicemos los mas populares:

BOSSANOVA

Surge en Brasil a finales de los 50. Se conoce con "el ritmo nuevo" que se cantaba en los barrios de Rio de Janeiro procedentes de Ipanema y Copacabana. Música con una gran riqueza armónica y ritmo asincopado

SALSA

Es el desarrollo del son cubano. Traído a Nueva York por los emigrantes caribeños desde donde se expande a todo el mundo. Música bailable con una fuerte presencia rítmico latina y metales bien elaborados.

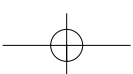
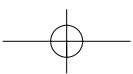
REGGAETON

Sus raíces provienen de Panamá a mediados de los 80. Estilo que mezcla el rap con influencias de reggae jamaicano. Difundido enormemente por el puertorriqueño Vico C y la popularidad de esta música entre las comunidades latinas en USA.



4

Ensayo musical



PLANIFICACIÓN Y DINÁMICA DE UN ENSAYO

El Lugar

Deberá ser un lugar lo más iluminado posible, con no demasiada reverberación en la sala y con el espacio suficiente para albergar a todos los músicos.

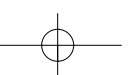
El equipo de sonido

Tal y como hacemos referencia en el video, se deberá buscar la escucha natural de todos los instrumentos, de una forma sencilla y poco costosa. Importante cuidar que las voces se escuchen y las escuchen.

La dinámica de clase

Se deberá enseñar en todo momento la importancia del silencio para poder escuchar a otros

Ensemble no es para ensayar y practicar individualmente, se trata de traer a la clase lo trabajado en casa y así poder invertir en el desarrollo de los contenidos presentados en este documento.



No se trata de tocar y tocar. El profesor deberá incorporar progresivamente elementos que levanten la complejidad de la interpretación del tema.

En todo momento, pero de forma ordenada se le invitará al alumnado a participar en la valoración del trabajo realizado y cómo mejorarlo.

Si son muchos los músicos que tengan que participar, coordinar activamente los tiempos para que todos participen, tal y como se explica en el vídeo.

La temporalización

A continuación proponemos una temporalización basada en una dinámica motivacional. Es sólo un modelo, por lo que proponemos utilizar otras alternativas:

Comenzar normalmente por un tema que salga bien o que motive al alumno, aproximadamente unos 10 minutos.

Seguidamente, trabajar el tema que toque para esa semana, hacerlo de lleno e introducir ahí todos los contenidos que se quieran estudiar y preparar. Esto sería entre 30 y 35 minutos.

Por último repasar un tema ya trabajado que aún necesite mejora. Esto ocupará aproximadamente unos 15 minutos.

CONSEJOS PARA UN BUEN ENSAYO

Ser puntual

La importancia de aprovechar el tiempo y de valorar el esfuerzo de llegar a tiempo del resto. Es importante crear un hábito de encuentro basado en la formalidad y la puntualidad.



Estar despierto versus distraído

Tomar la experiencia del ensemble como una oportunidad de concentrar los 5 sentidos y apreciar cada detalle de la sesión.



Estar abierto

Llegar al ensemble con una disposición de apertura y de aprendizaje; en el trabajo en equipo se experimenta y se desarrollan numerosas oportunidades de crecimiento.



Ser flexible

Tener una actitud de estar dispuesto a la adaptación o el cambio para beneficiar el trabajo en común.



Ser cooperativo versus analítico

En muchos casos, estamos siempre analizando nuestros fallos y detalles, y olvidamos el enfoque a un resultado final que proviene del esfuerzo y la colaboración del resto de la banda.



GÉSTICA BÁSICA DE DIRECCIÓN EN MUSICAL EN EL ENSAYO

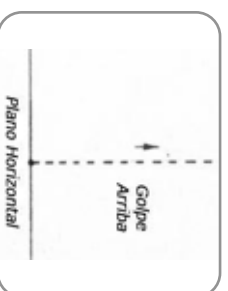
La entrada:

Para dar la entrada emplearemos la anacrusa. Corresponde al golpe inicial para dar la entrada. Se ejecutará un ataque en la última parte del compás coincidiendo con el pulso de la canción.

Como la foto indica: las manos se levantan al tiempo del último pulso y volviendo a su posición inicial en la parte fuerte ya de comienzo de compás.



La anacrusa la podemos emplear al comienzo de la canción y siempre que haya un cambio de matiz o de tiempo. También después de una detención del compás (calderones) o algunas pausas para reiniciar el tempo.



La salida:

Con el puño cerrado, unos compases antes de terminar, indicamos que la canción está finalizando. Normalmente la brusquedad con la que cerremos la mano determinará la fuerza o no del cierre.



56



Repetición:

Con el dedo extendido y girando sobre un plano horizontal, indicamos la repetición de la parte en la que estamos, normalmente para repetir el coro.



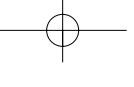
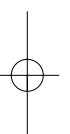
CÓMO TRABAJAR EN CASA

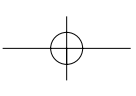
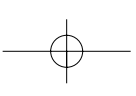
Para que el desarrollo de la clase de ensamble pueda darse, creemos que será clave el trabajo de cada alumno en casa, no sólo desde la responsabilidad que por su parte conlleva, sino fundamentada también en la motivación de éste, a través de recursos y propuestas atractivas.

Proponemos utilizar los temas por pistas o grabaciones, para así facilitar la motivación y el trabajo en casa.

Se recomienda la grabación de los ensayos y del trabajo en casa, como ejercicio de autoevaluación y la investigación y análisis de otros intérpretes como ejercicio para el desarrollo de un aprendizaje significativo.

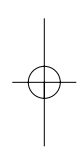
57





5

Leitura de chart



A continuación analizaremos los elementos que caracterizan los charts, a fin de tener claridad para su lectura y análisis.

Título, Autor y Tempo

El título siempre se pone en el centro del chart con un tamaño de letra más grande que el resto de las indicaciones.

El autor y el arreglista, siempre escriben sus nombres completos a la derecha del título. También en ese lugar, se puede especificar si hay un sello discográfico o editorial que tiene los derechos de dicha canción.

El tempo se indica a la izquierda, poniendo qué figura será la que se tomará como pulso y qué tiempo tendrá ese pulso. En algunos casos también se incluye:

REPETICIONES:

Simbolos:

1. Simple

2. Múltiples

3. Abiertas

CASILLAS: Ej. de "Perdonados" (CD: Homenaje a Jesus) sin casillas.

Ej. de "Perdonados con casillas.

CASILLAS MÚLTIPLES

1 Cmaj⁷ G⁷ Fmaj⁷ G⁷ Fmaj⁷ Am⁷

7 Cmaj⁷ Bm^{7(b9)} E⁷ Am⁷ G⁷ Em⁷ Fmaj⁷ F#m^{7(b9)} G⁷ sus⁴

SALTOS: Da Capo (D.C)

1. D.C. al Fine

13 Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷

17 Fmaj⁷ C/E Dm⁷ G/B Cadd⁹ Am⁷ G⁷

Total de compases: 15

2. D.C. y Sigue

21 Am⁷ G Fadd⁹ Am⁷ G Fadd⁹

25 G⁷ sus⁴ Fadd⁹ G⁷ sus⁴ Am⁷

D.C. y Sigue

29 Dm⁷ G Am⁷ Em⁷ Dm⁷ G Am⁷

Total de compases: 20

3. D.C. al Coda

Cmaj⁷ G/B Am⁷ Gsus⁴ Fmaj⁷ C/E Dm⁷ G⁷

5 Am⁷ G/B F/C C F/C C

D.C. al Coda

DAL SEGNO (D.S)

1. D.S. al Fine

13 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷

Total de compases: 18

17 Fmaj⁷ E⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ D^bmaj⁷ Cadd⁹

D.S. al Fine

Total de compases: 11

2. D.S. y Sigue

21 Cmaj⁷ A⁷ maj⁷ B⁷ maj⁷ Cmaj⁷

25 A⁷ maj⁷ B⁷ maj⁷ Cmaj⁷ C⁷ Fmaj⁷ G⁷ sus⁴

D.S. y Sigue

29 Cmaj⁷ B⁷ maj⁷ A⁷ maj⁷ B⁷ maj⁷ Cmaj⁷ A⁷ maj⁷ Cmaj⁹

Total de compases: 16

3. D.S. al Coda

Am⁷ F C G Am⁷ F C G

F/C G⁷sus⁴ F/C G⁷sus⁴ D.S. al Coda

9 Am⁷ G D/F# F C/E F G⁷sus⁴ Am⁷

Total de compases: 16

FORMA Sin Saltos.
Ejemplo: "A quién iré" (CD: El volverá)

13 Intro 8 A 8 A B 8 A B

17 B 8 C Puente 6 B Piano & Vocal Only B Band In 4 12

FORMA Con Saltos
Ejemplo: "A quién iré"

21 Final 8 B 8 A Puente 8 B 8 C Puente 6 D.S. y Sigue

28 B Piano & Vocal Only B Piano & Vocal Only B Band In Final 4 4 12 8

Simbolos Rítmicos

1. Slash

C Slash G F A-7 F

Son barras en oblicuo que aparecen dentro del compás y nos indican qué cantidad de tiempo debe mantenerse el acorde.

