



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO.
FACULTAD DE HUMANIDADES.
CARRERA DE MÚSICA.

La Batería del Sur.

Investigación y adaptación a la batería de ritmos
folclóricos afro-peruanos y chilenos.

**Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con
mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado
en arte, tecnología y gestión musical.**

Autor : Sebastián Gonzalo Amaro González.
Profesor Guía. Fernando Valencia.

Diciembre de 2009.

Julio de 2010.

AGRADECIMIENTOS.

Quiero agradecer profundamente a mi familia por su apoyo incondicional en mi continua formación como músico.

También agradecer a mi profesor guía, Fernando Valencia, toda su desinteresada ayuda, buena voluntad y sus consejos que ampliaron mi visión en el transcurso de mi investigación.

Y a todos los que se involucraron directa o indirectamente en este proceso de mi vida y brindaron su ayuda desinteresadamente.

ÍNDICE.

Introducción.....	1
Capítulo I: Ejecución musical en la batería.....	4
1.1 Conocimientos previos	5
1.2 Terminología.....	6
1.3 Articulaciones	8
1.4 Simbología.....	15
Capítulo II: La percusión y la Batería, crisol cultural	16
2.1 La percusión	17
2.2 La batería	20
Capítulo III: El Folclore afroperuano.....	22
3.1 Lo afro y lo peruano.....	23
3.2 La percusión afroperuana.....	24
3.3 Nota	26
3.4 El Landó	27
3.5 Ritmo de Landó	29
3.6 La tradición y lo moderno	36
3.7 El festejo.....	40
3.8 Ritmo de festejo.....	43
Capítulo IV: La cueca	51
4.1 La cueca	52
4.2 la percusión en la cueca.....	53
Conclusiones.....	64

Bibliografía..... 66

Discografía..... 68

INTRODUCCIÓN.

Son reconocible en el transcurso de la vida Humana dos procesos que marcan el modo en que nos relacionamos con el mundo y la manera en que adquirimos experiencia. Primero figura el proceso de individualización, donde despertamos de las influencias externas sintetizando lo aprendido y empezamos a reconocernos como individuos separados del resto comenzando a gestar nuestras propias ideas e inclinaciones.

Después figura el proceso en que se aplican estas concepciones y que nos llevan a una comunión con y en el Mundo; una convergencia de concepciones Humanas que deben buscar por objeto el avance y el bienestar común.

Toda generación de nuevas ideas ocurre de manera gradual. En un principio nos fue necesario embriagarnos de ideas externas, para conocer el mundo y medir nuestras capacidades. Pero poco a poco va naciendo la necesidad interna de crear lo nuestro, para que después de haber provocado el quiebre entre uno y el mundo seamos capaces de encontrar nuestro nuevo lugar y hacer nuestra contribución en Él.

La Percusión es una disciplina Múltiple por la diversidad instrumental y Técnica, por este motivo para desarrollar y elevar la interpretación instrumental es primordial, en un primer proceso, acumular tanto conocimiento como nos sea posible y empaparnos de la rica mixtura rítmica Mundial y dar paso, como segundo proceso, a nuestro reconocimiento interno reflejado en el sector donde nacimos. Y poder aportar por fin nuestra musicalidad en diversas agrupaciones o como solista.

Es una realidad el poco material de estudio, para bateristas, basado en ritmos chilenos y peruanos

En base a lo anterior, este trabajo de tesis es una respuesta a la necesidad de una identidad Rítmica nacional de dos países del sur del continente: Chile y Perú.

El objetivo de esta tesis es:

- Investigar y adaptar a la batería ritmos folclóricos afro-peruano y chilenos.

Y como Objetivos transversales:

- Generar un aporte y una nueva veta de desarrollo para el Baterista sudamericano.
- Evolucionar patrones rítmicos folclóricos tradicionales de antaño.

Este trabajo de titulación se divide en cuatro capítulos:

Capítulo I: Ejecución instrumental en la batería.

Se parte con una síntesis de los conocimientos previos necesarios para ejecutar y desarrollar plenamente adaptaciones y alcances rítmicos de la tesis, como también la terminología usada, algunas articulaciones y concejos interpretativos, para terminar con la simbología usada para cada instrumento que compone la batería.

Capítulo II: La percusión y la Batería: crisol cultural de las naciones del Mundo.

Explica la relación del Hombre con la percusión, la multiculturalidad reflejada en esta familia de instrumentos.

La relación entre África, España, América y el nacimiento de la batería como instrumento netamente americano.

Capítulo III: El Folclore Afroperuano.

En un inicio se explica la relación entre lo Afro y lo peruano, la importancia y el significado de ese prefijo. A continuación una reseña de la percusión afroperuana enfocada en el cajón y su origen, para dar paso a las generalidades históricas del Landó, sus claves y patrones rítmicos tradicionales, seguidos de las adaptaciones a la batería con los respectivos análisis rítmicos.

Después le siguen generalidades históricas del Festejo, sus orígenes rítmicos, claves y patrones, seguidos de adaptaciones a la batería para distintos formatos musicales y desarrollo de los mismos.

