



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales

Trabajo de Grado

**“DOCUMENTAL RADIOFÓNICO SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL JAZZ
VENEZOLANO EN LAS ÚLTIMAS CUATRO DÉCADAS”**

Patricia Alexandra Rodríguez Quintero

Tutor: Juan Ernesto Páez – Pumar

Caracas, septiembre de 2010

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A mamá, papá y hermanito, por el amor infinito y apoyo incondicional en todos los proyectos y aventuras que he decidido emprender. No podría vivir sin ustedes.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer a ese Ser Supremo por darme una familia amorosa, alegre y llena de bien, que me ha guiado en cada paso de mi vida; por permitirme estar siempre rodeada de mis seres queridos, quienes nunca me fallan.

Mamá y papá: las palabras nunca serán suficientes para expresarles todo mi agradecimiento. No sólo me dieron la vida, también construyeron a la persona que soy. Desde que puedo recordar, han sido mi ejemplo a seguir; cada día me enseñan que con amor, motivación, salud, respeto y responsabilidad, todo se puede alcanzar. Gracias por existir y ser mis papás.

Hermanito: tenemos ese vínculo especial que hace que, sin importar la situación en donde nos encontramos, siempre la pasamos bien juntos, riendo y hablando por horas. Desde hace dieciocho años eres mi compañero y mi amigo en todo momento, desde el primer día de tu vida has sido el mejor hermano que alguien pueda tener.

Abelardo: en estos casi cinco años, has sido mi soporte en cada uno de mis movimientos, has estado ahí en los momentos más felices, pero también en los más difíciles, siempre alentándome a seguir adelante. Gracias por enseñarme a ver todo de manera más positiva, por ayudarme a ver el camino otra vez cuando siento que me pierdo, por demostrar amor con tan solo una mirada y por estar ahí con tan sólo llamarte con el pensamiento.

A mis primas y primos: les debo demasiados recuerdos bonitos, y cada día se siguen sumando muchos más. Agradezco que no sólo seamos primos, sino que hayamos crecido como hermanos, y que hoy en día seamos amigos. Mónica, Paola, María José, Vanessa, Nattalia, Andrea, Raquel, Luis, Virginia y Javier, cada uno de ustedes hace que nuestra familia sea aún más hermosa.

A mis tías y tíos: Belén, Iraima, Estela, Rosa, Leida, Jocho, Andrés Eloy, Martín y Francisco; todos ustedes son mis segundos padres, también les agradezco por todo el cariño, la enseñanza y el apoyo que me han dado desde el día en que nací.

A mis cuatro abuelitos: aunque ya no estén aquí conmigo, agradezco porque tuve la dicha de disfrutar de su compañía y de esa devoción por todos sus nietos. De cada uno de ustedes admiro el hecho de que, a pesar de todas las adversidades, trabajaron muy duro para sacar a sus familias adelante.

A mis amigas y amigos: en primer lugar a mis casi hermanas del colegio, quienes después de tantos años de habernos separado y tomado rumbos distintos, todavía siguen allí junto a mí. Karolyn, Carla, Alba, Diana, Gabriela y Fabiola, gracias por demostrarme que sí existe la amistad, por aún reírse cuando recordamos mi cumpleaños número quince, y por aconsejarme cada vez que lo necesito. A Tony, Néstor, Sofía, Isis y María Gabriela, gracias por iniciar conmigo el viaje en esta carrera, y por todos los momentos inolvidables que vivimos día tras día durante mucho tiempo. A Orlando, Gabriela, Roismar, Branly, María y Dianita, gracias por compartir conmigo y apoyarme en estos últimos años.

A mi tutor: un millón de gracias por toda su ayuda.

A todas las demás personas que me ayudaron y colaboraron en la realización de este proyecto: Gonzalo Micó, Heriberto Rojas, Willy Díaz, Pablo Gil, Edwin Arellano y Néstor González.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO I. MARCO TEÒRICO	
1.1. El Jazz.....	14
1.1.1. Antecedentes.....	14
1.1.2. Estilos.....	16
1.1.2.1. Ragtime.....	16
1.1.2.2. Dixieland.....	16
1.1.2.3. Nueva Orleans.....	17
1.1.2.4. Chicago.....	17
1.1.2.5. Swing.....	18
1.1.2.6. Bebop.....	19
1.1.2.7. Hard Bop.....	20
1.1.2.8. Free Jazz.....	20
1.1.3. Exponentes.....	21
1.2. Géneros de música venezolana.....	24
1.2.1. Joropo.....	24
1.2.2. Gaita.....	24
1.2.2.1. Gaita tambora.....	25
1.2.3. Afro – venezolano.....	25
1.2.3.1. Tambores de San Millán.....	25

1.2.3.2. Tambores redondos o Culo ´e Puya.....	26
1.2.4. Merengue.....	27
CAPÍTULO II. EL JAZZ VENEZOLANO	
2.1. Inicios.....	28
2.2. Origen del término.....	33
2.3. Características generales.....	34
2.3.1. Tendencias y estilos del Jazz Venezolano.....	34
2.3.2. Instrumentación.....	34
2.3.3. Formatos.....	34
CAPÍTULO III. EL DOCUMENTAL RADIOFÓNICO	
3.1.	
Definición.....	35
3.2. Características.....	35
CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO	
4.1. Planteamiento del problema.....	38
4.2. Objetivos.....	39
4.2.1. Objetivo General.....	39
4.2.2. Objetivos Específicos.....	39
4.3. Justificación.....	40
4.4. Delimitación.....	42
4.5. Propuesta sonora.....	43

4.6. Plan de grabación.....	44
4.7. Guión técnico.....	47
4.8. Ficha técnica.....	73
4.9. Presupuesto.....	74
4.10. Análisis de costos.....	77
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....	78
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	79
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	81
ANEXOS.....	83

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Plan de grabación.....	44
Tabla 2. Guión técnico.....	47
Tabla 3. Presupuesto 1.....	74
Tabla 4. Presupuesto 2.....	75
Tabla 5. Presupuesto 3.....	76
Figura 1. Disco de Leo Blanco, <i>Roots & Effect</i>	84
Figura 2. Disco de Gonzalo Micó, <i>Nostalgia</i>	84
Figura 3. Disco de Pablo Gil, <i>Símbolos</i>	85
Figura 4. Disco de Edward Simon, <i>Afinidad</i>	85
Figura 5. Disco de Miguel Hernández, <i>Ritmos Afrovenezolanos Para La Batería – Volumen 1</i>	86
Figura 6. Disco de Andrés Briceño, <i>Gratitude</i>	86
Figura 7. Disco de Vytas Brenner, <i>La ofrenda de Vytas</i>	87
Figura 8. Disco de La Banda Municipal.....	87
Figura 9. Disco de Un Dos Tres y Fuera, <i>Clásicos de Oro del Grupo</i>	87
Figura 10. Disco de Aquiles Báez, <i>La Patilla</i>	88
Figura 11. Disco de Luis Perdomo, <i>Pathways</i>	88
Figura 12. Disco de Aldemaro Romero, <i>La onda brava</i>	89
Figura 13. Disco de El “Pavo” Frank, <i>Latinos de etiqueta</i>	90
Figura 14. Disco de Olegario Díaz, <i>Tríos</i>	90

Figura 15. Preguntas hechas a los entrevistados y otros apuntes.....	91
Figura 16. Apuntes sobre las entrevistas.....	92
Figura 17. Apuntes sobre las entrevistas.....	92
Figura 18. Apuntes sobre las entrevistas.....	93
Figura 19. Apuntes sobre las entrevistas.....	94
Figura 20. Libro <i>Jazz en Venezuela</i> de Simón Balliache.....	95
Figura 21. Simón Díaz, Aldemaro Romero, Elaisa Romero (hija de Aldemaro), Jack Braunstein y Luis Felipe Rodríguez en la fiesta del Hombre del Año de la Publicidad.....	96
Figura 22. Entrega de una mención especial a la cantante Nancy Wilson, en presencia del maestro Aldemaro Romero y el crítico de Jazz Leonard Feather (2do Festival de la Onda Nueva en 1972).....	97
Figura 23. Jack Braunstein haciendo de traductor de Louis Armstrong. De pie, Paul Mansei.....	97
Figura 24. Elmer Bernstein, Aldemaro Romero y Jack Braunstein en el Segundo Festival de la Onda Nueva en 1972).....	98
Figura 25. Los tres grandes Maestros: Billo Frómota, Luis Alfonso Larraín y Aldemaro Romero en el concierto de Barney Kessell.....	98
Figura 26. Carátula del Documental Radiofónico.....	99
Figura 27. Etiqueta del disco del Documental Radiofónico.....	99
Figura 28. Carátula de los Anexos.....	100
Figura 29. Etiqueta del disco de los Anexos.....	100
Figura 30. Carátula del disco con todo el trabajo.....	100

Figura 31. Etiqueta del disco con todo el trabajo.....100

INTRODUCCIÓN

El Jazz Venezolano existe desde hace más de cinco décadas. Esta manifestación artística surge debido a la fusión entre el género nacido en Estados Unidos conocido como el Jazz y algunos géneros de la música tradicional venezolana.

Esta tendencia musical desarrollada en nuestro país ha ido ganando popularidad a través de los años. Sin embargo, a pesar del alto nivel musical que requiere el músico para ejecutarlo, y de la riqueza melódica, armónica y rítmica que posee, este género no es completamente conocido y reconocido como otros géneros de la industria musical venezolana. Asimismo, con el transcurrir de los años, el Jazz Venezolano ha ido experimentando diversas modificaciones comparables, las cuales nos demuestran la evolución que ha tenido el Jazz en Venezuela.

Se puede decir que estas modificaciones se han dado básicamente por el constante intercambio de información musical y cultural entre las distintas regiones de nuestro país y del mundo. Este intercambio de información ha estimulado a las diferentes generaciones de músicos a crear de manera consciente nuevas propuestas con nuevos colores auditivos, cargadas de mayor virtuosismo y musicalidad en su ejecución, lo cual continúa enriqueciendo cada vez más a este género.

El ignorar este tipo de propuestas o manifestaciones artísticas se puede traducir en el desconocimiento de valores culturales propios de nuestro país y del talento o potencial musical existente en Venezuela, lo cual condiciona en gran medida nuestro desarrollo y evolución como personas y como nación.

Por ello, este Trabajo de Grado se propone realizar un Documental Radiofónico para apoyar a todas aquellas personas que laboran día a día para dar a conocer al Jazz Venezolano como un género importante dentro de la música popular hecha en nuestro país, y a la vez demuestra cómo esta manifestación ha ido evolucionando a través de los años.

Por medio de consultas con expertos y material auditivo de archivo se analizan factores como la sonoridad y las distintas tendencias o estilos. Del mismo modo, los

diferentes aspectos técnicos musicales de este género y las grabaciones hechas por sus exponentes nos permiten evidenciar cambios notables que demuestran la evolución de esta música.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1. El Jazz

1.1.1. Antecedentes

El Jazz se puede definir como un término musical de sentido amplio que sirve para agrupar multitud de tendencias diferentes entre sí, cuyo origen puede rastrearse desde fines del s. XIX en el sur de Estados Unidos y que posteriormente se desarrolló en las ciudades de Nueva Orleans, Chicago (South Side), Filadelfia y Nueva York (Harlem) (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004).

Más que un estilo musical, el Jazz es un conjunto de de estilos en constante evolución, ya que se trata de música viva. Su carácter improvisado le acerca a la música popular, donde se encuentran sus orígenes, pero su creciente sofisticación y la cada vez mayor educación musical de los intérpretes de Jazz hacen que, a menudo algunas expresiones del género converjan con la música culta. El Jazz, siempre abierto a nuevas influencias y vinculado a la evolución de la historia musical culta, ha generado multitud de estilos desde su aparición a fines del s. XIX cuando surgió como la música propia de una comunidad marginada, los afroamericanos residentes en el sur de Estados Unidos (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004, p. 292).

Las raíces del Jazz se encuentran en los cantos de los esclavos negros, los *negro spirituals*, mezclados con la música de las iglesias, la música de las bandas americanas de raíz europea, la música popular de origen europeo y los ritmos africanos ancestrales (Ídem).

El Jazz primitivo se evidencia en las influencias presentes en el estilo del Ragtime, el cual es un estilo esencialmente pianístico creado por negros americanos en el que confluyen

un característico ritmo sincopado y un lenguaje a medio camino entre la música de salón del s. XIX y las marchas interpretadas por las bandas. Otra influencia fundamental que configura las primeras expresiones del Jazz, es la aportada por la música rural negra conocida como blues. “Este término hace referencia a un tipo de canción popular estrófica, generalmente melancólica, que sería la base de las primeras improvisaciones de los músicos de Jazz, quienes respetaron su estructura a la vez que la iban enriqueciendo progresivamente” (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004, p. 292).

El blues evolucionó cuando sus intérpretes llegaron a las ciudades y su desarrollo se benefició de la influencia del Jazz, aunque mantuvo sus características propias. El Jazz surgido en Nueva Orleans, a principios del s. XX, utilizaba indistintamente como base para las improvisaciones un material temático tomado del Ragtime, el blues, las marchas o los negro spirituals. Una reducida sección de viento (generalmente uno o dos cornetas, clarinete o saxofón y trombón) era secundada por una sección rítmica (piano, batería, guitarra o banjo; más adelante se añadiría un contrabajo), que repetía una secuencia rítmica y armónica (Ídem).

Sobre esta base, el Jazz fue evolucionando y pronto los intérpretes empezaron a hacer gala de su virtuosismo. Cada vez más, la importancia recaía en las improvisaciones individuales. Hacia 1925 se empezaron a realizar arreglos para grupos más o menos numerosos, sin que ello implicara que este género musical perdiera su carácter improvisado en los llamados solos, cada vez más complejos (Ídem).

Sobre esta particularidad en la ejecución del Jazz, Pacanins (2003) afirma:

Dos cualidades parecen acompañar a todo gran solista de Jazz: la sonoridad propia y la capacidad de improvisación. En sentido positivo, la sonoridad propia busca que el solista tenga un timbre personal para su instrumento; se quiere que el jazzista tome ventaja de la licencia para sonar su instrumento como le parezca, utilizándola bien para tocar improvisaciones de su ingenio, o bien para apropiarse de estrictas líneas escritas por otros. Una potente expresión individual hace que, así no se

exponga improvisación alguna, la música sea verdaderamente poseída por el intérprete (p. 16).