Si observamos el ejemplo, veremos que el acorde C se mantiene las 4 partes de compás, pero en el compás segundo G ocupa las dos primeras partes y F tercera y cuarta.

2. Los kicks

C G A A A A

Son figuraciones rítmicas concretas que pueden aparecer en el chart y nos indican que deben ejecutarla toda la banda. Ejemplo la figuración que aparece en el compás 5 y 6.

3. Las sincopas o anticipaciones

B-7 A G A B-7 A G A

Las sincopas, muy usuales en el jazz y el funky, son simplemente un adelanto de la nota medio tiempo antes de su ejecución. A diferencia de los kicks, en este caso, sólo se adelanta el o los instrumentos que ejecutan el acorde y en cambio la batería se mantiene con su ritmo base.

EJEMPLOS

TU ERES DIGNO DE GLORIA

10A GTR ONLY
20A SAND IN

A F_{maj7} q F_{maj7} q_{sus4} q

(VOICES IN) $SIMILE$

6 F_{maj7} q F_{maj7} $[1. q_{sus4} q (q/8 C)]$ $[2. q_{sus4} q]$ $DRUM FILL...$

12 **B** C $q/8$ $A-7$ F

16 C q $A-7$ F

24 F_{maj7} q F_{maj7} q

$SIMILE...$

O.S. AL CODA

25 **C** $A-7$ F_{maj7} C $[1-5 q]$ $[6 q]$

(HALF TIME FEET) $SIMILE$ (ORONA TIME)

30 **D** $A-7$ F C $[1 q]$

(GTR SOLO)

34 $[2. Dsus2]$ $DRUM FILL...$ F (VOICES IN)

2 **E** C (ONLY GTR) q $A-7$ F

$SIMILE...$

41 C q $A-7$ F

$[TRUMPET 1ST]$

45 C (SAND IN) $q/8$ $A-7$ F

49 C q $A-7$ F

54 C q $A-7$ F

ENDINA

58 C q $A-7$ q F

$gtr...$

$\text{♩} = 125$

Eres Fiel

LETRA Y MUSICA: ISRAEL HOUQUINON
INTEGRITY'S PRAISE MUSIC/SMI
X3

INTRO.

5 D A/D C/D G/D
9 D A/D C/D G/D
13 Gadd⁹ Aadd⁹/G Gm⁷ C/G
17 D A C Gadd⁹
21 D A C Gadd⁹/B
25 D A C Gadd⁹
29 Dsus²/F# Am⁷ Bbadd⁹ C 2nd vez a **D**
33 Dm⁷
37 Dm⁷ Dm⁷ C
41 unisomo x 8 veces
44 (las 2 ultimas solo brasses) F²/B^b F²/A

Educanzion Copyright 2004

Quien Como el Señor

ISRAEL HOUQUINON
INTEGRITY'S JOSEFINA MUSIC

6 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ C¹³
10 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ C¹³
14 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ C¹³
18 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C²
21 Dm¹¹ Gm⁹ Am⁷ B⁹maj⁷
Verso
24 B⁹maj⁹/C C⁷ B⁹maj⁹/C C⁷ Eb⁷ D⁷ C⁷ B⁷#11
28 A⁹maj⁷/B^b B^{b7} C⁷#9/E F⁶ D⁷b9 G¹³
30 B⁹maj⁹/C C⁷ B⁹maj⁹/C C⁷ Eb⁷ D⁷ C⁷ B⁷#11
34 A⁹maj⁷/B^b B^{b7} C⁷#9/E F⁶ D⁷b9 C⁷(#9) G^{b7}#11

2 Puente

37 Fmaj⁹ Eaug⁷ Am⁷ Gm⁹ C⁷b⁹

41 Fmaj⁹ Eaug⁷ Am⁷ D⁷#11 Gm⁹ B⁷b¹³ C⁹

45 Fmaj⁹ Eaug⁷ Am⁷ D⁷#11 Gm⁹ C⁹

49 Fmaj⁹ Eaug⁷ Am¹¹ B⁹maj⁷ G⁷b¹³

53 C¹³ B^{b5}

57 B^{b5} C⁵ B^{b5} C⁵ B^{b5}

59 C⁵ B^{b5} | 1.2. | 3.

62 C¹¹ B^{b11}E^{b6} Dm⁷b⁵ G⁷b¹³ C¹¹ B^{b11}E^{b6} Dm⁷b⁵ G⁷b¹³

66 C¹¹ B^{b11}E^{b6} Dm⁷b⁵ G⁷b¹³ C¹¹ B^{b11}E^{b6} Dm⁷b⁵ G⁷b¹³ B^{b5}

70 B^{b5}C⁵ B^{b5} C⁵ B^{b5} C⁵

73 B^{b5} B^{b5}C⁵ B^{b5} C⁵ C⁵ B^{b5} C⁵ B^{b5} C⁵ B^{b5}

76 B^{b5} G⁷#11

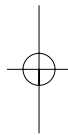
80 Fmaj⁹ Dm⁹ Fmaj⁹ Bm⁷b⁵ C⁹ Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ C¹³

84 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ C¹³

88 Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C²

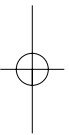
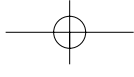
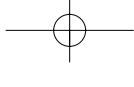
91 Dm¹¹ Gm⁹ C¹³ Fmaj⁹ Am¹¹ C²

93 Dm¹¹ C Fmaj⁹ Am¹¹ C² Dm¹¹ Gm⁹ Am¹¹ B^bmaj⁷



6

Instrumentación



GUITARRAS ACÚSTICAS

Básicamente disponemos de cuatro modelos de guitarra acústica:

Guitarra acústica de seis cuerdas



La guitarra más empleada en música moderna es la de cuerdas de hacer. Gibson y Martin fueron dos de los primeros fabricantes de guitarras con cuerdas metálicas, y hoy siguen siendo dos de las marcas más conocidas y respetadas.

Guitarra acústica de doce cuerdas

Las guitarras de 12 cuerdas también tuvieron su momento. Introducidas en EE.UU. desde México, las primeras datan de los años 20 y es en los 70, cuando resucian con el sonido de chorús.



Guitarra clásica

Se caracteriza por un sonido más suave. Al principio estaban de seda envuelta en acero (las graves) y hechas de tripa (las agudas), pero posteriormente fueron sustituidas por cuerdas de nylon.

Aportan un sonido muy estilizado a la música folk, clásico y flamenco.

En general, las guitarras acústicas utilizan pastillas para tocar en directo, pues resulta muy complicado microfonarla, puesto que los micros provocarían fácilmente acoples. Normalmente llevan cajas directas o DIs para que la señal no pierda y llegue a la mezcla balanceada.

GUITARRAS ELÉCTRICAS

A diferencia de las acústicas produce el sonido a través de la conversión eléctrica de sus pastillas. Las guitarras eléctricas se han convertido en el referente y símbolo de la música rock.



74

Las pastillas puedes encontrarlas de varios tipos, por ejemplo, de bobinado sencillo o doble. El conmutador insertado en el cuerpo de la guitarra sirve para alternar entre una y otra o para combinar dos a la vez. La pastilla del puente es incisiva y brillante, mientras que la del mástil suena más cálida.



La guitarra eléctrica, al no llevar usualmente caja de resonancia, necesita amplificación y existe dos tipos básicos de amplificadores: a válvulas o de transistores. Siendo la diferencia principal la calidez del primero frente a la robustez del de transistores. Normalmente con la válvulas conseguirás un resultado y poder sonoro mayor.