Capítulo IV: La Cueca.

Aquí tratamos generalidades históricas centradas en la influencia o raíces de nuestro folclor poco comentadas en la enseñanza tradicional. A continuación el análisis de los distintos elementos que componen la sección rítmica de la cueca, sumado a esto, transcripciones y adaptaciones tradicionales a la batería, como también patrones modernos utilizables en la fusión o World Music.

Este trabajo de titulación está orientado especialmente a músicos bateristas, percusionistas y músicos de otras especialidades en general.

CAPITULO I.
EJECUCIÓN MUSICAL EN LA BATERÍA.

CONOCIMIENTOS PREVIOS.

Para una buena comprensión, asimilación y ejecución de los contenidos que veremos, es necesario que revisemos previamente la terminología que se empleará. De este modo evitaremos caer en dudas que opacarían la esencia de cada punto. Facilitando una lectura clara de cada ejercicio y para que podamos ejecutar fielmente las cadencias rítmicas, sin que perdamos tiempo ni nuestras energías en descifrar términos y símbolos.

TERMINOLOGÍA.

Este es el listado de términos Bateriales-Musicales junto a sus significados, que son usados en el trabajo de titulación. Encontraremos más adelante conceptos que no figuran en este listado porque fue necesario definirlos en el mismo instante en que se les mencionó.

Abakuá: Sociedad Secreta masculina Cubana Conocida también peyorativamente como *Ñañiquismo*. Esta asociación surgió en las primeras décadas siglo XIX en los momentos de mayor hostilidad hacia el esclavo y el negro, quienes, ante el acoso, sólo hallaron un medio apropiado para evadir la represión: una agrupación fraternal bajo la expresión más desarrollada de su conciencia social y religiosa.

Andaluz: Natural de Andalucía.

Bembé: Fiesta para la diversión de las divinidades u Orishas; con toque de tambor. Tiene un carácter profano. Los tambores de Bembé se tensan mediante candela, generalmente se construye con troncos de palma, con un solo parche clavado. Son de diversos tamaños y se usan en numero de tres.¹

Desplazamiento Rítmico: Es la superposición de una frase o motivo en diferentes partes del pulso.

Estilo: Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época.

Género: Cada una de las distintas categorías o clases que se pueden desarrollar las obras según rasgos comunes de forma y contenido.

Motivo o Célula Musical: Rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas.

Ostinato: Frase musical y rítmica que se repite.

¹ Helio Orovio. "Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico".

Rim-Shot: *Articulación* en la batería. Golpe de la baqueta ejecutado sobre el parche y el aro del Tambor o Tom al mismo tiempo y que busca una diferencia timbrística y de volumen.

Side-Stick: Articulación en la batería. Posándose la base de la baqueta en el parche del tambor y con la parte superior se golpea en el aro.

Sticking: Especificación de la combinación de manos ocupada en la ejecución de la percusión.

World Music: la *world music* , también llamada música universal o música global es un genero musical contemporáneo creado a fin de integrar en un concepto amplio toda la música tradicional o folclórica, música popular, música étnica y otros géneros locales o característicos de algunas zonas o culturas del mundo, que suelen ser de difícil categorización para el gran público. El fenómeno de la música universal se relaciona estrechamente con el de la globalización y la diversidad cultural².



² http://es.wikipedia.org/wiki/World_music

ARTICULACIONES.




Las articulaciones son indicaciones para el intérprete a través de símbolos e íconos en una partitura musical. Estas indicaciones hacen referencia a características relacionadas con el ataque, duración, proyección y decaimiento de una nota.

La mayoría de estas articulaciones en Percusión las estudiamos de los Rudimentos para Tambor³ y están relacionados específicamente con el *ataque* y *duración* de la nota.

En las Articulaciones relacionadas con el *Ataque* de una nota tenemos:

Acentuaciones: Acento  *y Marcato.* 

❖ *Apoyaturas:* Adornos que se anteponen a la nota principal. Y son:

- *Flam:* Apoyatura simple. 
- *Drag:* Apoyatura doble. 
- *Triple apoyatura.* 


³ Percussive Arts Society International, 40 drum rudiments-1984.

En las *Articulaciones* relacionadas con la *duración* de una nota tenemos:

- ❖ *Trémolos*: efecto compuesto por una serie continua de golpes para producir un sonido sostenido o la duración exacta de una nota.

Ej:



"El uso del trémolo es de posibilidades variables, y el ejecutante debe acomodar esta técnica en estricta relación con el tiempo metronómico que se está dando en la partitura. Así, en una primera etapa se estudió el trémolo sobre la base de ocho fusas por negra y se escribió de esta manera  (fusas), de aquí en adelante se usará el trémolo de la manera que más convenga al momento musical⁴."

Existen tres tipos:

- *Trémolos Abiertos*: Dos golpes por cada mano claramente reconocibles, cuya extensión depende de la nota y de su resolución.