Asimismo, complementa:

En Jazz, el intérprete debe tener un importante grado de libertad para hacer con la composición, con el arreglo y hasta con la dirección, lo que más o menos le dicte su creatividad, de lo contrario no es Jazz. Este principio de libertad para el intérprete convierte la música escrita en un vehículo de expresión de quien la toca, en versión particularmente libre de abordar lo escrito, y así deben entenderlo compositores, directores, arreglistas y, por supuesto, los intérpretes (Pacanins, 2003, p. 23).

1.1.2. Estilos

1.1.2.1. Ragtime

El Ragtime nace en 1890, y es considerado el primer estilo del Jazz. Tuvo cuna en Sedalia al sur del estado de Misuri, en Estados Unidos. Esta música es totalmente pianística y fue compuesta con las raíces de la música académica pero con una concepción rítmica distinta. Del mismo modo, no se encuentra presente el elemento de la improvisación (G. Micó, c. p., 2008).

1.1.2.2. Dixieland

Según lo expresado en *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal* (2004), este es un estilo desarrollado aproximadamente alrededor de la década de 1910, caracterizado por la improvisación colectiva a tres voces (trompeta, clarinete y trombón). Se llama así, en particular, a las imitaciones que los blancos realizaban del estilo Nueva Orleans negro, porque las primeras grabaciones de música de Jazz fueron realizadas en 1917 por una orquesta blanca, la Dixieland Jazz Band. Se denomina también Dixieland music o Dixie.

1.1.2.3. Nueva Orleans

Este es un estilo del Jazz que estuvo en boga en las dos primeras décadas del s. XX, y cuyo principio esencial era el sentido colectivo de la improvisación, en disminución del papel del solista. Se caracteriza por un ritmo binario apoyado siempre en el tiempo débil, que le confería una caracterización especial (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004, p. 398).

Pacanins (2003), manifiesta que este estilo:

Se toca por contrapunto o polifonía: una trompeta establece una melodía, con tantos embellecimientos y divergencias como el trompetista sienta durante la ejecución; simultáneamente un clarinete improvisa una contramelodía; el trombón improvisa una versión de bajo básico mientras una sección rítmica en la batería, las cuerdas de bajo punteadas con los dedos (...), una guitarra (...) y un piano, suministra una acción recíproca de acompañamiento armónico y rítmico (p. 48).

Esta tendencia decayó a fines de los años 20, con el auge del papel del solista, aunque al comienzo de la década de 1940, vivió un resurgimiento, auspiciado por el gusto de la gente norteamericana por el antiguo estilo (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004).

1.1.2.4. Chicago

G. Micó, c.p., (2009), expresa que este estilo surge aproximadamente en la década de 1920, y fue formado por un conjunto de estudiantes blancos. Musicalmente, se caracteriza principalmente por poseer melodías no tan complicadas como las de sus antecesores, éstas ya no sonaban simultáneamente, sino de forma paralela. Asimismo, el protagonista de esa época era el saxofón, ya que era tomado más en cuenta, así como también se sustituyó la tuba por el contrabajo.

“A pesar de que este estilo ya sonaba más parecido a lo que hoy en día conocemos como Jazz, la sección rítmica de las agrupaciones de esta época no tenía el color musical característico aún” (G. Micó, c.p., 2009).

1.1.2.5. Swing

Este es un estilo típico del Jazz de la década de 1930, su época dorada, especialmente en Nueva York. Se encuentra caracterizado por la interpretación a cargo de las Big Bands, en la que se daba gran importancia al solista, en contraste con el resto del grupo. En términos musicales, se puede decir que durante esta época se da inicio al Four Beat Feel, lo cual acerca más a este estilo al Jazz de hoy en día (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004).

El Swing es uno de los estilos del Jazz netamente bailable, gracias a la estabilidad rítmica que le daba la batería y el bajo. Asimismo, no deja de existir el factor de la improvisación, pero es menos relevante que en otros estilos. Una de las características principales del Swing, era la presencia de una gran cantidad de frases cortas que realizan simultáneamente de forma melódica y rítmica tanto la sección de metales, como la sección rítmica. La sección de metales estaba compuesta por trompetas, trombones, saxos, tuba y clarinetes. Y la sección rítmica estaba conformada por piano, batería y contrabajo (A. Bolaño, c. p., 2009).

En la sociedad de aquella época, los músicos del Swing de origen afroamericano, eran constantemente marginados por ser de color, hecho que provocó que empezaran a funcionar formatos más pequeños de músicos que se presentaban en bares y sitios nocturnos. Por esta razón, se puede afirmar que, los grupos reducidos del Swing se generan de un problema racial (Ídem).

El Swing era un estilo que “se vio condicionado por los aspectos económicos y comerciales de la época, como la moda y sus patrones estéticos, hasta llegar al colapso artístico y comercial en los últimos años de la década de los cuarenta” (A. Bolaño, c. p., 2009).

1.1.2.6. *Bebop*

Este estilo supuso una revolución total en el mundo del Jazz. Surgió en la década de 1940, fue apreciado por el público negro, pero criticado extensamente por el público blanco, que lo consideraba una catástrofe musical.

Tal como se expresa en *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal* (2004), los aspectos más novedosos del Bebop fueron:

Autonomía de la batería dentro del combo, desaparición de la regularidad rítmica y generación de una música que no se concebía para bailar, sino para escuchar. Se caracterizaba por frases rápidas instrumentales y alejamiento de la imitación vocal por los instrumentos, el tema como marco de la improvisación y la quinta disminuida como intervalo privilegiado. En lo armónico, el Bebop se caracteriza por la alteración o sustitución de una o varias notas de un acorde tradicional, lo cual generó una tensión armónica inusual hasta entonces en el Jazz. (p. 57).

Asimismo, se puede definir como “el estilo del Jazz donde la improvisación empieza a tener un papel más protagónico. Los formatos de músicos empiezan a ser mucho más pequeños, partían de un trío y por lo general podían ser hasta sextetos o septetos” (A. Bolaño, c. p., 2009).

Del mismo modo, el fraseo de los instrumentistas, es mucho más agresivo y menos estilizado, en el caso de la batería, el tiempo del ejecutante empieza a ser mucho más interno, es decir, ya la batería no sólo marca el ritmo, sino que empieza a formar parte de la melodía (Ídem).

El Bebop jamás llegó a ser tan popular como el Swing, en primer lugar porque en el momento fuerte de la revolución Bebop, en 1942, el Sindicato de Músicos prohibió a los músicos grabar, para así protestar por la falta de ingresos por la música reproducida en la radio, teniendo como consecuencia que la mejor música del momento no fuese grabada. En segundo lugar, porque el gran público prefería la música de entretenimiento y espectáculo,

y el Bebop no era una música fácil como el swing, sino creativa e impredecible (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004).

1.1.2.7. Hard Bop

Esta es una de las corrientes innovadoras del Jazz en la década de 1950. “Originario de Nueva York, supuso una vuelta al Bebop y una reacción contra la degradación del Cool Jazz y el Third Stream. Este estilo fue organizado principalmente por el baterista Art Blakey” (“Auditorium: Cinco siglos de música inmortal”, 2004, p. 260).

En el Hard Bop, la instrumentación más usual era la de bajo, batería, piano y algunos solistas como trompeta o saxo, o guitarra. Lo que diferenciaba al Hard bop del Bebop era, entre otros, un poco más de fuerza en la ejecución de cada instrumento por parte de cada músico; y al mismo tiempo mucha más limpieza en las frases melódicas y rítmicas de estos músicos (A. Bolaño, c. p., 2009).

Otra de las características más relevantes era el tema de la composición. Esta solía ser un poco más compleja a nivel melódico y armónico, dándole un poco más de dificultad a la improvisación sobre este estilo. De la misma manera, se puede afirmar que, el Hard Bop se inspiró claramente en el movimiento de los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos (Ídem).

1.1.2.8. Free Jazz

En *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal* (2004), se expresa que bajo este nombre se conoce a otra de las corrientes innovadoras del Jazz de la década de 1960. En ella se otorgaba al músico una libertad absoluta en lo referente a la improvisación, a veces generada a partir de mínimos elementos, y se producía un alejamiento de las reglas impuestas por la música blanca europea.

Musicalmente, el término Free Jazz, quiere decir que es un estilo basado en una forma muy abierta de ejecución. La parte rítmica tiende a expandirse a tal punto donde la pulsación no existe, a menos que el ejecutante la quiera implementar. El fraseo ya no viene siendo un fraseo

de solista, sino un fraseo colectivo donde la idea principal de este estilo es generar una conversación musical entre todos los músicos. Asimismo, este estilo tiene una relación muy estrecha con la música contemporánea, debido a la combinación de timbres que ambas proponen (H. Rojas, c. p., 2009).

A. Bolaño (c. p., 2009), manifiesta que a partir de 1967 aproximadamente, empieza a observarse un evidente cambio de perspectiva del público en favor del Free Jazz. Cada día más, los músicos deciden a regresar a las estructuras típicas de los estilos bop, incluso negando la propiedad innovadora del Free. Para finales de la década de los sesenta, el Free Jazz ya no es el elemento clave de la evolución del Jazz, y empiezan a surgir otras manifestaciones, sin duda alguna deudoras de él, pero diferentes: el Jazz fusión, especialmente el Jazz rock; las experiencias europeas asociadas al sello ECM; el Jazz étnico. En todos ellos, se mantienen elementos aportados por el Free Jazz, como recursos atonales, ritmos globales, improvisación colectiva, entre otros.

1.1.3. Exponentes

Los principales exponentes del Jazz pueden ser clasificados de igual forma por medio de los diferentes estilos de este género. El estilo del Ragtime se encuentra caracterizado por poseer exponentes como Scott Joplin, compositor del primer estándar de Jazz llamado *Maple leaf rag* y también de la famosa melodía *The Entertainer*, Eubie Blake, Willie “the lion” Smith, Fats Waller, conocido como el primer show man de la historia del Jazz, Jelly Roll Morton., quien fue el primer gran arreglista de Jazz de la historia, y se hacía llamar el inventor del Jazz (G. Micó, c.p., 2009).

Por su parte el Dixieland poseía como exponentes a Piron’s New Orleans Orchestra, New Orleans rhythm Kings, Johnny De Droit and his New Orleans Jazz orchestra, Muggsy Spanier, y la más conocida O.D.J.B. (Original Dixieland Jazz Band). En el caso del estilo Nueva Orleans, su principal exponent fue la Creole Jazz Band, de King Oliver, y en el del estilo conocido como Chicago, se encontraba el célebre Louis Armstrong (Ídem).

Del mismo modo, según G. Micó (c. p., 2008), dentro del estilo del Swing se encontraban Duke Ellington, Benny Goodman, Glenn Miller, Oscar Peterson, Nat King Cole, Chick Webb, la orquesta de Louis Armstrong, las cantantes Ella Fitzgerald y Billie Holiday, entre muchos otros.

Se puede aseverar que los personajes más emblemáticos del estilo del Bebop fueron Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Max Roach, John Coltrane y Thelonious Monk. Por otra parte, uno de los primeros músicos asociados con el Hard Bop fue Miles Davis, junto a los músicos que le acompañaron en su quinteto, entre estos estaban John Coltrane en el saxo tenor, Cannonball Adderley en el piano, Red Garland, Philly Joe Jones en la batería, Paul Chambers en el bajo y Milt Jackson (Ídem).

Miles Davis es considerado como un ícono del Jazz debido a una importante participación en varios de los estilos de este género. Asimismo, Pacanins (2003) asegura:

Si Armstrong constituye el prototipo del solista de Jazz, y Ellington es el máximo ejemplo del conceptualista en el género, entonces Miles Davis estará en el medio como fiel de la balanza entre los dos roles: mucho de solista, mucho de conceptualista, y siempre líder de la vanguardia de su tiempo (p. 35).

También se encuentra entre los exponentes del Hard bop a Sonny Rollins, Art Blakey con los Jazz Messengers, Horace Silver, Clifford Brown, Max Roach, entre otros (G. Micó, c. p., 2008).

Con respecto a los exponentes del Free Jazz se puede decir que, varios de ellos vienen desarrollando su participación en el Jazz desde estilos anteriores, el ejemplo más característico es John Coltrane. Este músico forma parte de la escena jazzística desde el surgimiento del Bebop. Tanto en ejecución como en composición este músico desarrolló una habilidad para desenvolverse perfectamente en diferentes estilos (Ídem).

Además de John Coltrane, otros de los exponentes más importantes del Free Jazz son Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy y Don Cherry, considerados también como pioneros de este estilo (Ídem).

1. 2. Géneros de música venezolana

1.2.1. Géneros

1.2.1.1. Joropo

Según lo expresado por el músico y profesor W. Díaz (c. p., 2010), el Joropo es un género musical caracterizado por poseer movimiento rápido a ritmo ternario mezclado con 6/8 y hasta 3/2, que representa la más genuina forma expresiva entre las manifestaciones de la música colonial, en las que se mezclan las tradiciones hispano-criollas con la aportación de los esclavos africanos.

Del mismo modo:

El Joropo tiene dentro de sí múltiples subdivisiones, aunque todas comparten características en común, como por ejemplo: Todas tienen por métrica una combinación de 6/8 y 3/4, aun cuando hay casos particulares donde figuran elementos de hasta 3/2 (W. Díaz, c. p., 2010).

Si se clasifica al Joropo desde el punto de vista de la región donde se ejecuta, tenemos distintas variaciones: el Joropo llanero, el Joropo central, el Joropo larense (el cual se considera una variación del Joropo llanero); el Joropo oriental (también llamado "Joropo de la costa") y el Joropo guayanés (también llamado "Joropo yuquiao"). Del mismo modo, en San Francisco de Macaira, estado Guárico, se cultiva el "Joropo llabajero". Este término deriva de la conjunción de la frase "de allá abajo", joropo deallabajo, Joropo llabajero (Ídem).