Con estas guitarras debemos cuidar los ruidos que pueden generarse de forma muy usual como por ejemplo:

- El ruido de tierra, un tono grave continuo. Para remediarlo, procede a separar el cable de tierra del cable de alimentación del amplificador.
- Los chasquidos que suelen ser culpa de conexiones defectuosas, y el jack de la guitarra es muy propenso a esto. Revisa todos los cables de la cadena para encontrar el culpable.
- Los zumbidos de inducción casi siempre vienen de los interruptores de la luz, para eliminarlo el guitarrista deberá moverse mientras toca hasta que desaparezca el ruido.
- Las interferencias de radio siempre se deben a un cable mal apantallado que actúa como una antena al uso. Con cambiar de cable debería bastar.

En muchos casos se sustituye en amplificador por un simulador o pedalera que genera tanto el sonido del ampli como los efectos más usados entre los guitarristas, como delay, chorus, reverb, etc.



LA BATERÍA

Es un instrumento muy completo, pues rellena todas las frecuencias de nuestro registro sonoro, desde las más graves a las más agudas. La batería se convierte en el instrumento que da peso y base a toda la sección rítmica de la canción. Analicemos los instrumentos que la compone:



75



La caja

La caja es el tambor de una batería. El parche inferior está tensado por unos cables metálicos para que no vibre. La profundidad sonora de una caja depende del tamaño de ésta. Una caja piccolo poco profunda, produce sonidos agudos, mientras que una caja profunda crea sonidos mucho más grandes. La caja desprende diferentes sonoridades dependiendo del lugar donde se golpe en el parche y sobre el aro, por ejemplo si-destick, donde golpeas el aro mientras el otro extremo de la baqueta descansa sobre el parche.

El bombo

El tamaño en pulgadas dependerá del estilo con el que se quiera utilizar, buscando los más pequeños para el jazz y otros estilos más experimentales. En algunos casos pueden llevar uno o dos parches y en estilos de rock más fuerte es usual el doble pedal.

Timbales

Suelen ser tres y el más grave se le llama vulgarmente Goliat. Generan bastantes pro-blemas de resonancia, provocando un zumbido constante que recoge los micros y que se arregla a través de sordinas o en directo utilizando una puerta de sonido.

Platos

El plato más habitual es el crash, muy utilizado para imprimir fuertes acentos y generar crecendos de fondo. Además de utilizar los rides varían de sonido desde el borde hasta el centro o campana, y se utilizan para marcar el ritmo como alternativa al charles.

Charles

El charles es ese par de platos situados junto a la caja y suele usarse para rellenar las partes complejas del ritmo, controlando el cierre y apertura de los platos con un pedal.

Cuando montamos la batería debemos considerar como parte vital para su ejecución que esté bien afinada, para ello utilizaremos el ajuste de tensión del parche y cuidaremos paralelamente el nivel de resonancia.

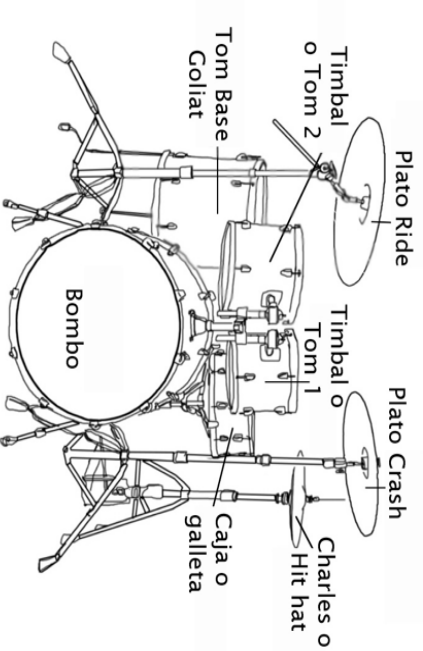
Además de las típicas baquetas que se utilizan en rock y pop, también se utilizan otras para la ejecución

Las escobillas tanto en el jazz, como en temas más baladas o espaciosos.

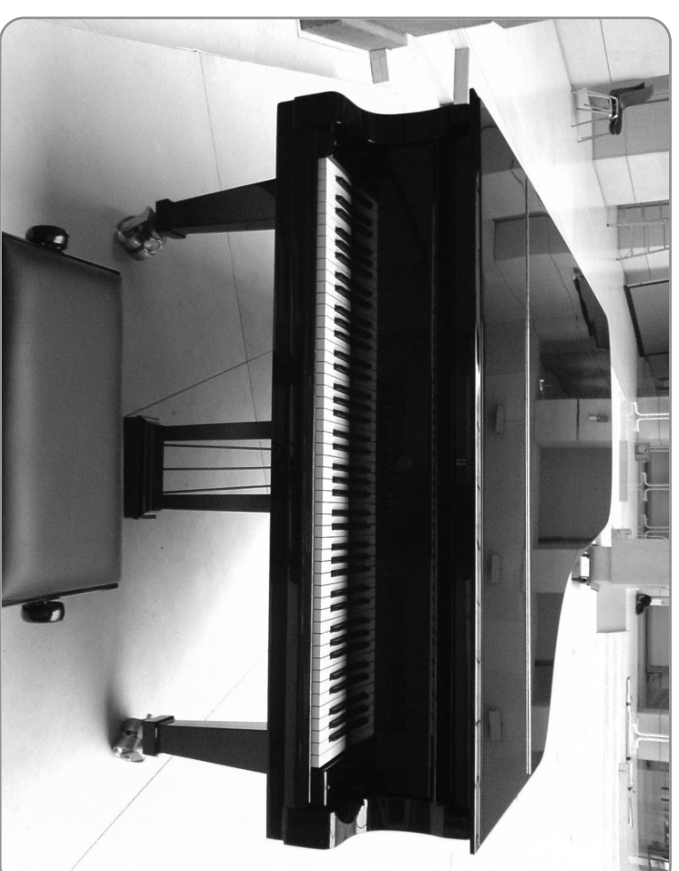


Los hot-rod, compuestos por varias varillas finas y metálicas, atadas con una cinta y que producen un sonido menos agresivo y potente.

Los mazos del pedal de bombo son muy importantes. Pudiendo utilizar de cuero para conseguir más peso, pegada, golpe seco y chasquido, de madera que tienen dema-siado ataque y de trapo con un sonido más cálido.



PIANOS Y TECLADOS



La familia de los teclados engloba una amplia gama de instrumentos y sonidos, desde el piano de cola hasta el órgano y que han sido utilizados en todo tipo de géneros musicales.

En primer lugar destacar el piano acústico, que no sólo se ha utilizado para la música clásica, sino también en el jazz con un sonido lleno, pero más brillante. Los pianos también aparecen en el rock, pop y suenan mucho más brillantes y no tan llenos, con menos cola de graves y un margen dinámico más reducido.

Los pianos suelen aparecer en formato de cola o gran cola, pero también el piano de pared que no es tan grande, encaja muy bien en estilos como honky-tonk. Cabe destacar entre los más famosos y utilizados los Steinway, fabricados en Hamburgo, ideales para música clásica. También se utilizan mucho en jazz los Bösendorfers, y el brillo de los Yamaha es apreciado en el rock.



Órganos (Hammonds)

Cuando hablamos de órgano nos tenemos que referir a un peculiar instrumento que sonó en los mejores discos de los años 60 y que requería una gran habilidad. El Hammond se trataba de un órgano que tenía su sonoridad específica y basada en un altavoz llamado Leslie, que era un armario que incluía dos bocinas giratorias de graves y agudos, y un tambor de ventilación giratorio que dispara las bajas frecuencias desde un woofer estático inferior. Las bocinas giratorias generan un chorus enriquecido por sonidos armónicos.

Sintes y samplers hardware

Uno de los mejores ejemplos de la tecnología aplicada en la música. Teclados controladores conectados a ordenadores, a samplers, etc. facilitando toda una variedad y posibilidad infinita de registros sonoros. El MIDI se convierte en el lenguaje y protocolo de comunicación que permite interconectar todo tipo de opciones, incluso los elementos de producción como las luces o la multimedia. El gran valor de los sintes y los samplers reside en sus amplias posibilidades para crear y retocar sonidos.



EL BAJO, EL CONTRABAJO Y BAJOS SINTETIZADOS



El bajo es el instrumento rítmico-armónico por excelencia y es un instrumento vital, sobre todo en ciertos estilos como el reggae, el soul, la música dance, etc.