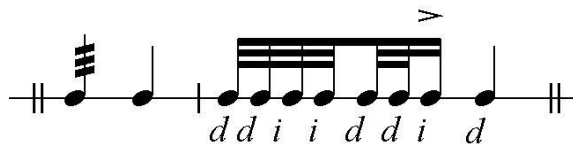


⁴ Guillermo Rifo. "Apuntes Progresivos de percusión, etapa básica e intermedia.(pág.29)

- Trémolo *Abierto* ligado a su nota de resolución⁵.



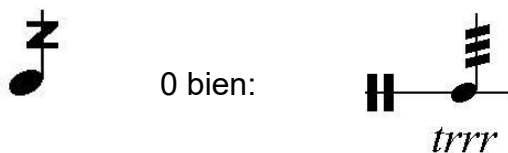
- Trémolo *Abierto* no ligado a su nota de resolución⁶.



- Trémolos Semi-cerrados.- Tres golpes en cada mano, para producir un efecto aún más compacto y “sólido”. La extensión depende de la nota y su resolución.



- Trémolo cerrado o Buzz Roll.- Zumbido, la cantidad de golpes es indeterminada, pues lo realmente importante es generar un efecto lo mas compacto y parejo posible.



⁵ Tremolo de nueve golpes, en la partitura puede o no ir acentuada su resolución.

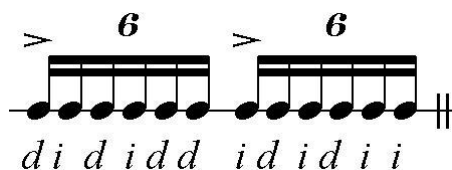
⁶ La salida del tremolo de ir ligeramente acentuada, para marcar la diferencia entre los dos motivos.

- ❖ *Paradiddles*⁷: Los Paradiddles son diversas combinaciones de manos para facilitar la ejecución de una figura o pasaje musical. De este modo se enriquece la rítmica con fluidez, acentos y timbres⁸.

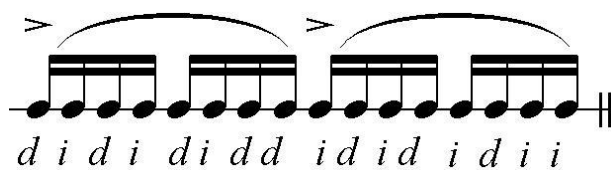
- *Paradiddle*.



- *Paradiddle Doble*.



- *Paradiddle Triple*.

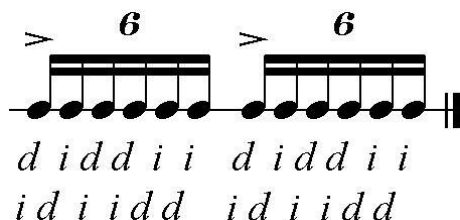


⁷ Este nombre se debe a la nomenclatura norteamericana que describe golpes simples y dobles como "paras" y "diddles" respectivamente.

⁸ Alternadamente aparecen golpes simples y dobles (d-i), generalmente los golpes simples pueden ser ejecutados en todo el set de batería. De ese modo enriquecemos nuestra interpretación con diferentes timbres.

-

Paradiddle-diddle.

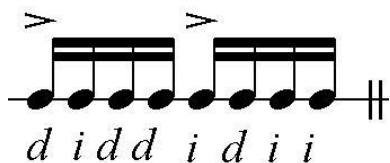


Estas combinaciones de manos no están estrictamente sujetas solo a estas figuras rítmicas. Si bien en una primera etapa estos *paradiddles* debemos estudiarlos tal cuál escritos, no nos cansaremos de repetir que estas articulaciones están a servicio de nuestra creatividad. Por esa razón el estudiante “tomará” estos stickin y los aplicará en todas las figuras conocidas y por conocer por él.

Es importante que desde un principio entendamos que estos ejercicios nos ayudan a desarrollar lectura musical y también ejercitamos nuestras manos para tener un mayor dominio y control sobre el instrumento.

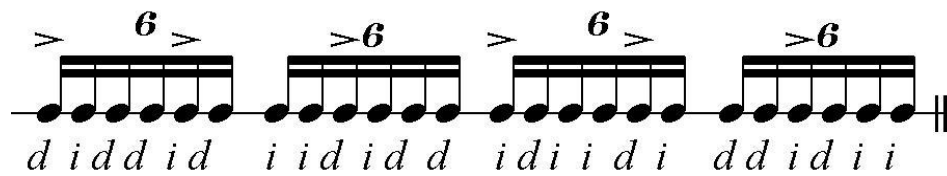
Resulta interesante mezclar estos Stickins con otras figuraciones rítmicas, vale decir, el stickin del paradil simple bajo la figura del Seisillo del paradil doble.⁹

- Paradiddle.



⁹ Este es solo un ejemplo de muchas combinaciones.

- Stickin del Paradiddle en Seisillo.