1.2.1.2. Gaita

La Gaita es la expresión musical tradicional del estado Zulia. Surge a orillas del Lago de Maracaibo, como consecuencia de la mixtura de las culturas musicales hispana, negra y la nativa zuliana. La gaita se escribe en una métrica de 6/8 (A. Bolaño, c. p., 2010).

1.2.1.2.1. Gaita tambora

Esta es una tradición afro-venezolana original de los pueblos de la Costa Sur del Lago de Maracaibo que se acompaña con dos tambores, uno grande y de sonido grave llamado *tambora*, y uno más pequeño y más agudo llamado *tamborito*. A este combo a su vez se le suma una maraca de gran tamaño que marca los compases. Este tipo de gaita no tiene soporte armónico para el canto y muchas veces se incorpora un clarinete que interpreta interludios llamados revoleos. A esta música se acostumbra tocarla en diciembre y enero, en las casas de familia o en las calles (“Sabor Gaitero”, 2003, ¶ 1).

1.2.1.3. Afro – venezolano

1.2.1.3.1. Tambores de San Millán

Esta manifestación musical nace en el barrio San Millán, ubicado en Puerto Cabello, en la costa del estado Carabobo, Venezuela. Es una de las expresiones artísticas más impactantes de la cultura afro-venezolana por su fuerza en la interpretación y amplia gama de elementos rítmicos. Uno de los acontecimientos históricos de mayor importancia para explicar la influencia africana en el lugar es que, en los alrededores de lo que hoy es ese barrio, fue desembarcado el último cargamento de mano de obra esclava llegado a nuestro país. Para el momento de este último desembarco, en 1825, ya había sido prohibido el maltrato hacia los africanos esclavos, razón por la que ese grupo fue puesto en libertad, dispersándose en la región. La presencia africana, sobre todo la loangocongo-angola, dejó sus testimonios en los resultados culturales actuales (“Tambores de San Millán”, sf, ¶ 1).

Con respecto al esparcimiento de esta tradición africana a lo largo del territorio venezolano:

El tambor de San Millán se ha extendido por toda Venezuela, especialmente por su zona costera y central, llegando hasta el estado Falcón y el Oriente del país. Gracias a ello, se ha convertido en patrimonio común de las agrupaciones venezolanas que incorporan la

tradición del tambor a su repertorio, tanto en la forma tradicional como en la fusión de géneros. El San Millán, que es una variante propia emparentada con otros toques de la zona centro-costera de los estados Aragua y Carabobo, como el Patanemo y el golpe de Borburata, llegando incluso hasta la población aragüeña de Turiamo, se toca con la presencia del *cumaco*, en la clásica disposición acostada en la que un tocador percute la membrana del tambor con las manos mientras que otros lo hacen sobre el cuerpo de madera con los llamados *laures*, *rolitos* o *palitos*, y el tambor corto de sonido más agudo llamado *clarín*, a veces denominado también *campana* o *paila*, mayormente en Caracas donde es muy popular, que se coloca entre las piernas (“Tambores de San Millán”, sf, ¶ 4).

1.2.1.3.2. *Tambores redondos o Culo’e Puya*

Según lo expresado en *Sonidos del Flokllore* (sf), esta manifestación musical está conformada por una “batería de tres tambores cónicos de dos membranas que se ejecutan como acompañamiento de los cantos y bailes típicos de las fiestas de San Juan” (Géneros).

Estos son unos membranófonos que están contruidos como un cuerpo cilíndrico de madera en forma de reloj de arena, y con un orificio en la mitad que mejora la sonoridad. Los extremos se cubren con parches hechos de cuero de venado o de pereza, los cuales se sujetan entre sí con amarras de guaral, un tejido de hilo de algodón amarradas formando una W. Este trenzado se tensa por medio de cuerdas cruzadas de forma horizontal (“Sonidos del Folklore”, sf, Géneros).

Los Culo’e puya se tocan apoyando en el suelo el extremo inferior del tambor, mientras que el superior se sostiene entre las piernas del ejecutante. El músico golpea el parche de cuero con la mano y una baqueta parecida a la utilizada para tocar timbal. Los inicios de los tambores redondos se remontan a la cultura bantú, propia de la región del río Congo en África (Ídem).

Tal como se afirma en *Sonidos del Floklore* (sf), los tres tambores de esta batería reciben los nombres de:

- Prima o Corrió: es el tambor de menor diámetro de los tres. Se caracteriza por su sonido agudo. Lleva la base rítmica del conjunto.
- Cruzao o Medio: de tamaño intermedio y sonido medio. Su ritmo se cruza con el del Prima, de allí su nombre de cruzao.
- Pujao o Grande: Es el más grande de los tres. Se caracteriza por su sonido grave. Parte de una base rítmica sobre la cual se improvisa (Géneros).

1.2.1.4. Merengue

Es un estilo de la música folclórica venezolana, originado en Caracas y difundido por todo el país. Tiene una métrica de 5/8, y en algunos casos los compases son de 2/4. Entre los instrumentos más comunes para su ejecución se encuentran: el bajo, el cuatro, la percusión, la trompeta, el clarinete, el trombón, el saxofón, entre otros (E. Arellano, c. p., 2010).

CAPÍTULO II

EL JAZZ VENEZOLANO

2.1. Inicios

Para finales del siglo diecinueve Venezuela era una nación con un escaso desarrollo en el ámbito cultural e industrial. A pesar del carácter gratuito de la educación que en ese entonces había decretado el dictador Antonio Guzmán Blanco, la guerra de independencia y las crecientes rebeliones habían diezmando a sus habitantes y únicamente en los pocos centros con una cierta cantidad de población había un mayor acceso a cualquier tipo de enseñanza o instrucción (Balliache, 1997).

Fue un período de sucesivas dictaduras, viciadas por líderes corruptos, más interesados en enriquecer sus propias arcas que las del país, contribuyendo a empobrecerlo y a mantenerlo en el atraso. De estos dictadores, sólo Guzmán Blanco se preocupó en hacerle gestos a la cultura construyendo teatros, mientras que otros la consideraron innecesaria (Balliache, 1997, p.12).

En la ciudad de Caracas, la música popular estaba limitada a los pianistas y orquestas pequeñas que se dedicaban a animar las películas mudas del momento con temas que hacían referencia a la trama del film y ciertos Ragtimes parecidos a los que se tocaban en los EE.UU., a las agrupaciones que casualmente se formaban para un compromiso específico, a las interpretaciones que hacían algunas familias en su propio hogar durante alguna celebración y a los conciertos que ofrecían las bandas marciales de distintas localidades o estados, en las plazas principales de cada ciudad los días jueves y domingos, conocidas con el nombre de Retretas (Ídem).

Estas bandas estaban formadas por un máximo de doce músicos y estaban compuestas por trompetas, saxos, clarinetes, un redoblante y un bombo. Los músicos, quienes en su mayoría eran ejecutantes aficionados, tenían una primera ocupación, como la

de barberos, sastres, dentistas, etc. Entre los miembros de las agrupaciones se podían encontrar nombres de inmigrantes, y ellos, al igual que los venezolanos, tenían una preparación pobre en el ámbito musical, ya que en muchos casos habían aprendido a tocar de oído (Ídem).

En su texto *Jazz en Venezuela*, Balliache (1997), afirma que:

Los repertorios de estas bandas incluían marchas militares y religiosas, arias de ópera, operetas y zarzuelas, polcas, mazurcas, himnos, foxtrot, conciertos para bombardino, flauta, trompeta y clarinete, fantasías sobre motivos venezolanos y argentinos, pasodobles y valeses. El merengue venezolano, dado su carácter popular, no gozaba de la aceptación de los estratos sociales más altos y era poco interpretado (p.12).

Los conciertos en los teatros prácticamente no existían y cuando se daban estaban dedicados casi exclusivamente al campo religioso, así como tampoco se hacían recitales de música de cámara. Por el contrario, las interpretaciones y eventos de óperas y zarzuelas a cargo de compañías foráneas sí se realizaban constantemente (Balliache, 1997).

Las familias con suficientes recursos materiales se daban el lujo de comprar un piano, una pianola y/o una victrola. En las reuniones familiares algunos de sus integrantes entretenían la velada y a sus invitados con declamaciones, lecturas de poemas y cantos, y otros tocaban algún instrumento, pero de ahí a llegar a ser un profesional, a ser un hombre o una mujer que viviera de la música, excepto algunas excepciones, era prácticamente inimaginable (Ídem).

La profesión de músico popular no era muy bien vista, ya que no producía los ingresos necesarios para mantener a una familia y era un símbolo de una vida bohemia y sin responsabilidades. La aspiración era que los hijos por lo menos completaran el bachillerato, puesto que un bachiller tenía prestigio y era un título respetado, así como la medicina, el derecho o la ingeniería eran las carreras más deseadas y casi las únicas disponibles en las universidades (Ídem).

Por otra parte, las concesiones a las compañías petroleras brindaron una perspectiva diferente del mundo y trajeron consigo un fruto económico inesperado. Se fueron llevando a cabo cambios en Venezuela como, pasar de un país agrícola, exportador de café y cacao, ganadero y rural, a uno dependiente del petróleo, cuyos sorprendentes ingresos contribuyeron y propiciaron la edificación de nuevos centros educativos. Venezuela comenzó de esta manera un desligamiento de algunas de sus antiguas costumbres para hacerse más práctica e industrial, sustituyendo el patrón europeo por el de los EE.UU (Ídem).

Salvo Caracas, que podía considerarse una aldea gigante, las demás ciudades del territorio eran pueblos muy distanciados entre sí, comunicados por carreteras angostas, incómodas, de tierra, sin señalizaciones para hacer un tránsito fluido. Para ir a Maracaibo era preferible hacerlo por mar, haciendo escala en Curazao, por esta razón se debía sacar pasaporte. Las noticias internas y del mundo, la cultura, la moda, la literatura, la música y los últimos inventos científicos, llegaban retrasados debido a la ausencia de emisoras de radio, de periódicos de circulación nacional y de un correo eficiente. Ciudades como Maracaibo, ubicada cerca del mar y Ciudad Bolívar, con un río navegable, el Orinoco, tenían mayor relación con el exterior que con la capital del país (Balliache, 1997, p.14).

Durante el período colonial la música había tenido un gran progreso. Se hacen famosos la Escuela de Chacao y los nombres del Padre Sojo y otros líderes. Aun así, ese ese progreso no era suficiente y a principios del siglo XX no había un movimiento claramente organizado, se puede decir que la dispersión era más prominente (Ídem).

Ya que el valse estaba de moda en ese momento, era bastante común la composición de piezas de este estilo. La mayoría de los músicos escribían nada más la línea melódica, y sólo algunos se preocupaban por la orquestación y los arreglos. Fue a partir de 1919 que se le da un nuevo impulso a este movimiento musical, debido a la participación de una nueva

generación de músicos, entre los que se encontraban Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Miguel Angel Calcaño y José Antonio Calcaño (Ídem).

Es aquí donde nace el Orfeón Lamas en 1928, y la Sociedad Orquesta Sinfónica Venezuela el 24 de junio de 1930; y casi todos sus miembros, quienes en su mayoría se habían formado en el exterior, provenían de su antecesora, la Unión Filarmónica Caracas, que estaba dirigida por Vicente Martucci. Las presentaciones de esta orquesta se realizaron entre los años 1922 y 1929 (Ídem).

Tanto el Orfeón Lamas como la Sociedad Orquesta Sinfónica Venezuela se mantenían debido a la perseverancia y la fe de sus miembros, puesto que no se contaba con el apoyo de empresas que las patrocinaran. Asimismo, durante esos primeros años, el gobierno no demostró interés alguno en ese movimiento innovador (Balliache, 1997).

Hasta el año 1925, aproximadamente, la música popular que se conocía en nuestro país era únicamente la música venezolana, la cual era interpretada por venezolanos y los extranjeros que vivían en el país. De la misma manera, se recibía muy poca influencia proveniente de otros países, ya que las comunicaciones con otras tierras eran muy escasas (Ídem).

Por otro lado, existía otro tipo de agrupación musical conocida como Los Cañoneros. Balliache (1997), asevera que estos fueron de los primeros y pocos grupos organizados que había en Caracas. Su forma de entretenimiento o interpretación consistía en acercarse a las casa de las familias con suficientes ingresos, y tocar la puerta de estas para hacer su repertorio incluso sin saber si serían bien recibidos.

En algunos casos estos no eran bienvenidos debido a que las letras de sus canciones estaban cargadas de ideas costumbristas y de ironías. Al llegar al lugar seleccionado, para anunciar su llegada, disparaban un artefacto parecido a un cañón. De aquí proviene el nombre de cañoneros. Si los dueños de la vivienda estaban de acuerdo, los dejaban pasar a aquellos grandes pasillos o zaguanes propios de las construcciones de esa época. Después de tocar recibían su retribución y luego se iban a otro lugar (Ídem).

Dentro del repertorio de Los Cañoneros se encontraba el merengue venezolano, la guasa, el valse y el pasodoble, instrumentados por la charrasca, el cuatro, el bandolín y algunos instrumentos de metal. Los cañoneros constituían una representación fidedigna del espíritu de la ciudad de Caracas y la prueba perfecta del alma popular. La desaparición de estas agrupaciones ocurre cuando la ciudad comienza a enfrentarse con una nueva vida alejada de casi todo lo rural (Ídem).

Asimismo, Balliache (1997), afirma que “las orquestas en Venezuela, es decir, las agrupaciones con secciones de instrumentos y con un mínimo de diez músicos, aparecen a partir de 1937 cuando el concepto del Swing está ampliamente desarrollado y popularizado en todo el mundo” (p. 18).

Canciones como las que tocaban las bandas de Swing popularizadas entre 1930 y 1935, como las de Count Basie, Duke Ellington, Jimmy Lunceford y Cab Calloway, por un tiempo estuvieron fuera del alcance de los combos venezolanos, por su complejidad, porque era una música noailable y debido a la ausencia en ese período de agrupaciones orquestales. No obstante, clásicos del Dixieland como el famoso tema “Tiger Rag” de la Original Dixieland Jass Band, se hicieron muy solicitados y fueron piezas obligadas en los repertorios de las agrupaciones dedicadas a animar fiestas y bailes (Balliache, 1997).