El tipo de bajo a utilizar depende del estilo musical en que se esté trabajando. Las dos opciones principales son el bajo eléctrico, el contrabajo y el sintetizado, pero puedes conseguir la función del bajo con otros instrumentos.

El bajo eléctrico clásico es el Fender Precision, con un sonido cálido, lleno y bien definido en medios y agudos. Otro modelo extendido es el Fender Jazz Bass y Musicman Stingray.

Los bajistas tocan con los dedos, buscando un sonido más apagado, como en el soul y el reggae o con una púa para conseguir un sonido más marcado y metálico. Además se usan otras técnicas como Slap bass, de martilleo, tapping, etc.

LA VOZ



La voz es el sonido producido por el aparato fonador, por tanto se convierte en un instrumento básico pues es parte del ser humano. En esta época y en un contexto tan fuerte basado en la comunicación, la voz se convierte en el eje central del mensaje de la música, de la estética y de la imagen.

La voz se sitúa en dos distintos y marcados registros básicos:

- La voz de pecho es un movimiento de los músculos vocales; cuerda vocal y la mucosidad que cubre los labios vocales.
- La voz de cabeza donde se produce la resonancia en los huecos de la cabeza. Es la función básica de todas las voces encima del mi central. En las voces femeninas es una sonoridad básica, mientras que en voces masculinas no entrenadas solo existe en su forma aislada como falsete.

La tesitura de una voz indica el tipo de voz de una persona. La voz humana cantada tiene una tesitura (respuesta en frecuencial) que oscila entre los 80 y los 1.000 Hercios, aunque su eficiencia es mayor entre los 200 y los 700 Hz.

El registro (o rango vocal) es la extensión de notas que puede dar un cantante, entendido como el margen que va desde la más grave a la más aguda. Estos registros podemos observarlos claramente en un coro donde aparecen 4 a 6 voces bien diferenciadas.



Desde el siglo XVI, se conocen 4 categorías básicas para clasificar los rangos vocales de la voz humana, que son :

1. Voz masculina de bajo (82/293 Hz). Un fa2 hasta un mi4. Baritonos, voces medias masculinas situadas entre la voz de bajo y la voz de tenor.
2. Voz masculina de tenor (146/523 Hz). Un do3 hasta un la4
3. Voz femenina de contralto (174/659 Hz). Un do3 hasta un do5. Mezzosoprano, voces medias femeninas situadas entre la voz de contralto y la voz de soprano.
4. Voz femenina de soprano (261/1046 Hz). Un re4 hasta un sol6

FUNCIÓNES Y RELACIONES ENTRE ELLOS

Cada instrumento desarrolla un papel o función específica dentro de la banda. Estos roles pueden ser modificados en función del estilo o del interés estético. Dependiendo de su función tomará más o menos protagonismo, intensidad, etc. A continuación analizaremos de cada instrumento, sus posibles funciones en la banda. El alumno deberá conocer estos roles y comportarse adecuadamente a lo esperado de cada uno de ellos.

Guitarra:

Como base rítmica. Guitarra típica del rock que va agarrada al bajo y la batería.

Como solista. Para los solos

Como acompañamiento. Normalmente las guitarras acústicas que van solas con la voz y rellenan completamente ellas.

Como instrumento de efecto. Para relleno, por ejemplo invirtiendo la señal, delays, etc

Piano

Como piano rítmico. Llevando el peso rítmico armónico con el bajo y la batería.

Como solista, para solos.

Como acompañamiento, para cuando solo acompaña a la voz y rellena por sí solo completamente.

Teclados

Hammond: Notas estridentes con un sonido muy peculiar rock, gospel, funky, desde los años 70. Para solos.

Cuerdas: Base de relleno, arreglos para baladas y rock sinfónico.

Pads Base de relleno

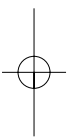
Metales, en sustitución y muy rítmicos.

Otros sonidos: Para efectos o solos.

Batería

Como principal **base rítmica**

Como **solista,** para solos



Bajo

Base rítmico-armónica, instrumento enlace entre ambas secciones.

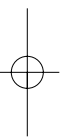
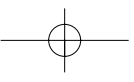
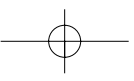
Como solista, para solos.

Voz

Como coros

Como solista,

Como otro **instrumento más,** en determinados estilos donde la voz queda en el mismo nivel de protagonismo que guitarras u otros instrumentos.



F

Sonido Básico



ALTAVOCES

Todo rango

Hablamos de altavoces de todo rango cuando nos referimos a las cajas de dos o tres vías que se utilizan en muchísimos conciertos y que pueden ser auto-amplificadas o no. Suelen aparecer apliadas o distribuidas por sala.

Suele estar configurado por unos o dos altavoces de medios-graves entre 8" a 15" y un motor de agudos. Para su correcta colocación aparecen leventadas por unos soportes que le ayudan a conseguir un mayor alcance de proyección.



Subgraves

Un subwoofer o simplemente "sub" es una caja, normalmente grande, con un altavoz de entre 8" y 21" de diámetro, que se utiliza para reproducir frecuencias bajas entre 20–200 Hz.

Normalmente se utilizan acompañando a altavoces de rango completo o sistema line array. Para ello utilizaremos un crossover, que en caso de estar autoamplificado lo llevará insertado, para repartir la señal con el rango de frecuencias adecuado para cada altavoz.



Colocación de altavoces

Una vez que conozcamos los altavoces y sus posibilidades deberemos colocarlos adecuadamente en la sala teniendo en cuenta la colocación de los músicos y del público. A continuación algunas sugerencias.

El PA se colocará a ambos lados del escenario e intentando dejarlos por delante de la línea de separación entre el escenario y el público, a fin de evitar posible acoples. Evitar colocar el PA muy cerca de paredes donde se pueda reflejar rápidamente.

En el caso de que los altavoces de PA no abran lo suficiente o el escenario sea demasiado ancho, colocaremos unos altavoces de refuerzo en el centro, también llamados frontfill. Este mismo refuerzo se utilizará, si fuese necesario, para los primeros asientos con un sistema de Line Array.

Si no contamos con un sistema Line Array deberemos colocar los altavoces de agudos a una altura considerada con respecto al público para que así estos no se pierdan rápidamente.

Los subgraves no deberán mantener la simetría del resto de PA, pues no definen direccionalidad. Cuidaremos de colocarlos correctamente en base a sus especificaciones para evitar posibles anulaciones.

En caso de salas excesivamente largas, deberemos duplicar los altavoces de PA colocando una segundo refuerzo a mitad de sala. Si las distancias entre los dos PAS fuesen muy excesivas se deberá utilizar un delay para evitar posibles efectos de retardo con el PA principal.

Mono o Stereo

A la hora de sonorizar cualquier concierto deberemos seleccionar si lo haremos en modo Mono, cuando todo el sonido se reproduzca por un sólo canal, o en cambio, en modo "estéreo", cuando utilicemos dos canales "mono" distintos pero reproducidos simultáneamente.

Para el oído humano, la diferencia entre un sonido "mono" y otro "estéreo" es muy perceptible, siendo este último modo más rico y agradable. Además nos facilitará la mezcla, pudiendo repartir alguno de los instrumentos, a través del panorama, a ambos lados.

Pianos, coros, guitarras, etc, son instrumentos que se favorecen enormemente si la mezcla es en estéreo. Dependiendo de las condiciones de la sala reproduciremos de una manera u otra.

Se recomienda en espacios que no presenten una clara simetría utilizar el mono como modo de sonorización.

Conectores y tipos de utilidades

Canon XLR

El XLR o Cannon es un tipo de conector balanceado más utilizado para aplicaciones de audio profesional, y también es el conector estándar para los equipos de iluminación, pues transmite la señal digital de control de luces "DMX".



Cuenta con tres patillas y la conexión estándar para Europa es la siguiente:

1. Para la pantalla o malla.
2. Para la señal de fase, conocida como vivo.
3. Para la señal de contrafase, conocida como retorno.

Jack

Conector muy utilizado para audio e instrumentos eléctricos como guitarras, teclados, etc. Hay conectores Jack de varios diámetros. Los más habituales son los de 3,5 mm

que se utiliza a nivel de usuario como conexión de salida para los auriculares y de línea en reproductores portátiles. Y el de 6,35 mm que se utiliza más a nivel profesional y para los instrumentos musicales.

La conexión debe ser:

Cuerpo: tierra

Aro: canal derecho para estéreo, negativo en mono balanceado.