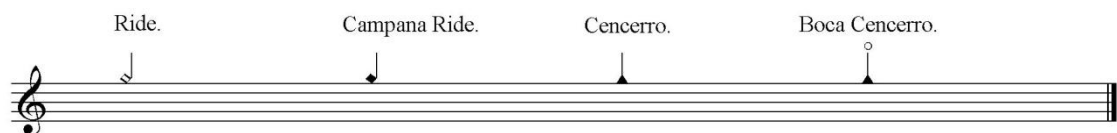
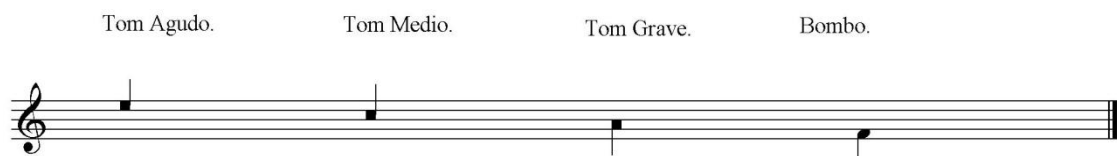
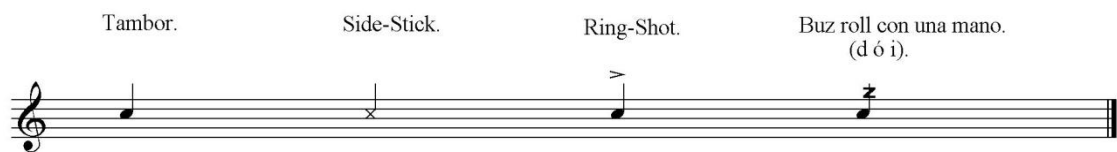
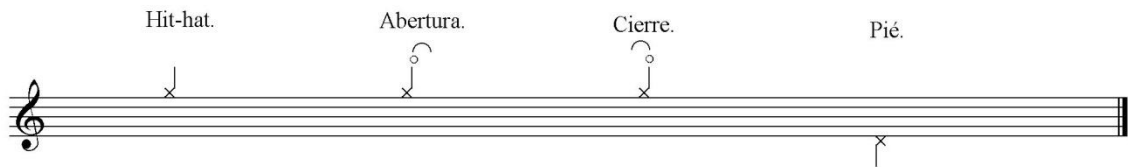


Así empezamos a vislumbrar el concepto de Desplazamiento Rítmico ejercitando nuestra creatividad musical sin dejar de lado el desarrollo técnico que es igualmente importante.

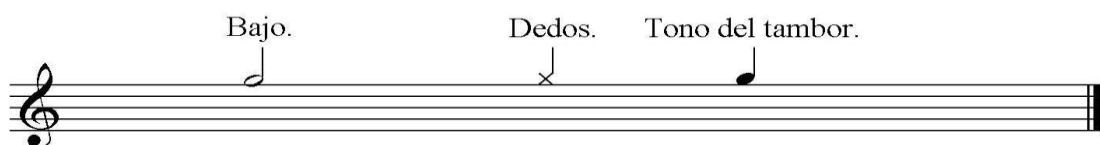
También es bueno, para nuestra formación, aplicar cualquiera de los stickins en todas las figuras conocidas y desconocidas por nosotros. Y que no están en nuestra hoja de Rudimentos.

SIMBOLOGÍA.

A continuación se presenta la simbología que emplearemos en ésta Tesis para representar a cada instrumento del set de batería.



Y para los ejemplos de tumbadoras utilizaremos estos símbolos:



CAPITULO II

**LA PERCUSIÓN Y LA BATERÍA: CRISOL CULTURAL DE LAS
NACIONES DEL MUNDO.**

LA PERCUSIÓN.

“La percusión, probablemente, la forma más antigua de hacer música, partiendo de que golpear, frotar, raspar, agitar, etc., todas modalidades de la percusión, son propias de muchas actividades cotidianas del individuo. La percusión en el Ser Humano es una prolongación de sí mismo”¹⁰.

Aventurarnos en el estudio del origen de la percusión es introducirse inevitablemente en los orígenes más remotos del Ser Humano. Eso no lo comprobamos por lo que nos cuentan los investigadores, si no porque al interior de nosotros mismos, en nuestro organismo, se manifiesta este aspecto de la vida que denominamos Ritmo; en nuestro andar, pensar, respirar, nuestros procesos vitales y por sobre todo en los latidos de nuestro corazón.

La naturaleza no es ajena a nosotros y mediante la observación del Ritmo de sus procesos, también logramos comprobar el asunto en cuestión; por la danza de los astros que rigen los cambios estacionales.

La percusión marcha junto al Hombre en el inicio de su carrera por el dominio de sí mismo, mediante el conocimiento surgido por la incursión en el mundo (evolución).

A medida que el Hombre fue adquiriendo más conciencia del mundo que rodea fue capaz de ir modificando su entorno y comprobar la importancia de los ciclos de la naturaleza, como también los cambios provocados por él para el sustento de su vida y la de su comunidad. Esta intervención del Hombre en el mundo es retratada por el arte de la percusión en sus primitivos comienzos y en tiempos posteriores formó parte protagónica en las ceremonias y rituales de la antigüedad.