Posteriormente, para la década de 1950 específicamente, a pesar del crecimiento de la ciudad de Caracas, el Jazz no era todavía un género musical muy conocido para los capitalinos; tal como asevera Goldberg (2004):

La Caracas moderna emergió de la tierra en los años 50. Donde antes hubo silencio, caminos de piedra y cielos despejados, aparecieron las torres del Centro Simón Bolívar, la Avenida Bolívar, el Hotel Tamanaco, el Hotel Humboldt, el Helicoide (...) el Club Táchira, el Hipódromo La Rinconada.

Sin embargo, en esa Caracas que hacía del concreto su signo iniciático no había mayor interés por el Jazz. Apenas si existía una tienda que vendía

discos del género -La Discoteca, con sucursales en la Avenida Urdaneta y en el recién inaugurado Edificio Norte del Centro Simón Bolívar-; no se perfilaba entonces un movimiento jazzístico, ni programas de radio y eruditos (...) que temblaran ante un solo de saxo, había pocos.

La creación en 1952 de una institución como el Caracas Jazz Club –sin fines de lucro, cuyos objetivos eran la divulgación, impulso y desarrollo de unos sonidos que estremecían a Estados Unidos y al resto del mundo- no solo constituye el más osado gesto moderno, sino también una prodigiosa intuición constructora de cosmopolitismo (p. 73).

2.2. Origen del término

Tal como asegura H. Rojas (2010), el término Jazz Venezolano se utiliza para designar o hacer referencia al “Jazz hecho en nuestro país; por esta razón, también se le conoce como Jazz en Venezuela, sin importar la tendencia que sigan los músicos al momento de la composición y la ejecución” (c. p.,).

Con respecto al hecho de tomar una manifestación musical estadounidense como el Jazz, y convertirla en una representación con elementos propios de nuestra música y de nuestros músicos, Pacanins (2005) expresa:

Tal la ironía de José Ignacio Cabrujas al señalar una circunstancia de incuestionable actualidad: estuvimos y estamos abiertos a cuanta influencia llega, damos bienvenida al gusto de aquí, de allá, de dondequiera. Adoptamos lo ajeno y, con el mayor desenfado, lo hacemos propio. Es parte del mismo modo de ser que, para bien o mal, deja saber un interés visceral en todo tipo de mezclas, aperturas o fusiones (p. 29).

Asimismo, Pacanins (2005) afirma que, un vals europeo se criolliza al punto de convertirse en un valse venezolano, y que los propios géneros norteamericanos -jazz y

rock-and-roll-, son transformados y climatizados, en favor de expresiones tan populares como la salsa o el pop nacional.

2.3. Características generales

2.3.1. Tendencias y estilos del Jazz Venezolano

Se puede entender como tendencias y estilos del Jazz Venezolano a las diferentes formas de interpretar a este género (G. Micó, c. p., 2010).

2.3.2. Instrumentación

Según A. Bolaño (c. p., 2010), la instrumentación básica para la ejecución de Jazz venezolano está conformada por:

Instrumentos acústicos:

Contrabajo, piano, batería, cuatro, percusión menor, mandolina, violín, arpa, saxo, flauta, trompeta.

Instrumentos eléctricos:

Bajo, guitarra, teclados.

2.3.3. Formatos

Las agrupaciones de Jazz venezolano se encuentran conformadas en forma de dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos y septetos (A. Bolaño, c. p., 2010).

CAPÍTULO III

EL DOCUMENTAL RADIOFÓNICO

3.1. Definición

Según lo expresado por Cabello (1986), el Documental radiofónico es “el programa con propósito meramente informativo que da al oyente una noción más o menos completa sobre todos los hechos, circunstancias, antecedentes y contexto que rodea un problema de importancia. Es, en lenguaje audiovisual, lo que en Periodismo Impreso se llama Reportaje Informativo” (p. 72).

3.2. Características

Para Cabello (1986), las características del documental radiofónico deben consistir en que:

- Los temas deben ser actuales o actualizados. Se parte del criterio de que el oyente no le interesa la historiografía de hechos, salvo que tengan una íntima relación con el presente. En muchas ocasiones la actualización resulta un proceso engorroso y forzado que no llega a lograr el objetivo que persigue.
- Se respeta, al menos en lo formal, la doctrina de la objetividad, pero se burla mediante la escogencia de los temas y la muestra de una sola cara de la realidad.
- La duración del programa, salvo casos excepcionales, está sometida a las normas de la Radiodifusión comercial, vale decir de 30 ó de 60 minutos (p. 74).
- La narración debe tener carácter dramático, de modo que llegue más a los sentimientos del oyente que a su conciencia. Se aplica entonces el

lenguaje del ocio, que ha convertido el factor emotivo en eje de la propagación radiofónica (Cabello, 1986, p. 75).

Para el logro del carácter dramático del relato, se pueden utilizar dos esquemas: el espiral y el de la estrella con picos invertidos. El primero consiste en ir bordeando el tema e ir acercándose a él lentamente, hasta llegar al centro del mismo, que vendría a ser como el desenlace del programa. El segundo parte del problema mismo, del centro de la estrella, recorre un aspecto de éste y retorna a ese centro, hasta recorrer así todos los bordes, de modo que el tema central puede ser repetido tantas veces como puntas de estrella haya (Ídem).

De la misma manera, Cabello (1986), clasifica al documental radiofónico de dos formas: El documental en vivo y el documental diferido o de mesa. Los primeros son aquellos que “se van realizando en la misma medida en que van ocurriendo los acontecimientos; mientras que los segundos se elaboran en el departamento informativo de la emisora, con sonidos previamente grabados o tomados del archivo” (Cabello, 1986, p. 72).

Con respecto al documental en vivo, señala que “no es cualquier transmisión remota; requiere una información previamente acumulada por el narrador y un esquema de relato, de modo que el hecho que ocurre es sólo parte, aunque muy importante, del documental” (Cabello, 1986, p.73).

Es un sub-formato propio de la radio. Su importancia llegó a tal grado que los editores norteamericanos, durante la guerra contra el nuevo medio, impusieron como condición a las cadenas que eliminaran su práctica. Y ello se debe a que las condiciones y características de la radio le permiten desplazarse con suma facilidad, transmitir por teléfono o mediante una pequeña estación móvil y estar presente en cualquier acontecimiento en el momento oportuno (Cabello, 1986, p. 72).

La preparación del documental en vivo es relativamente fácil cuando se realizan sobre hechos previsibles. Pero cuando tienen como base eventualidades, es indispensable un dominio del tema por parte del narrador para que el trabajo se pueda llevar a la práctica (Ídem).

Por su parte, el documental diferido o de mesa “se trata del trabajo periodístico realizado por el departamento informativo de la emisora sobre un tema de gran trascendencia local, regional, nacional o internacional” (Cabello, 1986, p. 73).

Es un estudio en profundidad, con todos los elementos posibles, sobre el tema. Se asemeja al reportaje de la prensa, con la ventaja de que puede usar efectos, sonidos de archivo, entrevistas previamente grabadas y editadas, y, en general, todos los recursos técnicos a la mano (Cabello, 1986, p. 74).

CAPÍTULO IV

MARCO METODOLÓGICO

4.1. Planteamiento del problema

En Venezuela existe una gran riqueza musical que permite identificarnos y diferenciarnos culturalmente de otros países. A diario surgen propuestas donde se evidencia todo el talento y el potencial que tienen los músicos venezolanos, y al mismo tiempo podemos encontrar muchas grabaciones valiosas para la historia de nuestra música, pero, a pesar de esto, en algunos casos existe un gran desconocimiento de toda esta cultura, pasando desapercibida hasta llegar al punto de ser clandestina.

Este desconocimiento se refleja en mayor medida en todo a lo que al Jazz Venezolano se refiere, puesto que, este tipo de música no pertenece a la cultura de masas. El problema radica en que, a pesar de todos los esfuerzos de investigadores y músicos, la difusión de este género no tiene el alcance necesario para que sea conocido y reconocido popularmente.

El estudio de la evolución del Jazz en Venezuela desde los años setenta hasta la actualidad, tiene como principal propósito demostrar la importancia musical de un género que desde hace más de cinco décadas está formando parte de las manifestaciones culturales de nuestro país.

De igual forma, el estudio de esta evolución es la manera más explícita de demostrar el nivel de profesionalismo que ha ido adoptando esta música dentro de la escena cultural nacional.

La realización tanto de esta investigación como del Documental Radiofónico constituye un aporte a la documentación de la historia del Jazz en Venezuela, sirviendo como base y referencia para cualquier proyecto de investigación futura y para el conocimiento general del desarrollo de este arte.

4.2. Objetivos

4.2.1. Objetivo general

Realizar un documental radiofónico que muestre la evolución que ha tenido el Jazz Venezolano desde la década de 1970 hasta nuestros días.

4.2.2. Objetivos específicos

1. Identificar cuáles géneros de la música venezolana han sido fusionados con el género del Jazz en Venezuela.

2. Realizar una investigación sobre las distintas tendencias y estilos de Jazz Venezolano que se han desarrollado desde los inicios de este género en Venezuela.

3. Realizar una investigación basada en material musical de archivo que permita comparar el Jazz Venezolano ejecutado desde la década de 1970 hasta la actualidad.

4. Determinar, mediante consulta con expertos, que aspectos técnicos musicales caracterizan al Jazz Venezolano realizado desde la década de 1970 hasta hoy en día, para así establecer una diferenciación y demostrar una evolución.

4.3. *Justificación*

A través de los años el Jazz Venezolano se ha convertido en una importante forma de expresión de carácter artístico, ha demostrado una constante y evidente evolución, y se ha forjado dentro de la escena musical nacional como un género de ascendente popularidad.

Dentro de esta evolución se pueden mencionar diversos cambios significativos: la orientación hacia el desarrollo individual del músico, la improvisación como factor de gran relevancia al momento de la interpretación, la investigación en los campos armónicos, rítmicos y melódicos, y la transformación de orquestas grandes como las que surgieron inicialmente en formatos pequeños.

Al observar el crecimiento y la madurez del Jazz Venezolano podemos determinar cómo, reuniendo en un espacio común a los elementos de nuestra música con los del Jazz estadounidense se puede producir un sonido característico de nuestra tierra, y cómo, a través de los años, esta fusión se ha ido materializando en un movimiento con características bastante diferenciables.

A pesar de toda la riqueza musical y cultural que posee esta manifestación artística, aún no es tomada en cuenta por la mayoría de la población venezolana con el respeto y la seriedad que merece, tal como asegura Balliache (1997) “por el sólo hecho de no estar inmersa dentro de los parámetros facilistas impuestos por los sellos disqueros para obtener ingresos rápidos a su inversión” (p. 10).

Aun así, los músicos ejecutantes de este género, los especialistas, los personajes que se han dedicado a su investigación, y los amantes de este arte, están asumiendo el compromiso de asegurarse de que esta manifestación musical no pase desapercibida y se incorpore a la cultura de nuestro país.

Con la realización de este Documental Radiofónico se pretende apoyar a todas aquellas personas que tratan de dar a conocer el Jazz Venezolano, para que tanto el género como los músicos que lo interpretan sean reconocidos, y se tenga conocimiento del talento

presente en nuestro país. Del mismo modo, el estudio de su evolución nos permite conocer más sobre nuestra historia en el ámbito musical, y saber el por qué de las estructuras propias de las composiciones de hoy en día.

4.4. Delimitación

En este Trabajo de Grado se demuestra por medio de un Documental Radiofónico, la considerable evolución que el Jazz Venezolano y sus representantes han experimentado en las últimas cuatro décadas.

Para esto, la principal fuente de información fueron las comunicaciones personales. Se realizaron una serie de entrevistas a especialistas y expertos en el tema, como Gonzalo Micó, Pablo Gil, Edwin Arellano, Heriberto Rojas, Abelardo Bolaño y Willy Díaz.

Para obtener estas entrevistas se asistió a distintos conciertos y eventos relacionados con la movida del Jazz en Venezuela, como por ejemplo conciertos del saxofonista y profesor Pablo Gil y del baterista y profesor Abelardo Bolaño.

Asimismo, se realizó una búsqueda exhaustiva de material discográfico, literario y audiovisual a través de conocidos, amigos y especialistas en el tema.

La producción, la grabación y la edición del Documental Radiofónico se llevaron a cabo en la ciudad de Caracas desde el mes de julio de 2009 hasta el mes de agosto de 2010.

4.5. *Propuesta sonora*

Con la intención de atraer a una audiencia de todas las edades, la propuesta estética y sonora del Documental Radiofónico es de tipo ligero y ameno, sin dejar a un lado el carácter serio y veraz de la información proporcionada.

La locución y las entrevistas están alternadas con la inserción de temas pertenecientes al período de tiempo o al exponente del que se está haciendo mención. De esta forma se puede ubicar al oyente en un determinado contexto y es posible ejemplificar los elementos que evidencian una evolución.

Por medio de los ejemplos auditivos y de las intervenciones de los entrevistados se evita el carácter monótono en la narración, se da fluidez y dinamismo al tema que se está tratando.

La música es la protagonista en esta producción, por lo que todo el documental está basado en la utilización de música descriptiva y música objetiva.

Un ejemplo de música descriptiva es la grabación de La Banda Municipal, la cual hace referencia a la época de los años setenta.

Asimismo, la música objetiva se emplea para asociar la canción que se escucha con el hecho que se está narrando. En esta producción se ejemplifica por medio de la música la información suministrada.

En algunos casos, esta música también es utilizada como separadores cortos, para dividir segmentos referentes al mismo tema; y como separadores largos, para introducir uno nuevo.

A través de la palabra, el locutor y los entrevistados pueden ofrecer al oyente una serie de datos históricos y claves sobre el tema en cuestión. La figura del narrador es utilizada para enunciar y desarrollar una breve explicación de cada sub-tema a lo largo del documental y para presentar a cada entrevistado.

Por otra parte, el silencio es utilizado para darle ritmo y sentido a la narración.