Punta: canal izquierdo para estéreo, mono para no balanceado y positivo en mono balanceado.



RCA

Es un tipo de conector muy común en el mercado audiovisual. El nombre "RCA" proviene de la Radio Corporation of America. Muy usado en los reproductores de audio HiFi, Cds, cassetes, etc y como conexión para video.



El conector tiene un polo en el centro (+), agujero en el caso de RCA hembra y punta en el caso de RCA macho, rodeado de un pequeño anillo metálico (-), que sobresale.

Speakon

Es el conector más utilizado para conectar amplificadores y altavoces. Las conexiones pueden ser mediante soldadura o tornillo. Los conectores pueden tener 2, 4 u 8 polos, con positivo y negativo.



MICROFONIA

La colocación de cada micro será clave a la hora de obtener una buena sonorización. A continuación presentamos algunas propuestas para la colocación de los micros según el tipo de instrumento.

Batería

La forma de microfonear la batería ha evolucionado mucho en los últimos años, desde un sólo micrófono condensador a todo un despliegue de casi una decena de micros. En la actualidad, la cantidad, el cómo y los tipos de micros que utilizemos dependerá del estilo musical y, sobre todo, de nuestras posibilidades económicas. Estudiemos las fórmulas más utilizadas:

Bombo

La posición ideal del micro está a medio camino entre el parche y el exterior del

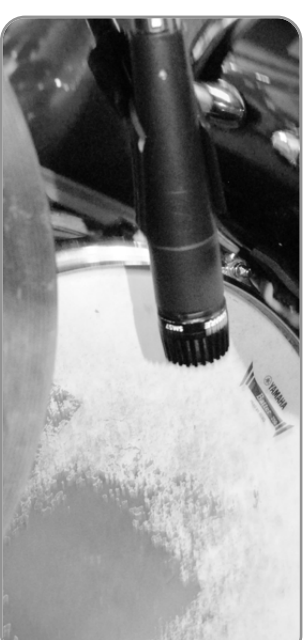
88

bombo. Si queremos conseguir un golpe con más ataque, acercaremos más el micro al parche, y si buscamos un sonido más pesado o con más cuerpo, lo alejaremos.



Caja

Apunta el micro inclinado sobre el parche superior, apuntando hacia el punto de impacto, en el borde de la circunferencia exterior de la caja.



Toms

Usaremos la misma técnica que con la caja, apuntando el micro hacia el centro del parche desde arriba y hacia el borde.



Charles

Colocaremos un micro condensador de pequeño diafragma a unos 15 cm sobre el plato superior.

89

Platos

Un par de micros aéreos colocados a un metro y medio de altura, a cada lado de la batería.



Guitarras eléctricas

Micrófono dinámico en el amplificador, separado a unos 15 - 20 cms. y con una inclinación de aproximadamente 45° con respecto a éste.



Guitarras acústicas

Para directo ideal pastillas, aunque en algunos casos complementada con un micrófono condensador de pequeño diafragma, que colocaremos cerca de la boca hacia



el lado del diapasón. Para grabaciones: el mismo micro condensador complementado con otro de gran diafragma.

90

Voz principal

Dependiendo si queremos sonorizar o grabar la voz:

Para grabación: micro condensador a una posición entre 20 y 40 cms del micro.

Para directo: micrófono dinámico y muy cercano a la boca del cantante.



Voces de coros

Podremos hacerlo de varias formas distintas, teniendo en cuenta las posibilidades e intereses del grupo.

Una primera opción con micros dinámicos para cada cantante. Esta dinámica nos dará más señal de coros pero, probablemente, menos empaste de las voces.

2ª Opción: micros condensadores por zonas, normalmente de pequeño diafragma. Mejor empaste pero perdemos presencia y energía de coro.



Cuerda

Dependerá mucho de si queremos grabar las cuerdas o sonorizarlas.

Para grabación, lo más natural será colocar un par de micros condensadores de gran diafragma, en estéreo, desde la cabeza del director.

Para sonorización, usaremos micros de pequeño diafragma para cada instrumento,

91

intentando evitar la proximidad de otros instrumentos de gran intensidad como batería, metales, etc.



Viento metal

Utilizaremos micrófonos dinámicos colocados en la boca del instrumento. El micro se alejará aproximadamente unos 60 cm, desviándolo un poco del eje.

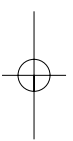


Viento madera

Podremos utilizar micros dinámicos o condensadores, dependiendo del nivel de intensidad del instrumento. Se colocará en la zona interna del instrumento, para así recoger el sonido también de las llaves y soplo del intérprete.



92



Pianos acústicos

Se utiliza dos micrófonos condensadores en la parte de arriba: uno cercano a las cuerdas graves y otro a las agudas. Si el piano es de cola añadiremos un tercer micro, en su parte inferior, para recoger también los graves.



MESAS DE MEZCLA

Llegamos, tal vez, a la parte más creativa del mundo del sonido. La mesa de mezcla es una superposición de canales: con previos para micrófonos, filtros de ecualización, posibilidades de asignación y envíos, etc. para facilitar al técnico una mezcla adecuada.

La cantidad y calidad de los previos y electrónica que se utilice, número de canales, número de envíos, etc, nos hablará de tipo y nivel de la mesa. En la actualidad son las mesas digitales las que se imponen por incorporar ya efectos y procesadores, así como memoria para las sesiones de mezcla.

Las utilidades más concretas de las mesas de mezclas son: para directo, monitores y grabación. Analicémoslas desde varios ángulos:

Análisis vertical (Análisis de un canal)

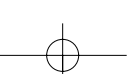
Phantom (Alimentación fantasma)



Es una forma de proporcionar alimentación (corriente continua) a los dispositivos de audio que lo necesitan, como por ejemplo un micrófono de condensador.

Este voltaje varía entre +9 V y +48 V, se suministra desde de la misma mesa de mezclas y a través de los mismos conductores del cable de micrófono.

93



High pass (Pasa Agudos)

Sirve para atenuar el nivel de las frecuencias bajas. La cantidad de atenuación dependerá de la pendiente del filtro, y la frecuencia de corte nos indicará a partir de qué frecuencia se produce dicha atenuación.



Gain (Ganancia)



Este potenciómetro permite elevar el nivel de la señal entrante hasta obtener un nivel de trabajo óptimo en la mesa. Una señal podrá ser insuficiente para la mezcla o saturada, si no usamos la ganancia de forma adecuada. Normalmente una vez seleccionada la ganancia correctamente, el técnico utilizará el fader de volumen para subir o bajar la señal del canal.

Si elegimos correctamente la ganancia de cada instrumento o voz, facilitaremos un mayor recorrido del potenciómetro de volumen en cada canal, para así poder afinar más en el control de la mezcla.

Pre / Post Sent (Envío Pre o Post)

Pre fader

En pre-fader, la señal enviada es totalmente independiente de la que viaja por el fader principal.



Este tipo de auxiliares se utilizan para los envíos de monitores, tanto para músicos en un escenario, en estudio de grabación, como para locutores en radio, etc.

Post fader

El auxiliar en post-fader, la señal ahora no se envía independientemente, sino que depende del fader principal.

Se utiliza para la conexión con los procesadores de efectos, como reverb, delays, etc

Ecualización

High

Selector para atenuar o amplificar la banda de frecuencias agudas desde 12 KHz.



Semiparamétricos

Los ecualizadores semi-paramétricos disponen de dos potenciómetros, uno para seleccionar la frecuencia que queremos manipular y otro para seleccionar la cantidad de amplificación o atenuación de esta frecuencia. Por ejemplo si queremos ecualizar un bombo y tener más sonido del parche, seleccionaremos con uno de los potenciómetros la frecuencia aproximada donde el parche se percibe y con el otro amplificaremos dicha frecuencia.

También existen ecualizadores paramétricos que sólo se diferencian con los semi-paramétricos en el factor Q, que es la variación en el ancho de ac-

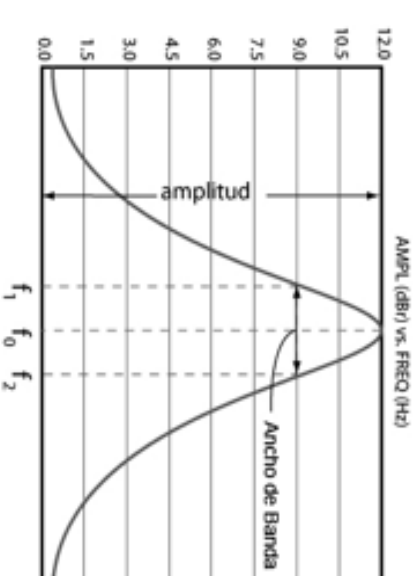


94

tuación del filtro, en el semi es constante, es decir no varía y en el paramétrico sí, pudiendo seleccionar diferentes curvas.