¹⁰ Rafael Santa Cruz. “El cajón afroperuano”. RSANTACRUZ E.I.R.L ediciones. Primera edición 2004 (Pág.22).

La Percusión en ese entonces tenía influencia sobre las emociones del Hombre, incitándolo y retratando en cierto grado sus tareas diarias: Trabajo, Guerra y a los más profundos trances en sus ceremonias religiosas.

“Los instrumentos de percusión trabajan sobre la naturaleza de los deseos del hombre influenciando sus centros emocionales. De aquí que, ellos llegaron a ser un importante factor en la música marcial de Egipto. Varios tambores y panderos, similares a aquellos de uso corriente, tenían un lugar destacado en sus bandas militares. También fue popular un pequeño instrumento muy parecido a las castañuelas españolas llamados Sistrum. A él se le atribuía el poder para expulsar las entidades malignas.”¹¹

África es la responsable de la gran mayoría de los instrumentos musicales de percusión diseminados por el Mundo y no por casualidad en ella también estuvieron los orígenes del Ser Humano. En esta expansión de la Percusión y sus instrumentos por el mundo, teniendo como centro África, fue posible por la invasión Árabe en la península Ibérica que llevaban instrumentos de percusión entre sus filas.

“El arribo de los Árabes a España se produce en el 711 y con ellos llegaron Moros, Bereberes, etc. Gran cantidad de estos extranjeros provenían de “más allá del Sahara”. Algunos de ellos llegaron en calidad de guerreros del Islam, acompañados de grandes tambores para estimularse durante las batallas, habiéndose escrito mucho sobre lo terribles y feroces que podían ser estos soldados. “Alá dio el coraje a los negros”, dijo Mahoma.”¹²

¹¹ Corinne Heline (1882-1975). “La música nota clave en la evolución Humana”. New age Bible & Philosophy center Edition. Primera edición 1986. (pág 44)

¹² Rafael Santa Cruz. “El cajón afroperuano”. RSANTACRUZ E.I.R.L ediciones. Primera edición 2004. (pág.41).

El pueblo de Al-Andaluz fue el crisol donde convergieron todas estas culturas que en tiempos posteriores, con la exploración del Nuevo Mundo, se volcaron y dieron lo mejor de sí mismas para formar la simiente de la identidad del Continente Sudamericano.

LA BATERÍA.

La característica principal de América es el mestizaje y su instrumento por excelencia es la Batería.

La batería nació en el norte de América y como buena hija lleva en sí misma toda la mixtura cultural de pueblos de otros continentes, privilegiada por la ingeniosa intervención de los negros traídos a la parte Norte de América y que años mas tarde encontraron su expresión en el Jazz donde nació y dio sus primeros pasos la Batería.

La batería, como vimos anteriormente, refleja la mixtura cultural de su continente Madre. Esto salta a la vista por los variados instrumentos que la componen y cuyo instrumento principal es el tambor que nació tal como lo conocemos hoy en Europa¹³. Y que llegó a la parte norte de América por los ingleses y posteriormente por los inmigrantes Irlandeses que llegaron alrededor del 1820.

La vanguardia de este instrumento hoy la vemos en las escuelas técnicas de Dinamarca y Francia. En el norte de América se ha desarrollado hasta cierto punto una técnica propia, pero son evidentes las influencias de esas dos escuelas y que en Europa están fuertemente diferenciadas.

El tambor es el instrumento principal en la batería debido a que físicamente se sitúa en su centro y representa el estudio técnico de todo Baterista si no que también para la Percusión. Es el instrumento del solista por excelencia, porque es el único instrumento de esta familia que ha desarrollado una técnica interpretativa propia, siendo las demás variantes de ésta.

En cualquier buena escuela de percusión se pondrá especial énfasis en este instrumento, por lo que representa históricamente para la batería y por las destrezas técnicas que exige desarrollar.

¹³ Pero debemos recordar que fue traído por los árabes en sus filas militares y que estos a su vez lo evolucionaron de los primitivos tambores que traían los Africanos al vencerlos y esclavizarlos.

CAPITULO III.
EL FOLCLORE AFROPERUANO.

LO AFRO Y LO PERUANO.

El aporte mas significativo en el Folclore Afroperuano es sin duda su riqueza rítmica aportada por los esclavos traídos desde África por los conquistadores Españoles.

El tráfico de esclavos a las costas Peruanas no empezó inmediatamente con la llegada de los españoles. Los conquistadores vieron en un inicio la abundante mano de obra indígena, pero debido a las enfermedades traídas por el español los indígenas prácticamente desaparecieron, viéndose "obligados" a suplir la mano de obra con esclavos africanos, favorecidos por el incremento en la economía provocada por los yacimientos de plata.

Es difícil reconocer los elementos puros africanos en el folclor costeño del Perú, debido a que los africanos fueron traídos de distintas localidades de su continente, teniendo diferentes costumbres y dialectos. Este hecho marcó la gestación de costumbres locales comenzando lo que el pueblo Peruano llama el inicio de la Peruanidad. Sin embargo en la percusión específicamente en los ritmos de Landó y Festejo, después de la investigación, descubrimos remanentes e influencias evidentes de la tradición Yoruba y Congo, fuertemente presentes en otras localidades de América latina con especial fuerza en el folclor Afrocubano.