4.6. Plan de grabación

Tabla 1. Plan de grabación

Lugar	Fecha	Actividad realizada	Equipos utilizados	Tiempo
Estudio de grabación en El Cafetal	Lunes 2/08/10	Grabación del documental	<ul style="list-style-type: none">- Computadora- Cónsola de 8 canales- Micrófono- 2 pares de audífonos- Paral de micrófono- Cable Canon- Cable plug/mini plug	4 horas
Estudio de grabación en El Cafetal	Martes 3/08/10	Grabación del documental	<ul style="list-style-type: none">- Computadora- Cónsola de 8 canales- Micrófono- 2 pares de audífonos- Paral de micrófono- Cable Canon- Cable plug/mini plug.	4 horas

Estudio de grabación en El Cafetal	Miércoles 4/08/10	Grabación del documental	<ul style="list-style-type: none"> - Computadora - Consola de 8 canales - Micrófono - 2 pares de audífonos - Paralel de micrófono - Cable Canon - Cable plug/mini plug 	2 horas
Residencia en El Cafetal	9/08/10 al 13/08/10	Edición del documental	<ul style="list-style-type: none"> - Computadora - Consola de 8 canales - Micrófono - 2 pares de audífonos - Paralel de micrófono - Cable Canon Cable plug/mini plug 	10 horas

La grabación del documental radiofónico se llevó a cabo en la ciudad de Caracas durante la semana del 1 al 7 de agosto de 2010. Las pautas de grabación estuvieron fijadas durante las mañanas, de 8 a 12 del mediodía los dos primeros días y de 8 a 10 de la mañana el último día. El locutor fue citado diez minutos antes del inicio de la pauta de grabación.

Se estimaba grabar el documental en ocho horas, pero se contaba con más horas como previsión de cualquier inconveniente que pudiera surgir a lo largo de este proceso.

De la misma forma, la edición se realizó la semana siguiente a la grabación, teniendo como un tiempo estimado para esto de diez horas.

4.7. Guión técnico

Tabla 2. Guión técnico

<p>1.CONTROL</p>	<p>INTRO TRACK 2 DEL DISCO <i>SÍMBOLOS DE PABLO GIL</i>, “MI SOCIO”, EN PRIMER PLANO DESDE 0:00 HASTA 0:26 Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “EXONENTES”.</p>
-------------------------	--

2. LOCUTOR

La música popular venezolana ha recorrido un gran trayecto en el siglo veinte, lo que se puede evidenciar en las composiciones e interpretaciones que van quedando plasmadas a lo largo de este período. Dentro de la música popular venezolana se encuentra un género muy particular conocido como el Jazz Venezolano, que comienza a surgir en nuestro país a mediados del siglo veinte como consecuencia de la transculturación en el ámbito musical y las fuertes raíces de nuestra música.

El Jazz Venezolano ha tenido una notable evolución desde su aparición hasta nuestros días debido a una gran cantidad de factores, entre los que se puede nombrar la inclusión de estilos folclóricos y tradicionales a la ejecución y composición del Jazz.

Le invitamos a disfrutar de este recorrido a través de la evolución del Jazz Venezolano partiendo de la década de los setenta hasta la actualidad.

En este viaje nos encontraremos con su propio sonido y con las voces de los expertos que lo ejecutan y estudian. Recrearemos la escena de este género desde distintos puntos de vista y desde diversos aspectos como la sonoridad, elementos técnicos musicales, los factores que han impulsado esta evolución y sus principales exponentes.

<p>3. CONTROL</p>	<p>TRACK 2 DISCO <i>ROOTS & EFFECT</i> DE LEO BLANCO, “TONADA DE LA LUNA”, DESDE 0:00 HASTA 0:20 Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA EL FINAL DE LA ENTREVISTA DE WILLY DIAZ.</p>
<p>4. LOCUTOR</p>	<p>La manera más fácil de reconocer al Jazz Venezolano es por medio de su sonoridad, y algunos expertos afirman que viene dada por la fusión de elementos de la música tradicional venezolana y elementos del Jazz tradicional estadounidense. Asimismo, esta fusión tiene dos vertientes... La de usar composiciones venezolanas, re armonizarlas y utilizar elementos característicos del Jazz tradicional... Y la de usar composiciones del Jazz tradicional adaptándoles propuestas rítmicas características de Venezuela, o usando en su ejecución instrumentos musicales típicos de nuestro país, tal como nos explica el baterista de Jazz Willy Díaz:..</p>
<p>5. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA WILLY DIAZ, TRACK 2. MIN 1:53 – 2:50.</p>

<p>6. CONTROL</p>	<p>TRACK 3 DEL DISCO <i>TRÍOS</i> DE OLEGARIO DÍAZ, “SOFTLY AS A MORNING SUNRISE”, DESDE 0:00 HASTA 0:18 Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “DEL FORMATO TRÍO”.</p>
<p>7. LOCUTOR</p>	<p>También dentro de lo que es esta sonoridad, otros expertos expresan que en el Jazz Venezolano viene dada por cada representante o intérprete, tal como lo manifiesta el guitarrista y profesor de Jazz Gonzalo Micó...</p>
<p>8. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA GONZALO MICÓ, MICO. MIN 1:42 – 2:12.</p>

<p>9. LOCUTOR</p>	<p>Con respecto a la sonoridad también se encuentra un punto importante: los formatos de las distintas agrupaciones. Al igual que en el Jazz tradicional estadounidense, en el Jazz Venezolano los distintos combos dan sonoridades diferentes. El formato de trío, conformado generalmente por la batería, el contrabajo y el piano, al interpretar Jazz Venezolano va a tener un color auditivo muy diferente al que pudiera tener una orquesta grande tipo Big Band interpretando esta misma música. Este carácter se da no solamente por la cantidad de ejecutantes en ambos formatos, sino también por los distintos timbres de los instrumentos y sus diversas maneras de ejecutarlos.</p> <p>El tema “Fulia Chant”, del pianista venezolano Luis Perdomo, de su disco <i>Pathways</i>, es un perfecto ejemplo del formato trío...</p>
<p>10. CONTROL</p>	<p>TRACK 4 DEL DISCO <i>PATHWAYS</i> DE LUIS PERDOMO, “FULIA CHANT”, EN PRIMER PLANO DESDE 0:00 HASTA 0:32 Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “SIMÓN BOLÍVAR”.</p>

<p>11. LOCUTOR</p>	<p>Ahora para contrastar la sonoridad entre ambos formatos, vamos a escuchar el tema “Curiepuya” del músico venezolano Carlos Fernández, interpretado por la Big Band de Jazz del Conservatorio Simón Bolívar.</p>
<p>12. CONTROL</p>	<p>TRACK “CURIEPUYA” DE CARLOS FERNÁNDEZ DESDE 2:40 HASTA 3:10 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA EL FINAL DE LA ENTREVISTA DE PABLO GIL.</p>
<p>13. LOCUTOR</p>	<p>Un aspecto importante del Jazz Venezolano es el referente a las tendencias y estilos dentro de esta música... Los trabajos realizados por músicos de Jazz de nuestro país nos permiten ramificar este género en dos grandes tendencias. El profesor y guitarrista de Jazz Gonzalo Micó, explica que la primera tendencia está orientada hacia la ejecución de distintos estilos del Jazz estadounidense...</p>

<p>14. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA GONZALO MICÓ, TRACK 2. 0:12 - 0:35.</p>
<p>15. LOCUTOR</p>	<p>El saxofonista y profesor de Jazz Pablo Gil, sostiene que la otra gran tendencia del Jazz Venezolano es la conocida como fusión, la cual también se puede clasificar de acuerdo a los elementos utilizados en su interpretación...</p>
<p>16. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL 6:45 - 7:22.</p>
<p>17. CONTROL</p>	<p>TRACK 5 DEL DISCO <i>SÍMBOLOS DE PABLO GIL</i>, “TAMBOR ‘PA ALFREDO”, DESDE 0:40 HASTA 1:10 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “LENGUAJE DEL JAZZ”.</p>

<p>18. LOCUTOR</p>	<p>Eso que acabamos de escuchar era “Tambor ´Pa Alfredo”, un tema perteneciente al disco <i>Símbolos</i> de Pablo Gil, en el cual se evidencia la fusión de un ritmo de San Millán con elementos propios del lenguaje del Jazz.</p>
<p>19. CONTROL</p>	<p>TRACK “TEMA DE LA ONDA” DE ALDEMARO ROMERO DESDE 0:00 HASTA 0:15 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA EL FINAL DE LA ENTREVISTA DE WILLY DIAZ.</p>
<p>20. LOCUTOR</p>	<p>El baterista Willy Díaz nos comenta que con respecto a los estilos del Jazz Venezolano, es necesario hacer referencia a la <i>Onda Nueva</i>, que fue creada por el pianista y compositor Aldemaro Romero, y es la única manifestación del Jazz Venezolano que hasta ahora tiene nombre propio, al igual que el Bossa Nova en Brasil...</p>

<p>21. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA WILLY DIAZ, TRACK 2. 6:50 – 7:20.</p>
<p>22. CONTROL</p>	<p>TRACK 3 DEL DISCO <i>LA PATILLA DE</i> AQUILES BÁEZ, “BUSCANDO CAIMÁN EN BOCA Y CAÑO”, DESDE 0:00 HASTA 0:16 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “1974”.</p>

<p style="text-align: center;">23. LOCUTOR</p>	<p>Para enmarcar el desarrollo y la evolución del Jazz Venezolano desde la década de los setenta, es muy importante tomar en cuenta una serie de aspectos que impulsan de diferentes formas a esta música. Se considera como uno de los aspectos más importantes el desarrollo académico y práctico que han tenido los músicos venezolanos debido a la influencia del Jazz tradicional... Esta influencia ha impulsado al músico a la búsqueda constante de información, y al mismo tiempo ha contribuido con el desarrollo de cada uno como ejecutante... El saxofonista Pablo Gil asegura que como consecuencia de esta influencia, el músico venezolano trató de imitar el trabajo hecho por diversos músicos extranjeros, pero a la vez tomando en cuenta elementos propios de nuestra identidad...</p>
<p style="text-align: center;">24. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL. 14:06 - 15:06.</p>

<p>25. LOCUTOR</p>	<p>En los años setenta, este proceso de investigación era más cuesta arriba debido a la falta de medios que facilitaran la transferencia de información auditiva y pedagógica, como por ejemplo libros, manuales sobre Jazz, y lo más importante: la música. El contrabajista Heriberto Rojas asegura que los músicos de esa época buscaron la manera de obtener esta información para desarrollarla e inculcarla en las generaciones posteriores que serían responsables de la evolución de esta música en nuestro país...</p>
<p>26. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA HERIBERTO ROJAS, TRACK 1(4). 0:08 - 0:44.</p>

<p>27. LOCUTOR</p>	<p>A pesar de que existen muy pocas grabaciones de esta época, se encuentran trabajos como el de La Banda Municipal, en donde se evidencia lo que sucedía en el ámbito del Jazz Venezolano en ese momento, tanto en lo musical como en los recursos tecnológicos. Pero mejor escuchemos a la propia Banda Municipal interpretando el tema “Guasa” del año 1974.</p>
<p>28. CONTROL</p>	<p>TRACK “GUASA” DE LA BANDA MUNICIPAL, DESDE 1:28 HASTA 1:58 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “ESTUDIANTES DE ESA ÉPOCA”.</p>

<p>29. LOCUTOR</p>	<p>Otro aspecto importante que ayudó al desarrollo y evolución del Jazz Venezolano, fue el hecho de que muchos músicos tuvieron la oportunidad de estudiar a nivel profesional en Estados Unidos y otros países, logrando traer a Venezuela información mucho más precisa tanto en ejecución como en pedagogía musical. El contrabajista Heriberto Rojas nos recuerda que muchos de estos músicos se dieron a la tarea de fundar diversas escuelas para la enseñanza del Jazz, provocando un mayor interés en la comunidad de músicos populares y en nuevos estudiantes de música a lo largo de todo el territorio nacional...</p>
<p>30. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA HERIBERTO ROJAS, TRACK 1(4). 0:45 - 1:26.</p>

<p>31. LOCUTOR</p>	<p>Algunos de los primeros músicos en fundar estas escuelas fueron Olegario Díaz y “Lucho” Cañizales, pero además de ellos, ya existían en Venezuela una cantidad de músicos con los cuales se podía estudiar de forma particular y responder de una u otra manera las dudas que podía tener cualquier estudiante de música con respecto a lo que es el Jazz. Por esta razón, ya no era estrictamente necesaria la presencia de músicos o agrupaciones internacionales para cubrir la necesidad de información que tenían los estudiantes de esa época.</p>
<p>32. CONTROL</p>	<p>TRACK 3 DEL DISCO <i>GRATITUDE</i> DE ANDRÉS BRICEÑO, “PROPHET IN THE CITY”, DESDE 0:00 HASTA 0:15 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA EL FINAL DE LA SEGUNDA ENTREVISTA DE EDWIN ARELLANO.</p>

<p>33. LOCUTOR</p>	<p>Esto que estamos escuchando es el tema “Prophet in the city”, del disco <i>Gratitude</i> de Andrés Briceño...</p> <p>El guitarrista, bajista y profesor de Jazz Edwin Arellano nos señala que desde el punto de vista histórico, una de las carencias del Jazz Venezolano ha sido el escaso registro auditivo de muchos trabajos realizados por nuestros músicos, los cuales nos hubiesen dado un panorama mucho más claro de la evolución de este género en sus inicios...</p>
<p>34. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA EDWIN ARELLANO, TRACK 2. 4:50 - 5:28.</p>

<p>35. LOCUTOR</p>	<p>En algunos casos, el legado de los músicos de Jazz de los setenta fue transmitido a generaciones posteriores a través de las anécdotas de personas que estuvieron en conciertos y espectáculos de esa época, dando pie a divagaciones sobre los hechos acontecidos en aquel momento. El profesor Edwin Arellano, sostiene que poco a poco esta situación se fue solventando y comienzan a realizarse de manera más abundante las grabaciones musicales en nuestro país...</p>
<p>36.CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA EDWIN ARELLANO, TRACK 2 5:52-6:02, 6:08-6:21, 6:24-6:38.</p>
<p>37. CONTROL</p>	<p>TRACK 2 DEL DISCO <i>NOSTALGIA DE GONZALO MICÓ</i>, “WALTZ FOR AMANDA”, DESDE 0:12 HASTA 0:25 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “JAZZ ESTADOUNIDENSE”.</p>

38. LOCUTOR

Cada vez que escuchamos música nuestro cerebro inmediatamente se encarga de diferenciar un tipo de música de otro, sin importar si somos conocedores o no de este arte en particular. Este hecho refleja que existe algo en la música que nos permite clasificarla dentro de géneros y estilos. Por ejemplo, ¿Cómo sabemos que algo es Salsa y no Joropo? ¿O Tango y no Rock? Esto sucede debido a que hay factores técnicos y sonoros que son propios de cada estilo musical...