Factor Q

Con el factor Q podremos seleccionar más específicamente una frecuencia determinada.



Low

Selector para atenuar o amplificar la banda de frecuencias graves hasta 80 Hz.



Aux (Auxiliares)

Permite realizar otras mezclas independientes que son utilizadas para efectos o envíos a monitores. Seleccionaremos pre o post según la utilidad y tal como se explica en el apartado anterior.



Pan (Panorama)

Nos permite seleccionar la posición de la señal: centrada o hacia izquierda (Left) o derecha (Right).



Mute (Silencio)

Este pulsador nos permite cortar la señal existente en su canal. También llamado CUT, o ON, dependiendo de la mesa.



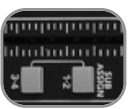
Fader volumen

Nos facilitará el control de volumen de cada canal y cuanto más largo sea su recorrido, mejor precisión para definir el nivel.



95

Sub assign (Asignacion Subgrupo)



Pulsador para seleccionar el subgrupo hacia donde queremos dirigir cada canal.

Main Mix

Pulsador que utilizaremos a la hora de usar este canal en la salida de mezcla general.



Solo



Permite escuchar un canal aislado de los demás. Es ideal para facilitar, durante la mezcla, una ecualización más específica, comprobar niveles de cada canal, encontrar posibles ruidos, etc.

Análisis de las conexiones

Por canal

Una entrada de micro. Esta entrada está destinada a recibir la señal proveniente de los micrófonos, y está adaptada eléctricamente para conseguir una señal óptima. El conector habitualmente utilizado para esta entrada es el XLR balanceado.

Una entrada de línea. Destinada a la conexión de señales de audio procedentes de las salidas de teclados, guitarras o bajos eléctricos.

Una conexión de entrada y salida llamada Insert. o punto de inserción. Esta conexión permite utilizar un procesador de dinámica externo para modificar las características sonoras de la señal de audio de este canal.

Direct out. Permite extraer la señal de este canal de la mesa después de ser regulada por el fader. Se suele utilizar para envío a multipista para grabación.



Salidas generales

La salida principal del master o L/R o MAIN. Presenta dos conectores XLR, balanceados, uno para canal izquierdo (Left) y otro para el derecho (Right).

Las salidas de los auxiliares (Aux). Una mesa dispone de tantas salidas como auxiliares tenga.

Las salidas de los buses de grupo o subgrupo. Nos permite mandar distintas mezclas. Habrá tantas salidas como buses.

Insert para los master o salidas de los buses.

Otras salidas de escucha: CRM (Control Room Monitors).



Análisis horizontal (Análisis master)

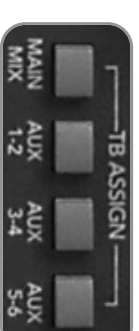
Talback

Micrófono interno que incluye la mesa y que nos facilita la comunicación con los músicos u otros técnicos. La señal puede ser enviada a cualquiera de los envíos que normalmente se utilizan para monitores de escenario.



Assign

Nos permite seleccionar el envío hacia donde queremos dirigir el talkback.



Mute

Silencia el micrófono. Usualmente este control incorpora un pulsador que al levantar lo desconecta.



Aux send master

Los masters de auxiliares regulan mediante un potenciómetro rotatorio la salida general de las mezclas auxiliares. Suelen tener también un pulsador de tipo SOLO para escuchar la mezcla efectuada. Esta escucha suele ser de tipo AFL (After Fader Listening), es decir, que el nivel de la mezcla se ve afectado por la posición del fader.



CD/TAPE

Control de entrada de una señal externa de audio, procedente de un CD u otro reproductor como Mp3, casete, etc. Es una entrada directa y el técnico solo podrá controlar su volumen, no teniendo más opciones de ajuste.



PFL

Permite escuchar un canal aislado de los demás. De esta forma se puede controlar individualmente el sonido de un canal de la mesa de mezclas. Es muy útil para detectar ruidos, ecualizar un instrumento, ajustar el nivel de ganancia, etc. El pfl va normalmente conectado a unos auriculares con los que el técnico percibe cada una de las referencias.

GRP (Subgrupos)

Los subgrupos se utilizan para dirigir la señal de varios canales hacia una misma salida. Por ejemplo, si tenemos que sonorizar una batería, asignaremos todos los micros que utilizemos a un subgrupo. Durante la mezcla, si tenemos que variar el volumen general de la batería, será mucho más sencillo bajar o subir dos faders (los del subgrupo) que los 10 que pueda utilizar ésta.

**Pan de GRP**

El panorama (pan) permite seleccionar la cantidad de señal enviada a un bus u otro. Este potenciómetro rotatorio permite enviar la señal hacia los dos buses (L-R, 1-2), en su posición central, hacia el bus impar (L, 1), girado a la izquierda, o hacia el par (R, 2), girado a la derecha.

Main Mix

Selecciona si la mezcla realizada a través de los subgrupos es enviada o no al master. Muy útil para poder subir el volumen de varios instrumentos simultáneamente en una mezcla en directo.

**PFL y AFL**

PFL = Pre Fader Listening (Escucha antes del fader)

Podremos escuchar (por los auriculares, normalmente) lo que entre en ese canal, independientemente de si el fader de ese canal esté subido o no.

AFL = After Fader Listening (Escucha después del fader)

Es lo mismo que el PFL, pero ahora, el nivel del fader determinará lo que escuchemos en nuestros auriculares.

**Medidores de nivel de señal**

Para la medición del nivel de la señal de audio. Podremos encontrarlos en el master general e incluso en algunas mesas en cada canal.

**Main Mix**

Es el fader principal, regula el nivel de las 2 salidas principales de la mesa (L/R), es decir, controla el nivel general de la mezcla que se envía al sistema de amplificación general en una sonorización en directo.

8

Organizar un concierto



FASES DEL MONTAJE



Debido a la complejidad de ciertos montajes es imprescindible, en algunos casos, la figura de un “Jefe Técnico”, que será quien dirija todo el proceso de montaje, el perfil óptimo a buscar no necesariamente debe de ser el de un técnico, ahora bien, nos ayudará el tener nociones de sonido, imagen, iluminación, etc. Bajo las directrices que le marcará el productor del espectáculo el Jefe técnico tendrá la responsabilidad de cumplir con los horarios establecidos para cada fase y velará en todo momento por la seguridad de todos los implicados en los mismos, siendo ésta prioritaria a cualquier otra responsabilidad.

Se podría decir que no hay una regla de oro para determinar un orden cronológico en cuanto a las distintas fases del montaje, ahora bien, por razones de lógica y desde nuestra experiencia mostraremos un orden a seguir que nos ha sido de mucha utilidad en los últimos años produciendo eventos y tú mismo te darás cuenta del tiempo y recursos que ahorra dicho orden de actuación.

DECORACIÓN

Es lo primero que hay que montar en el escenario, un consejo muy práctico es contar con la sala, si es posible, el día anterior o cuanto más temprano el día del concierto. Se montará lo más aparatoso en primer lugar dejando los detalles finales para cuando todo lo demás del montaje esté terminado, “todo lo que tiene que ver con telones, fondos, traseras, motivos florales colgados etc.” deben de estar firmemente instalados y evitar montar los elementos sobre escenario tales como mesas, sillas, escaleras etc., para que no sean un estorbo a los demás procesos técnicos.

102

ILUMINACIÓN

La razón más convincente a la hora de crear que esta fase es la siguiente es la de entender que las luces, normalmente, se instalan en techos, estructuras o puentes elevados. En teatros y conciertos por regla general se monta todo abajo y después se sube, pero después hay que “picar” los focos que no es otra cosa que dirigir cada foco hacia donde queremos iluminar. Necesitaremos de escaleras para este menester y movernos por todo el escenario, siendo de mucho estorbo cualquier elemento que impida la colocación de forma segura de las escaleras. Existe el riesgo añadido de que algún elemento caiga desde lo alto y se evitará al máximo el paso de personas por el escenario.