LA PERCUSIÓN AFROPERUANA.

Los esclavos fueron separados de todas sus pertenencias, se prohibieron también todas sus costumbres y creencias incluyendo sus preciados tambores, que como vimos en capítulos anteriores eran la principal herramienta en su desenvolvimiento diario.

"Sin embargo se las ingeniaron para conseguirse nuevos instrumentos de percusión imitando a los dejados en África y otros nuevos ya americanos, pero la represión no cesó; al contrario se hizo extensiva a las danzas e instrumentos musicales. Seguramente durante la prohibición del toque de tambores hicieron su aparición las cajas, que al entender de las autoridades no eran sí no tambores si no mas bien "instrumentos caseros" sustitutos de estos, pues no tenían piel animal y por esa razón no les prestaron mayor atención ... no obstante, tales cajas, hechas para el transporte de mercancías o productos, totalmente rústicas, poco a poco empezaron a ser usadas para el acompañamiento rítmico de algunos cantos y bailes y a recibir el nombre de cajones y caja".¹⁴

Hasta hoy en día se siente lo rústico de sus cadencias rítmicas en manos del Cajón, quijada de animales, cajita, campanas, tumbadoras y palmas.

El instrumento que ha alcanzado un mayor desarrollo técnico, mas no en su construcción, es el cajón. En los últimos veinte años comenzó una expansión en el Mundo, partiendo primeramente a España y luego a otras localidades del Planeta. El responsable de la introducción del cajón al Flamenco fue Paco De Lucía tras su encuentro con el cajonero peruano "Caitro" Soto quien le obsequió un cajón.

¹⁴ Rafael Santa Cruz. "El cajón afroperuano". RSANTACRUZ E.I.R.L ediciones. Primera edición 2004.

El percusionista del grupo de esos años era el brasilero Rubem Dantas quien después de haber recibido instrucciones de “Caitro” Soto tuvo la responsabilidad de hacer las primeras adaptaciones al flamenco, cuyo desarrollo en España ha sido sorprendentemente rápido. Es increíble la adaptabilidad del cajón y la rápida asimilación que tuvo en esa rítmica tan maravillosa del flamenco. Aunque de cierto modo lo español nunca estuvo lejos de las gestaciones Folclóricas del Perú y toda Sudamérica. El destino del cajón era volver a cierto aspecto de sus ancestrales raíces.

El cajón por su versatilidad y popularidad se ha convertido en un instrumento muy popular entre los músicos del World Music.

El pueblo Peruano lo ha levantado como un símbolo de su identidad nacional y piden a gritos su reconocimiento como instrumento Peruano, reconociéndolo en Agosto de 2001 como su patrimonio cultural nacional.

Ponen bastante énfasis en el nombre de **Cajón Afroperuano** para hacer notar la importante influencia Africana en el nacimiento y desarrollo de su instrumento.

Los alcances rítmicos que veremos más adelante están basados e inspirados en gran medida en patrones rítmicos del cajón, ya que desempeña un rol principal en el Folclore Afroperuano, quedando la distinción de sus géneros folclóricos sujeta a la observación de sus patrones Rítmicos.

NOTA.

Recomendamos que para estudiar algún género aquí expuesto o simplemente la lectura de nuestros ejercicios es recomendable haber escuchado y tener algún acercamiento previo a estos ritmos, para su mejor comprensión y lograr una buena interpretación.

EL LANDÓ.

EL LANDÓ Y SU ORIGEN.

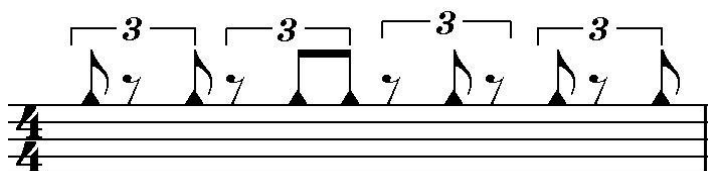
El landó es un ritmo nacido en la costa Peruana y todas sus características representan una herencia relativamente pura y directa de los africanos esclavizados.

El landó tiene sus orígenes en una Danza llamada M'lemba que se desarrollaba en Loango, ahora conocido como Angola, esta se ejecutaba como ceremonia matrimonial y recreaba una actuación del acto sexual. Y primeramente en la costa Peruana se le reconoció bajo el nombre de Lundú.

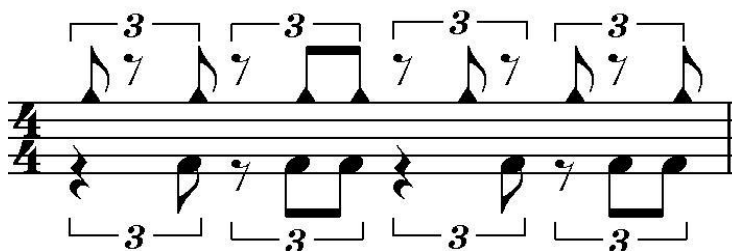
El ritmo de Landó esta en métrica de $3/4$, sin embargo es posible percibirlo e interpretarlo en $4/4$, lo que genera un aporte polirítmico importante.