La melodía, la armonía y el ritmo son los tres pilares fundamentales de toda composición. La creatividad del músico al trabajar con estos tres factores es la que ha dado como resultado las fusiones características del Jazz Venezolano. Para ejemplificar la parte rítmica, escucharemos un fragmento del tema "Nothing personal" interpretado por el baterista Miguel Hernández, en donde hace una adaptación de tambores afro-venezolanos a la batería, incorporando la melodía y armonía de un estándar de Jazz estadounidense.

<p>39. CONTROL</p>	<p>TRACK 9 DEL DISCO <i>RITMOS AFROVENEZOLANOS PARA LA BATERIA – VOLUMEN 1</i> DE MIGUEL HERNÁNDEZ, “NOTHING PERSONAL” DESDE 0:00 HASTA 0:30 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “RITMICO”.</p>
<p>40. LOCUTOR</p>	<p>En el tema <i>Mi querencia</i> de Simón Díaz, interpretado por el pianista venezolano Edward Simon, se puede apreciar cómo la interpretación conserva elementos melódicos de la composición pero con una variación del concepto armónico y rítmico.</p>
<p>41. CONTROL</p>	<p>TRACK 7 DEL DISCO <i>AFINIDAD DE ED SIMON</i>, “MI QUERENCIA”, DESDE 7:14 HASTA 7:44 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “OFRENDA DE MIGUEL”.</p>

<p>42. LOCUTOR</p>	<p>Desde el punto de vista auditivo y desde el punto de vista comunicacional, debemos hablar sobre la tecnología como uno de los aspectos técnicos que han contribuido con esta evolución... En el siglo veinte hubo un gran avance en cuanto a métodos de grabación de audio y capacitación técnica, esto hizo mucho más accesible el poder grabar música y perfeccionar la calidad de estos registros.</p> <p>Escucharemos una grabación hecha en los años setenta, que pertenece a Vytas Brenner. El tema es “Ofrenda de Miguel”...</p>
<p>43. CONTROL</p>	<p>TRACK “OFRENDA DE MIGUEL” DE VYTAS BRENNER DESDE 1:10 HASTA 1:40 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “EVOLUCION”.</p>
<p>44. LOCUTOR</p>	<p>Ahora vamos a escuchar parte del tema “A los viejos”, de Antonio Mazzei del año 2009, para notar la diferencia en la calidad del audio, demostrando así una evolución.</p>

<p>45. CONTROL</p>	<p>TRACK 1 DEL DISCO <i>CONTRASTES</i> DE ANTONIO MAZZEI, “A LOS VIEJOS”, DESDE 0:00 HASTA 0:30 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “MUSICAL” DONDE VUELVE PASAR A PRIMER PLANO.</p>
<p>46. LOCUTOR</p>	<p>La llegada de internet también ha ayudado al desarrollo del Jazz en Venezuela. Por esta vía se ha hecho más fácil la adquisición y difusión de material audiovisual y literario a menor costo. Utilizando servidores de descargas y páginas como <i>Youtube</i>, los músicos y estudiantes tienen acceso inmediato a información de muchísimo valor para el aprendizaje musical.</p>

<p>47. CONTROL</p>	<p>TRACK 1 DEL DISCO <i>CONTRASTES</i> DE ANTONIO MAZZEI PASA A PRIMER PLANO POR 10 SEG Y LUEGO VUELVE A PASAR AL FONDO HASTA EL TEMA DE NUEVAS ALMAS.</p>
<p>48. LOCUTOR</p>	<p>El profesor Pablo Gil nos comenta, que además de todo lo mencionado, existen otros factores que han impulsado la evolución del Jazz en Venezuela...</p>
<p>49. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL. 20:30 - 21:49.</p>
<p>50. LOCUTOR</p>	<p>El baterista Willy Díaz señala que los festivales de Jazz que se realizan en el país y la transmisión de un programa televisivo también forman parte de estos factores...</p>

51. CONTROL	AUDIO ENTREVISTA WILLY DIAZ, TRACK 2. 28:54 - 29:16 Y 29:42 - 3:04.
52. LOCUTOR	En esta misma línea temática, el profesor Pablo Gil agrega que:
53. CONTROL	AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL. 22:20 - 22:38.
54. LOCUTOR	El guitarrista y profesor Gonzalo Micó sugiere que otro factor importante que al mismo tiempo nos conecta con los exponentes del Jazz en Venezuela, es la existencia de locales nocturnos donde se hacía y se sigue haciendo Jazz...
55. CONTROL	AUDIO ENTREVISTA GONZALO MICÓ, TRACK 3. 20:06 - 20:34 Y 21:05 - 21:42.

<p>56. LOCUTOR</p>	<p>Pablo Gil agrega que todo este gran logro musical no hubiese sido posible sin la iniciativa, la fe y el tesón de una gran cantidad de personas, músicos y no músicos amantes de este arte...</p>
<p>57. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL. 23:48 HASTA 24:04.</p>
<p>58. LOCUTOR</p>	<p>De igual forma, Pablo Gil complementa:</p>
<p>59. CONTROL</p>	<p>AUDIO ENTREVISTA PABLO GIL. 23:11 - 24:05.</p>

<p>60. LOCUTOR</p>	<p>Aunque es muy difícil mencionar a todos los responsables de este movimiento, también se puede nombrar a músicos como: El señor Victor Cuica, El “Pavo” Frank, Vytas Brenner, Alexis Rossell, Benjamín Brea, El “Gallo” Velásquez, Ramón Carranza, Omar Oliveros, Gerardo Chacón, Andrés Briceño, Giovanni Ramírez, Leo Blanco, Luis Perdomo, Ed Simon, Gonzalo Tapa, Biella Da Costa, Marisela Leal, Alvaro Falcón, Victor Mestas, Nené Quintero, Alfredo Naranjo, César Orozco, Otmaro Ruíz, entre muchos otros. Y también se pueden nombrar varias agrupaciones como: La Banda Municipal, el grupo Cimarrón, Autana, Maroa, 1 2 3 y fuera, Nuevas Almas, En Cayapa, C4 Trío, entre otras.</p> <p>La mejor manera de apreciar el legado del Jazz Venezolano y de sus músicos es escuchando sus obras. Los dejamos con un tema de la banda Nuevas Almas, titulado “Para ellos”...</p>
<p>61. CONTROL</p>	<p>TRACK “PARA ELLOS” DE NUEVAS ALMAS DESDE 0:00 HASTA 0:20 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO HASTA “PARTE DEL MUNDO”.</p>

<p>62. LOCUTOR</p>	<p>En Venezuela, el Jazz está dando sus primeros pasos, y es que el interés del músico venezolano ha hecho que este género se desarrolle cada día más. Por este empeño se percibe un futuro prometedor en cuanto a la incursión del Jazz Venezolano a nivel mundial.</p> <p>Conociendo el avance que ha tenido esta manifestación musical en las últimas cuatro décadas, existe la firme posibilidad de que nuestro país sea una referencia obligada al hablar de Jazz en cualquier parte del mundo.</p>
<p>63. CONTROL</p>	<p>TRACK 3 DEL DISCO <i>ROOTS & EFFECT</i> DE LEO BLANCO, “EL NEGRO Y EL BLANCO”, DESDE 0:00 HASTA 0:10 EN PRIMER PLANO Y LUEGO PASA AL FONDO.</p>
<p>64. LOCUTOR</p>	<p>Guión y Producción General: Patricia Rodríguez. Grabación y edición: Patricia Rodríguez y Abelardo Bolaño. Y en la locución: Néstor González.</p>

65. CONTROL

**TEMA DE LEO BLANCO VUELVE A PASAR
A PRIMER PLANO DESDE 0:11 HASTA 1:30.**

4.8. *Ficha técnica*

Guión, producción y dirección:

Patricia A. Rodríguez Quintero.

Grabación, musicalización y edición:

Patricia A. Rodríguez Quintero y Abelardo Bolaño.

Locución:

Néstor González

4.9. Presupuesto

Tabla 3. *Presupuesto 1*

Presupuesto 1	
Concepto	Costo
1 hora de grabación Estudio Rack (Los Palos Grandes)	BsF 150 x 10 horas = BsF 1500
1 hora de edición Estudio Rack (Los Palos Grandes)	BsF 150 x 10 horas = BsF 1500
Locutor	BsF 400
Transporte	BsF 200
Comidas	BsF 600
Impresiones y copias	BsF 500
Material auditivo (discos)	BsF 500
	TOTAL = BsF 5200

Tabla 4. *Presupuesto 2*

Presupuesto 2	
Concepto	Costo
1 hora de grabación Estudio Audioline (Los Palos Grandes)	BsF 100 x 10 horas = BsF 1000
1 hora de edición Estudio Audioline (Los Palos Grandes)	BsF 100 x 10 horas = BsF 1000
Locutor	BsF 400
Transporte	BsF 200
Comidas	BsF 600
Impresiones y copias	BsF 500
Material auditivo (discos)	BsF 500
	TOTAL = BsF 4200

Tabla 5. *Presupuesto 3*

Presupuesto 3	
Concepto	Costo
1 hora de grabación estudio en El Cafetal	BsF 80 x 10 horas = BsF 800
1 hora de edición estudio en El Cafetal	BsF 80 x 10 horas = BsF 800
Locutor	BsF 400
Transporte	BsF 200
Comidas	BsF 600
Impresiones y copias	BsF 500
Material auditivo (discos)	BsF 500
	TOTAL = BsF 3800

4.10. Análisis de costos

Tomando en cuenta las cifras estimadas en el Presupuesto 3, el cual fue el escogido, y comparándolas con el gasto real de la producción, se puede decir que el gasto fue menor al estimado.

El gasto en horas de grabación y en honorarios del locutor, si fue tal como se había estipulado, pero la edición del documental tuvo un costo de BsF 0. Por otra parte, en el transporte y las comidas sí se gastó más de lo estimado. En transporte (taxis y gasolina) se gastó un total de BsF 300, y en comidas se gastó un total de BsF 1000 (almuerzos para cada uno de los cinco entrevistados).

Se realizó un gasto en material de papelería (hojas, CDs vírgenes, estuches para CDs, empastado y encuadernación) de un total de BsF 550. Asimismo, se compraron diez CDs de música usados para la musicalización del documental, por un total de BsF 500 (BsF 50 c/u). En total se gastó BsF 3550.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Después de haberse planteado como problema y como tema el demostrar la evolución del Jazz Venezolano desde la década de los setenta hasta nuestros días, se puede afirmar que el resultado de esta investigación radica en que, es posible evidenciar por medio de la música una constante evolución en este género.

A través del análisis de las piezas musicales, las grabaciones de acuerdo a sus épocas y las opiniones de los expertos, se pueden estructurar de forma precisa y detallada los factores que han hecho posible este desarrollo. Del mismo modo, se puede decir que, la evolución se ha dado en gran medida por la creatividad de los músicos venezolanos al momento de fusionar diversos estilos del Jazz tradicional estadounidense, como el Swing, el Bebop, el Hard Bop, el Free Jazz, entre otros, con los géneros típicos de la música venezolana, como el Joropo, la Gaita, el Merengue, los ritmos Afro-venezolanos, entre otros.

Por otra parte, en Venezuela todavía se cuenta con muy poco material literario y audiovisual sobre la cronología y desarrollo de la música hecha en nuestro país. A pesar de que se han hecho publicaciones muy importantes sobre el Jazz Venezolano, es evidente la necesidad de que existan más investigaciones y productos audiovisuales como este documental.

Con respecto a los objetivos de índole práctica alcanzados con la elaboración de este proyecto, la realización tanto de esta investigación como del documental radiofónico constituye un aporte a la documentación de la historia del Jazz en Venezuela, sirviendo como base y referencia para cualquier proyecto de investigación futura y para el conocimiento general del desarrollo de este arte.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En la historia de la música del siglo XX, se pueden encontrar muchas personas influyentes y protagonistas del desarrollo de este arte, las cuales constantemente están haciendo aportes tanto musicales como investigativos con la finalidad de fortalecer la cultura musical a nivel mundial.

Como en muchos países, estos aportes también ocurren en Venezuela. La capacidad del venezolano para desarrollarse en artes como éste, ha permitido un avance notable en varios ámbitos de nuestra música.

A diario se puede ver cómo estos grandes talentos representan a nuestro país en tierras foráneas; pero aun así, algunas manifestaciones musicales venezolanas, incluyendo al Jazz, no poseen el reconocimiento y el respeto que ameritan como expresión artística. Esto trae como consecuencia que la difusión de nuestra cultura sea mucho más lenta en comparación con la de otros países.

El poder demostrar la evolución del Jazz Venezolano en un periodo de cuatro décadas, confirma que nuestra música y nuestros músicos tienen el potencial para llevar nuestra cultura a niveles muy altos de excelencia. Asimismo, se puede concluir que este proceso evolutivo viene dado por una serie de factores como, la sonoridad, la calidad en las grabaciones, los avances interpretativos, entre otros.

A pesar de todas las transformaciones que ha experimentado este género, es de suma importancia agregar que el Jazz Venezolano o Jazz en Venezuela todavía tiene un gran camino por recorrer en cuanto a evolución respecta, ya que, con sesenta años de historia es imposible dar por sentado que un género musical con tantas posibilidades creativas tenga limitantes referidas a su evolución.