Suele ocurrir que pongamos en un segundo plano la iluminación por razones de presupuesto, no prestando la suficiente atención a dicho elemento. Si observamos cualquier montaje de calidad, especialmente en TV, veremos la importancia que tiene una buena iluminación para un resultado profesional, sumado a la ayuda estética que nos proporciona un cuidado en este sentido.

Debemos tener en cuenta tres tipos de iluminación principalmente:

Luz ambiental o de escena. Es un tipo de luz suave y muy difuminada que nos crea el ambiente principal. Se suelen crear distintas escenas con tonos de colores pero donde hay un predominio de la luz blanca. Esta luz nos permite visualizar todo lo que sucede en el escenario.

Luz puntual. Es aquella que se usa para destacar un elemento del escenario, por ejemplo un punto del mismo donde se sitúa el solista de la banda, un elemento decorativo, etc. Suele ser un tipo de foco muy directivo, o sea que su haz de luz esté muy concentrado y el foco tenga posibilidades de poderse dirigir.

Efectos especiales. Es el tipo de iluminación que se usa para dar movimiento a la escena, los más usados son los estroboscopios, los scanners y las cabezas móviles, ésta es la maquinaria de última generación y que más posibilidades brinda a la hora de crear escenas y movimientos, su precio es elevado y su manejo requiere de mucha especialización.

De una forma especial habrá que tener control de la luz de sala en todo momento, ya que podrá distraernos en cuanto a lo que está pasando en el escenario, las salas por lo general disponen de distintas configuraciones para crear el efecto de sala necesario para cada tipo de montaje.

MULTIMEDIA

En los últimos años han proliferado mucho los sistemas de proyección controlados especialmente con ordenadores, asimismo los primeros proyectores eran muy caros y por lo ge-

103

neral con muy poca definición, siendo necesario la instalación de pantallas de proyección muy caras también.

Es por ello que se está haciendo muy usual este apoyo en los conciertos que refuerzan en muchos casos el mensaje que se quiere transmitir.

El uso de estos recursos si no se está seguro de poder cumplir unos mínimos de calidad es mejor no contar con ellos, ya que al ser elementos externos o añadidos a la escena "carrarán" mucho y lograrán distraer en vez de apoyar todo lo demás que está ocurriendo en la escena.

El montaje si es fuera del escenario puede simultanearse con cualquiera de las fases anteriores ya que no afectan, no es así si la pantalla va dentro del escenario.

Por regla general necesitaremos los siguientes elementos para desarrollar este montaje:

Proyector. El tipo y características irán determinados por las necesidades de proyección propias, tipo y tamaño de la pantalla, iluminación, distancia de proyección y tipo de proyección.

Pantalla. Aunque parezca un elemento insignificante este determinará en gran medida la calidad de la proyección. A veces se compra o alquila un buen proyector y se escatima en la pantalla y es una gran equivocación. Siempre que el espacio y la pantalla lo permita intentaremos proyectar por detrás de la pantalla (retroproyección) ya que es mas estético e impediremos tener tarimas delante y el proyector expuesto a accidentes. Deberá prestarse mucha atención a la colocación de la pantalla en sitios donde la iluminación no incida mucho ya que restará luminosidad a la proyección y en exteriores se prestará mucha atención a los problemas que puede ocasionar el viento, debiéndose incluso retirar si las condiciones de seguridad no están garantizadas.

Pantallas de plasma. Están abaratándose mucho así como su alquiler y es una buena opción que da mucha calidad a los montajes y se pueden simular por distintos puntos de la sala, creando un sentido de uniformidad muy interesante.

Pantallas de leds. Una opción aun muy cara de alquilar pero con efectos impresionantes dado su tamaño y colorido que se puede conseguir.

Ordenadores. Deberemos de tener una unidad muy preparada para este fin y disponer del máximo de "codecs" de reproducción posible. Lo mejor es tener el material a proyectar con tiempo para probar si "corre" bien desde nuestra máquina. En ordenadores de sobremesa es conveniente tener una tarjeta de video con salida doble, para poder visualizar en un monitor y en la pantalla a la vez.

Cableado. El más usado es el tipo "VGA" y se pueden hacer tiradas de al menos 25 metros, para distancias más largas habrá que usar repetidores para no perder señal. Intenta tener siempre al menos un cable de repuesto y un buen número de adaptadores para distintos tipos de salidas. Si vas a usar sonido tendrás que prever un cable para llegar hasta la mesa o la manguera de sonido.

BACKLINE

Es lo referente a todo lo que tiene que ver con instrumentos musicales, amplificadores, tarimas y atriles. Estos elementos deberán de ordenarse en el escenario según el tipo de producción a desarrollar y guardarán la estética propia del mismo. Se colocarán de una manera definitiva para no entorpecer la labor posterior de cableado de los técnicos de sonido y se atenderá al "rider" de situación que el grupo o compañía hayan enviado previamente.

Por lo general las bandas suelen traer sus propios instrumentos, lo que más se piden son baterías y amplificadores y suelen especificar mucho en cuanto a marcas y series.

SONIDO

Cuando todo el back-line esté definido y montado en el escenario se podrá proceder a montar toda la microfonía necesaria y pasar al cableado de todos los elementos. Todo lo referente a sonido que esté fuera de escenario (mesas de control, mangueras, P.A., etc.) se pondrán ir montando en cualquier momento ya que no interferirán en las demás actividades desarrolladas en el mismo.

A la hora de configurar un equipo de sonido apropiado habrá que tener en cuenta los siguientes elementos:

Si el montaje es al exterior o en interior, ya que la potencia de P.A. (vease glosario de términos) requerida será mucho mayor en el exterior. No hay una fórmula para calcular de una manera definitiva la cantidad de vatios de potencia que necesitamos ya que son muchos los elementos que intervienen (el aire, la humedad, los materiales de la sala, la cantidad de gente, etc.) pero sí podremos solicitar asesoramiento a técnicos especializados y con experiencia en todo tipo de montajes.

El tipo de música o evento que tendremos que sonorizar, ya que no es lo mismo un grupo de rock que una actuación de flamenco.

El rider que el grupo nos solicite, a veces es muy específico y no admiten cualquier cosa.

El tipo de público al que irá dirigido, no todo el mundo soporta el mismo volumen de sonido.

Existen algunos tipos de montajes de P.A. que explicamos a continuación:

Cajas apiladas autoamplificadas o amplificadas exteriormente. Son las más usuales y suelen montarse a pie de escenario o encima de éste. A veces se montan en estructuras elevadas quedando el sub-grave en el suelo.

En montajes pequeños se suelen montar cajas de dos o tres vías a veces autoamplificadas, en unos soportes que elevan la caja y permiten tener más alcance. Hay que prestar atención a la hora de intentar repartir estas cajas por toda la sala intentando tener más alcance ya que

puede producirse el efecto “delay” y escuchar la misma señal repetida produciéndose una gran confusión de sonidos.

Line array. Formación en línea. Agrupación de altavoces en la que éstos se apilan o articulan, habitualmente en vertical, para conseguir control de directividad y cobertura uniforme. Es una de las mejores opciones, pero la más cara ya que su montaje es más complicado y el coste del equipo elevado, pero su efectividad tanto en interiores como en exteriores es muy buena.

No debemos de escatimar en cuanto a los monitores o escuchas que los artistas necesitan en el escenario ya que la calidad de la actuación puede mermar mucho si no tienen un sonido sobre todo limpio y bien mezclado en sus escuchas. Últimamente han evolucionado mucho los monitores “in ear”, o sea, personales, directamente en el oído, pero aún siguen siendo caros de conseguir y no todos los artistas están acostumbrados a los mismos pudiendo ser más un estorbo que una ayuda.

Para un desarrollo apropiado lo mejor es planificar de antemano y en papel todo lo referente a esta área y si somos nosotros los encargados de realizar el rider, prestaremos atención a todos los elementos necesarios intentando dejar todos los cabos bien atados antes de llegar al montaje, problemas muy seguramente surgirán, pero evitarás otro montón de posibles errores.

PRUEBAS

Aunque se realizarán pruebas que se podrán simultanear, es necesario establecer un orden y horario de las mismas, sobre todo si hay más de un grupo o artista en nuestro evento.

En coordinación con el jefe técnico deberá plantearse el siguiente orden principalmente:

1. Prueba de luces
2. Prueba de multimedia
3. Prueba de sonido
4. Prueba de puestas en escena
5. Ensayo general.



Es necesario tener el control del acceso a la sala a la hora de realizar las pruebas y evitar en todo momento que entren personas no relacionadas con el montaje, ya que distraen la atención y pueden ser molestas en estos momentos tan intensos y por lo regular tan tensos.