Como comentamos hace un momento en la sección rítmica del Landó esta presente las influencias Yorubas, esto es evidente al poner especial atención a la cadencia rítmica de las tumbadoras y las campanas, este patrón rítmico en cuba se conoce bajo el nombre de "Rumba Columbia", esta rumba presenta también una dualidad métrica; pudiéndose escribir en $6/8$ o $4/4$, sin embargo se prefiere la métrica de $4/4$ y escribir todo atrecillado, porque este modo de escritura representa la manera en que perciben y bailan estas métricas los africanos. Si pensamos en $6/8$ los Negros bailan y marcan la negra con punto, por lo tanto es mas consecuente pensar en $4/4$. Al contrario de árabes y españoles que perciben las métricas ternarias en corcheas.

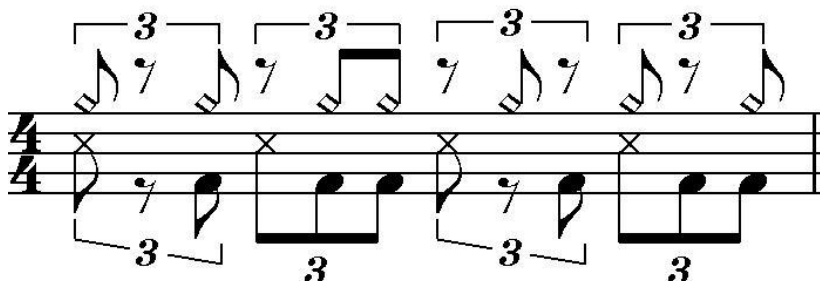
La primera clave que vimos, 3-2, podemos modificarla y tener como resultado lo que comúnmente marca el jugueteo de campanas que acompaña la rumba Columbia en la tradición yoruba, también conocida como Bembé o el típico 6/8 afrocubano.



Sumamos el Bombo.



Completamos la cadencia rítmica con el Side Stick.



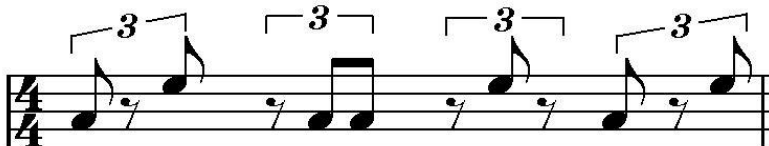
Debemos recalcar que el ritmo de Landó es de pulso lento y extremadamente cadencioso.

A continuación presentaremos los toques tradicionales para cajón en 4/4, distinguiendo agudos y graves.

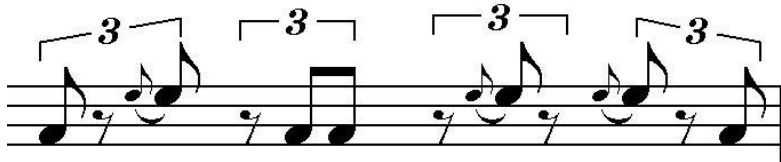
1.



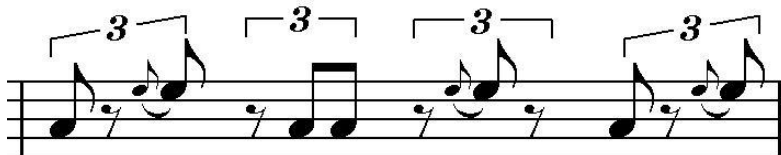
2.



3.

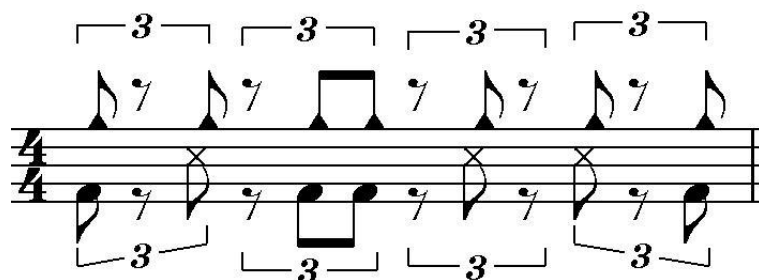


4.



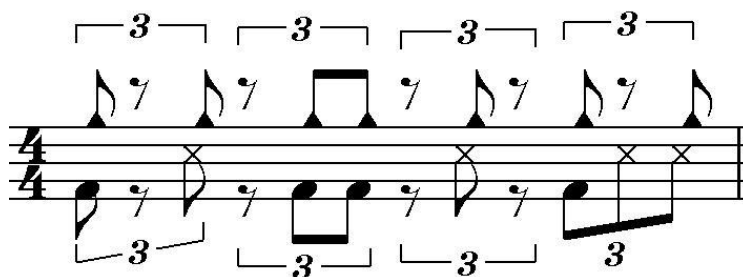
Al tomar ambos elementos, vale decir, el patrón rítmico de la campana y la base rítmica del cajón, obtenemos la primera adaptación en *bruto* de Landó a la batería.