Es incuestionable que el futuro de esta manifestación artística depende de sus cultores y seguidores, pero, es importante acotar que el conocimiento y reconocimiento, así como su evolución, también responsabiliza a las masas. El hecho de que todas aquellas personas que no tienen que ver directamente con esta propuesta musical se involucren con

este movimiento, impulsaría notablemente el progreso de esta música. Ese apoyo constituiría una importante vía para difundir y promocionar los trabajos hechos por los músicos de nuestro país, y al mismo tiempo todas estas personas serían protagonistas del desarrollo de nuestra cultura.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

- *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal*. (Vol. 1, 299 páginas). España. EDITORIAL PLANETA S. A.
- *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal*. (Vol. 2, 599 páginas). España. EDITORIAL PLANETA S. A.
- Balliache, S. (1997). *Jazz en Venezuela*. (Primera edición). Caracas, Venezuela. Grupo Editorial BALLGRUP C. A.
- Cabello, J. (1986). *La radio: Su lenguaje, géneros y formatos*. (Primera edición). Caracas, Venezuela. Editorial Torre de Babel.
- Goldberg, J. (2004). *En idioma de jazz. Memorias provisionales de Jacques Braunstein*. (número 23). Caracas, Venezuela. Fundación para la Cultura Urbana.
- Pacanins, F. (2003). *Jazzofilia*. (Segunda edición). Caracas, Venezuela. AlterLibris.
- Pacanins, F. (2005). *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX*. (número 25). Caracas, Venezuela. Fundación para la Cultura Urbana.

Fuentes electrónicas

- Gaita tambora. Recuperado en noviembre, 29, 2009, <http://www.saborgaitero.com/tipos.htm>
- Tambores redondos. Recuperado en noviembre, 24, 2009, www.sonidosdelfolklore.com.ve/
- Tambores de San Millán. Recuperado en noviembre, 24, 2009, <http://www.venezuelademo.com/musicos/artistas/tambores-de-san-millan.pdf>

Fuentes vivas

- Arellano, E.
- Bolaño, A.
- Díaz, W.
- Micó, G.
- Rojas, H.

ANEXOS

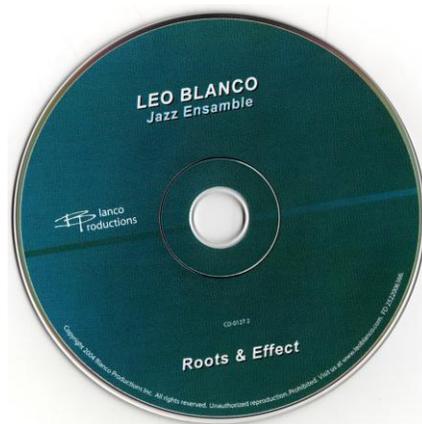
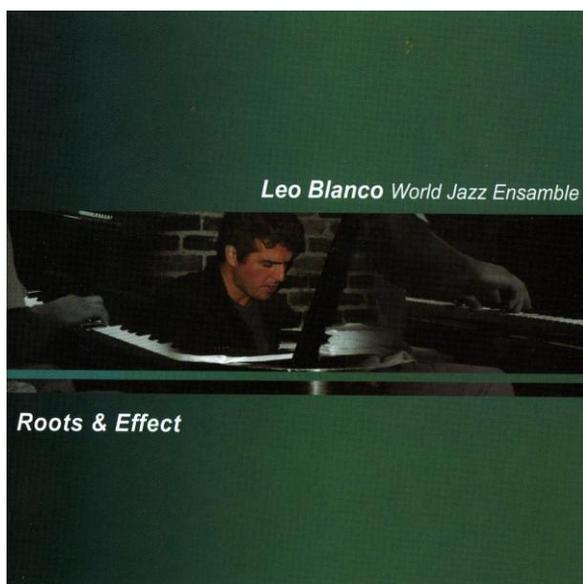


Figura 1. Disco de Leo Blanco, *Roots & Effect*



Figura 2. Disco de Gonzalo Micó, *Nostalgia*

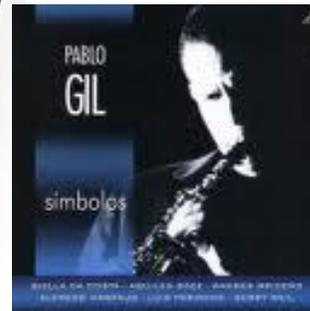


Figura 3. Disco de Pablo Gil, *Símbolos*

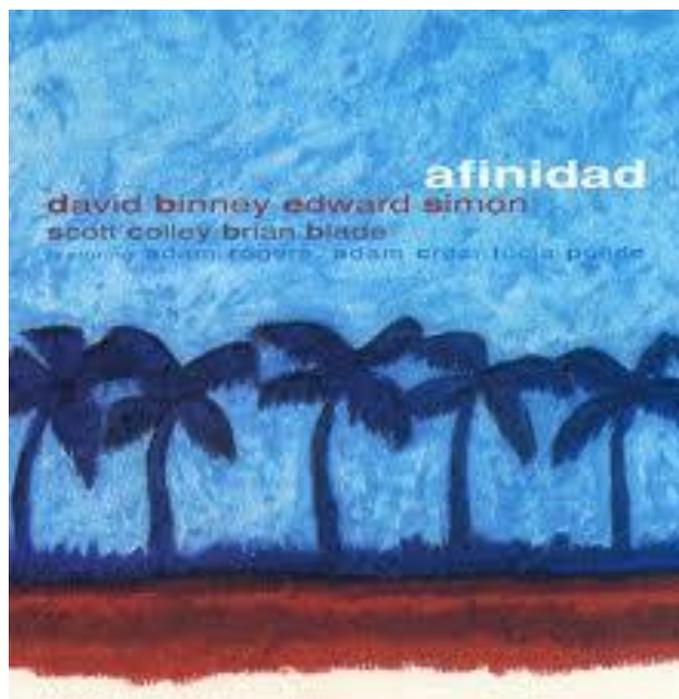


Figura 4. Disco de Edward Simon, *Afinidad*

Figura 5. Disco de Miguel Hernández, *Ritmos Afrovenezolanos Para La Batería – Volumen 1*



Figura 6. Disco de Andrés Briceño, *Gratitude*

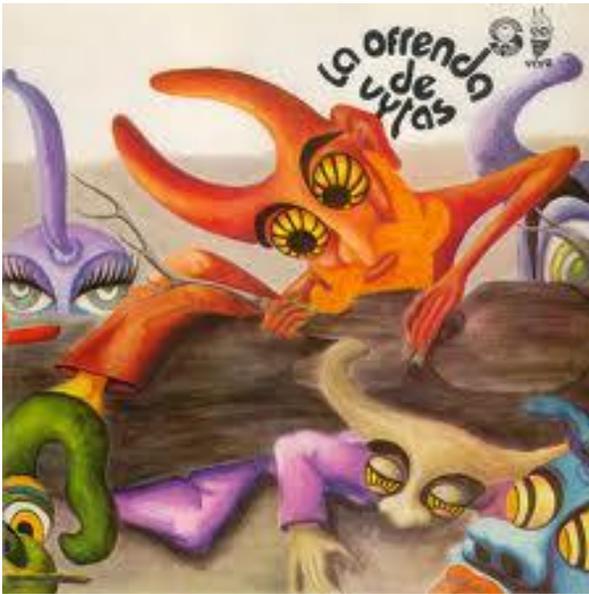


Figura 7. Disco de Vytas Brenner, La ofrenda de Vytas



Figura 8. Disco de La Banda Municipal



Figura 9. Disco de Un Dos Tres y Fuera, Clásicos de Oro del Grupo



Figura 10. Disco de Aquiles Báez, *La Patilla*

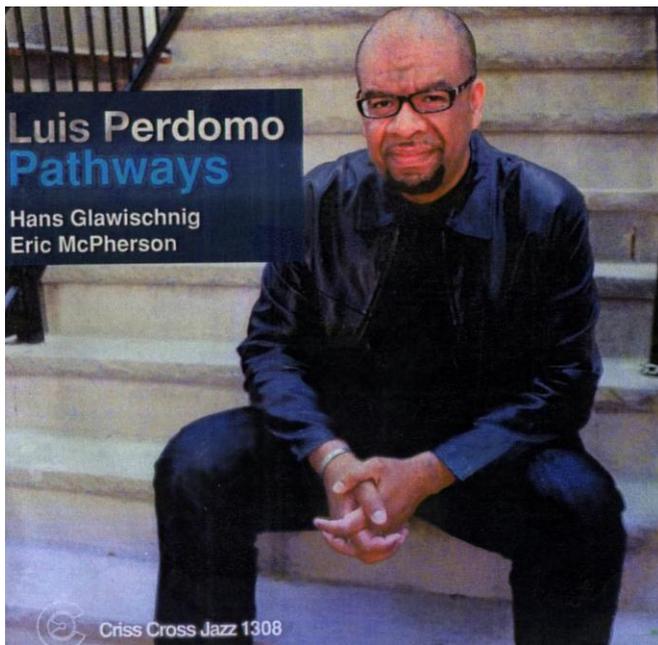


Figura 11. Disco de Luis Perdomo, *Pathways*

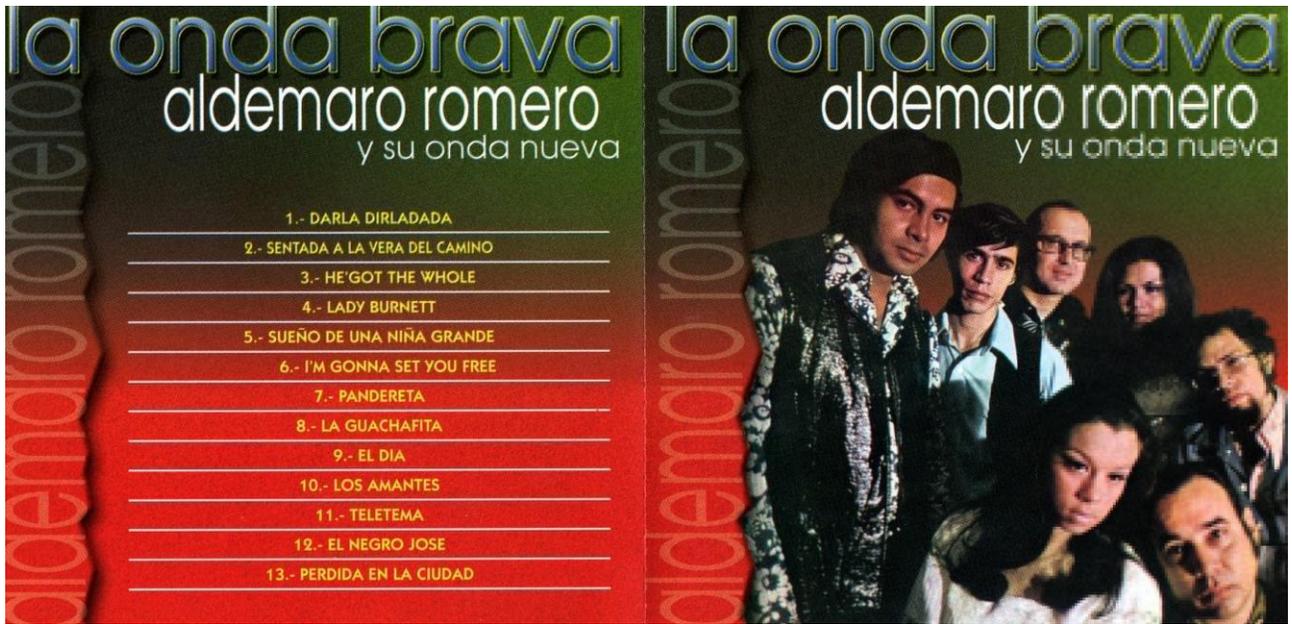


Figura 12. Disco de Aldemaro Romero, *La onda brava*

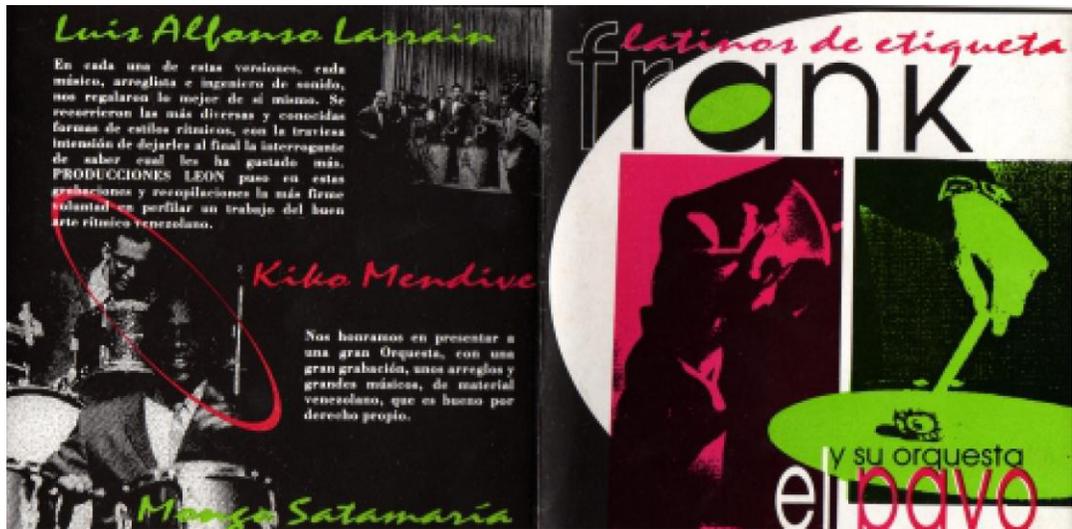


Figura 13. Disco de El “Pavo” Frank, *Latinos de etiqueta*

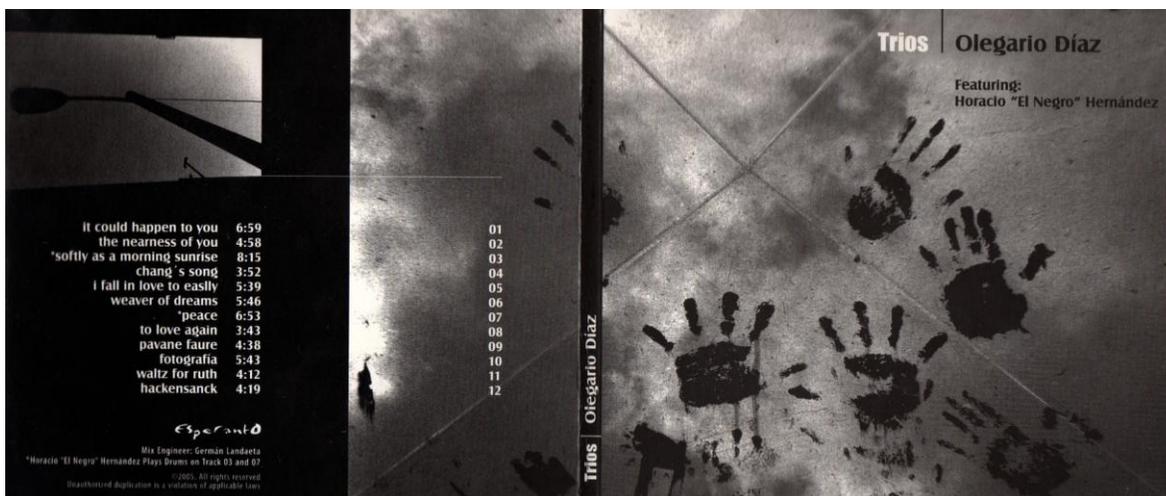


Figura 14. Disco de Olegario Díaz, *Tríos*

Mayo

L Entrevistas para la tesis:

04

① Sonaridad. ¿Cómo podría explicar la sonaridad del Jolt Jerezolano?