Hay que prever al menos una hora de finalización de las pruebas antes del concierto, para tener un tiempo de relax, de oración o simplemente de compartir con los técnicos y artistas y ultimar detalles con ellos.

Cuidado cuando realizamos nuestra planificación de pruebas y citamos con mucha atención a los artistas, esto puede producir malestar y crear “malos rollos” con los técnicos creándose un mal ambiente en el escenario.

DESMONTAJE

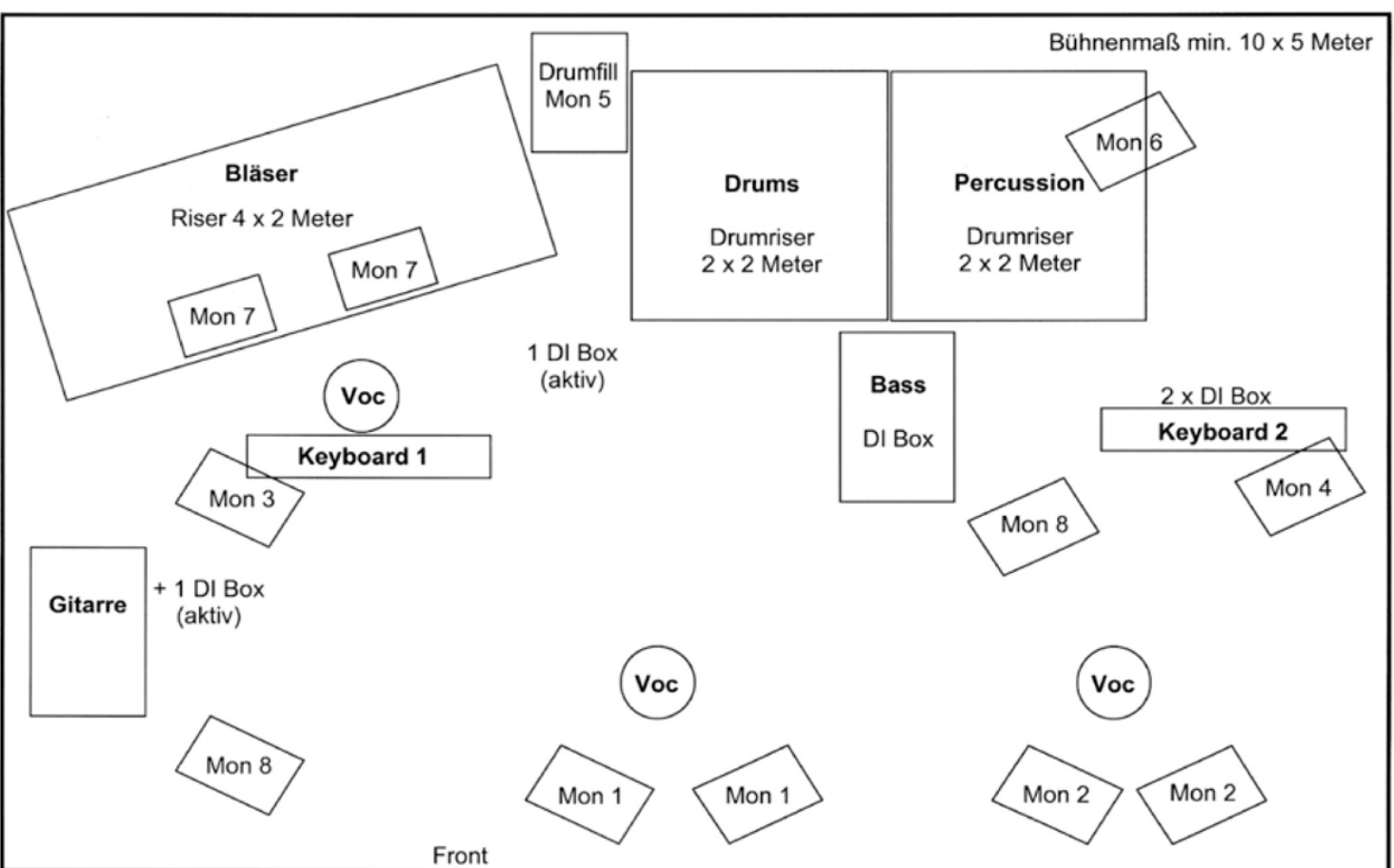
Por regla general se hará en sentido inverso pudiéndose simultanear varias actividades. A la hora del desmontaje todo el mundo tiene prisa y no puede esperar a lo que otros tienen que desmontar, pero hay que prestar atención y mucha seguridad ya que el personal suele estar cansado y ha perdido la concentración, suelen suceder muchos accidentes en esta fase. Es fácil observar por ejemplo entre personal no capacitado o voluntariado, bajar un puente cargado de luces “al rojo vivo” y estar pasando un montón de personas por debajo del mismo, pudiendo desprenderse cualquier foco y produciendo un lamentable accidente.

Asegúrate de tener personal suficiente para esta labor. Se suele descuidar este detalle y encontraré tú solo con una gran cantidad de escaqueados voluntarios saliendo a hurtadillas de la sala y perdiéndoles la pista en un abrir y cerrar de ojos.



Spill Bling

EJEMPLO DE RIDER

**Dieser Rider ist Bestandteil unseres Vertrages.**

108

*Spill Bling***Rider große Besetzung (12 Musiker)
PULTBELEGUNG**

Instrument	Mikro, Anschluß	Insert
1 Bassdrum	Beta 52, RE 20, notf. D 112	Gate
2 Snare	SM Beta 98	Gate
3 Hi-hat	Condensator, beliebig	
4 Tom (Floor)	BayerM201, SM57, Sennh.E604, SM Beta98 Gate	
5 Tom	BayerM201, SM57, Sennh.E604, SM Beta98 Gate	
6 Tom	BayerM201, SM57, Sennh.E604, SM Beta98 Gate	
7 Tom	BayerM201, SM57, Sennh.E604, SM Beta98 Gate	
8 Drums Overhead	Condensator, beliebig	
9 Drums Overhead	Condensator, beliebig	
10 Conga links	Beyer M201, SM 57	Gate
11 Conga rechts	Beyer M201, SM 57	Gate
12 Bongos	Beyer M201, SM 57	
13 Timbale	Condensator, beliebig	
14 Perc. OH	Condensator, beliebig	
15 Perc. OH	Condensator, beliebig	
16 Bass	DI-Box	Compressor
17 Gitarre	SM 57, Sennheiser MD 421	Comp. wenn vorh.
18 Akustik-Gitarre	DI-Box (aktiv)	Compressor
19 Keyboards 1 links	XLR out	
20 Keyboards 1 rechts	XLR out	
21 Key 1 (Drumloop) li.	XLR out	
22 Key 1 (Drumloop) re.	XLR out	
23 Keyboards 2 links	DI-Box	
24 Keyboards 2 rechts	DI-Box	
25 Trompete 1	Re 20	Compressor
26 Trompete 2	Re 20	Compressor
27 Posaune	Re 20	Compressor
28 Saxophon	Re 20	Compressor
29 Backgrundges. Key	Beta 58	Compressor
30 Hauptges. Front Mitte	Beta 58 oder SM 58	Compressor
31 Sängerin Front Rechts	Wireless Mic mit Kapsel wie 29	Compressor
32 Ak.-Git. (Lead Voc.)	DI-Box (aktiv)	Compressor
33-36 Effekt Return		
37 Delay Return		
38 Delay Return		

Service, Personal

Tontechniker, der sich mit dem gelieferten Ton- und Lichtequipment auskennt und während des Konzerts unseren Tonmann unterstützt **sowie** mind. einen flinken Techniker zum Verkabeln und für Stageservice!
Servicepersonal für Licht, z.B. Verfolger (wenn vorhanden) und separaten Monitormix.
PA, Monitoring und das Pult haben bei „Get-In“ der Band nach vorstehendem Plan gesteckt, verkabelt, eingemessen und funktionstüchtig zu sein!

Dieser Rider ist Bestandteil unseres Vertrages.

Anderungen sind grundsätzlich möglich, aber nur nach Absprache.
Rückfragen: Sven Komp 0228 / 479 570 und 0172 / 253 12 59
Techniker: Stefan Marenbach: 0228 / 622 887 und 0175 / 407 11 21

109