② ¿Cuáles podría decir que son las tendencias y estilos del J.V.?

M ③ ¿Cómo podría explicar ^{o definir} la evolución del J.V. desde 1970 hasta la actualidad?

④ ¿Cuáles cree que son los aspectos técnicos que permiten ^{mirar} una evolución desde 1970 hasta la actualidad?

⑤ ¿Cuáles cree que son los factores que han impulsado la evolución del J.V. desde 1970 hasta la actualidad?

J ⑥ ¿Cuáles cree que hayan sido las personas que han influido en esta evolución, o principales exponentes?

V Negro Mañón — Piano
08 Atalencio Komito

Juan Zamor Alexis Zúñiga
Factores.
- Festival Oscar Pizarro

- El Gallo Jerezolano

5 Min 18 (Factores JuS BAI) ↗

19

2

Figura 15. Preguntas hechas a los entrevistados y otros apuntes

Entrevista Willy.

Sonoridad = $1:00'' - 1:12''$

21 - Formatos = 1:15. (Willy).
 - fusión con elementos

22 Sonoridad = Mico.
 $1:42 - 2:12$

Desarrollo técnico:
 Mico. $3:42$

Tendencias y estilos: 12
 Mico: Track 2. $0:00 - 0:35$

5 Erolwaid: Influencia
 23 de ojo afuera
 14:06 de otro camino

D - Pablo Gil $11:40 - 15:06$

24 - MS & cos que se Jan e
 el nombre afuera

(*) Henri heros \rightarrow

Figura 16. Apuntes sobre las entrevistas

JUNIO

L 15 Gabriel Jivas. (Bajista) Ed Simon ✓
 Roberto Kogit ✓
 Gonzalo Tepora ✓
 Pavo Frank ✓

Jueves (19:04 19:58) Side.

M 16 Luis Alvarado
 Alejandro Diaz
 Jorge Barnett

Mi 17 Eduin
 Juan Olvera
 Victor Meitos
 Maria Rivas
 Biella de Costa
 Alvaro Falcon
 Marisela Teal
 Miguel Charon

Alto Prieta

Figura 17. Apuntes sobre las entrevistas

L
25 = Preparar los relevamientos, Grabación. Edwin

(*) El Estudio de músicos, para freer
Mico. Track 3.

M
26 Preparar si los nombres de las grabaciones se dicen en los factores -

D Evolución : Falta hablar de la diferencia de actividad.

A partir del 5:42 del track 2
Mi Edwin dice cosas importantes.
27
5:52 - 6:02 6:08 - 6:21
6:24 - 6:38.

Aspectos técnicos: Pablo al 17:48
J el sistema de Orquestas. El dice que por
28

Heriberto: 1:30 Track 1(4)
Edwin: 7:02 Track 2
Mico: Track 3 9:20
Willy: Track 2. 19:00

V
29 Factores: Pablo al 20:30 (hay
Heriberto: 3:15 (me).
Mico: 18:28 → Exponentes
20:02 - 20:36.
21:10 - 21:42 y un poco más.
Willy: 25:29
~~29:42~~ 28:54 - 29:16 V

S
30 29:42 - 3:04. Track 2.

D
31 30:47 - 31:02

Figura 18. Apuntes sobre las entrevistas

Simón Balliache

Jazz

V en
Venezuela

Grupo Editorial BALLGRUB C.A.

Caracas, Venezuela

Febrero de 1997

Figura 20. Libro Jazz en Venezuela de Simón Balliache

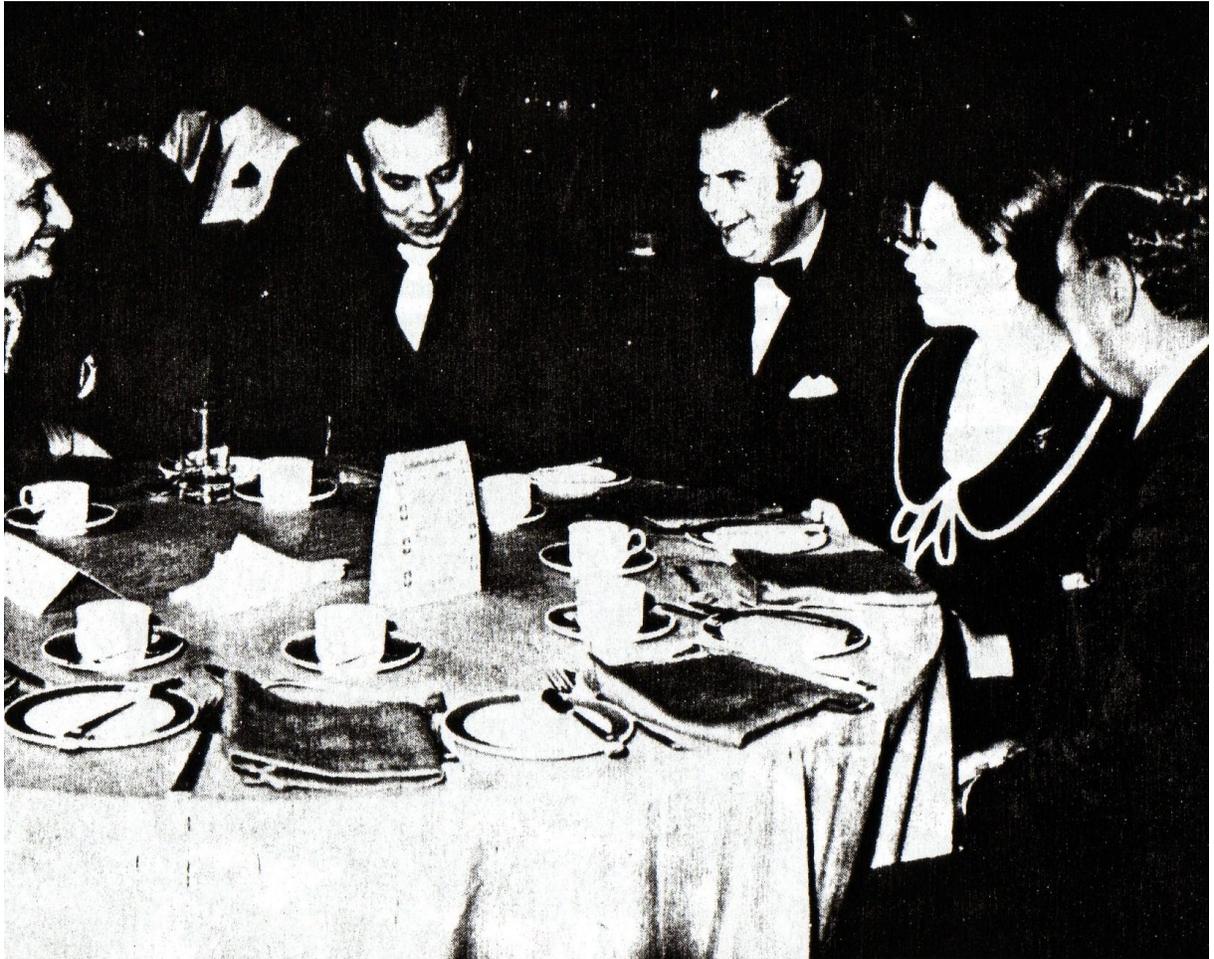


Figura 21. Simón Díaz, Aldemaro Romero, Elaisa Romero (hija de Aldemaro), Jack Braunstein y Luis Felipe Rodríguez en la fiesta del Hombre del Año de la Publicidad



Figura 22. Entrega de una mención especial a la cantante Nancy Wilson, en presencia del maestro Aldemaro Romero y el crítico de Jazz Leonard Feather (2do Festival de la Onda Nueva en 1972)



Figura 23. Jack Braunstein haciendo de traductor de Louis Armstrong. De pie, Paul Mansei



Figura 24. Elmer Bernstein, Aldemaro Romero y Jack Braunstein en el Segundo Festival de la Onda Nueva en 1972)



Figura 25. Los tres grandes Maestros: Billo Frómata, Luis Alfonso Larraín y Aldemaro Romero en el concierto de Barney Kessell

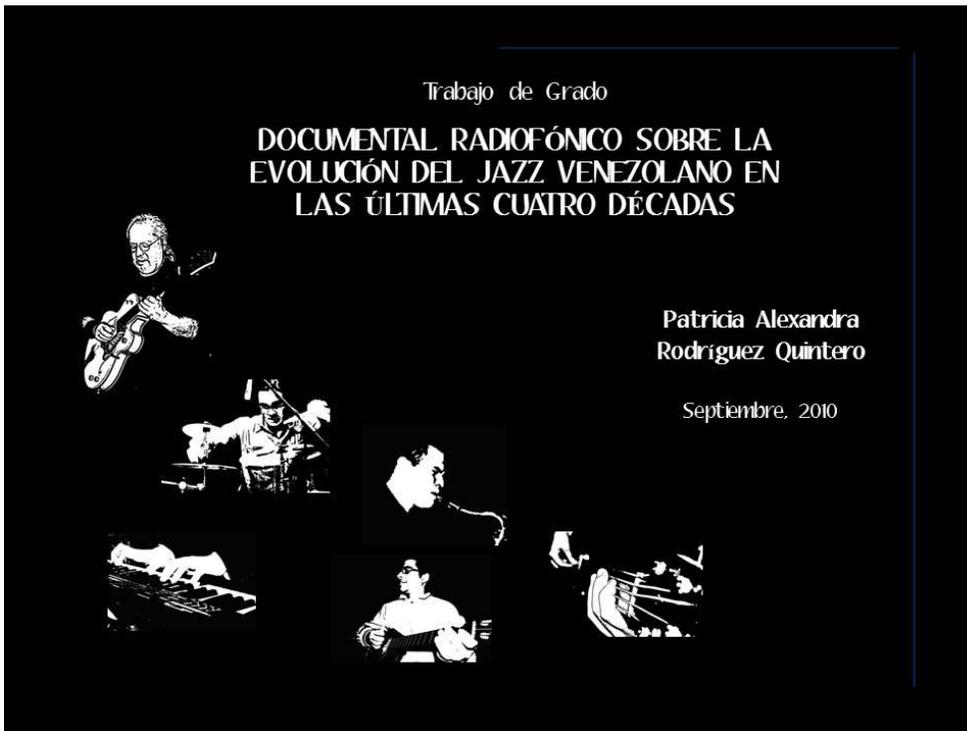


Figura 26. Carátula del Documental Radiofónico



Figura 27. Etiqueta del disco del Documental Radiofónico

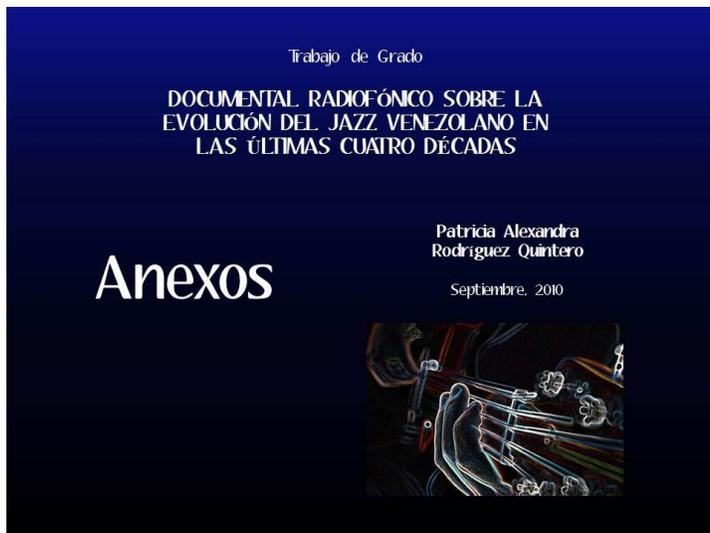


Figura 28. Carátula de los Anexos



Figura 29. Etiqueta del disco de los Anexos

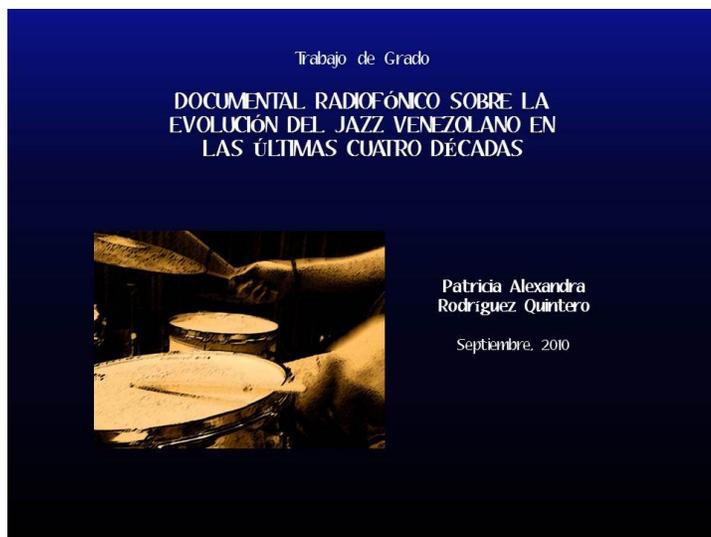


Figura 30. Carátula del disco con todo el trabajo



Figura 31. Etiqueta del disco con todo el trabajo