1.



Es reconocible auditivamente en los cajoneros de antaño que las variaciones o improvisaciones, son ejecutadas al final del motivo rítmico, vale decir, en el último tresillo de corcheas.

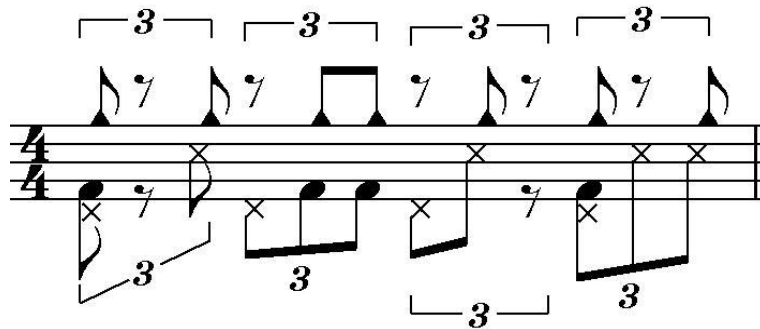
2.



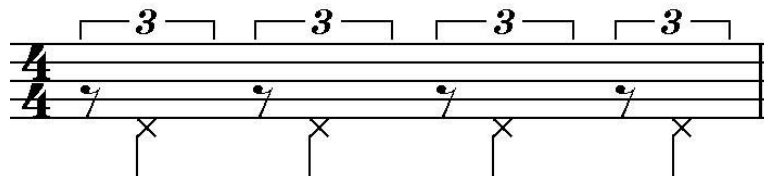
La dualidad en la manera de percibir el pulso del Landó nos proporciona un elemento rico rítmicamente, que no solo nos da estabilidad y fluidez, si no que también recursos polirítmicos. Por lo tanto es recomendable marcar el pulso con Hit-Hat o gajate¹⁷ en negras (4/4),

¹⁷ Estructura metálica que se adjunta a un pedal, y que permite ejecutar una campana con el pié.

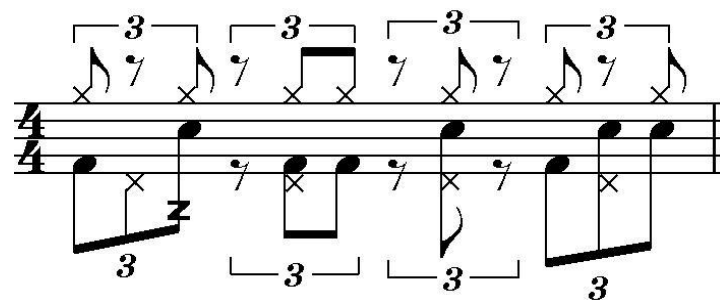
3.



Un aporte más moderno, que escapa a la tradición, relacionado con la percepción y ejecución del pulso, es incorporar en Hit-Hat o gajate la rítmica del tambor menor batá; el Okónkolo, utilizado en el Chacha Olokefún. Aunque este patrón pertenece a otro género, queda bien al *fusionarlo* con el ritmo de Landó.



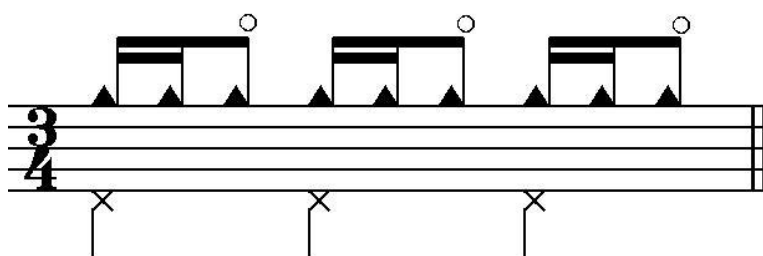
Aplicado en el patrón en bruto.



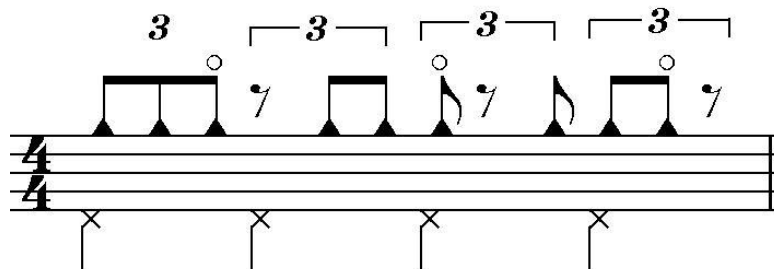
En el ritmo de Landó se ocupa una variante en la campana, de origen Abakuá, que se desplaza durante todo el ritmo y/o también es usada como variante para la célula rítmica que vimos en ejemplos anteriores.

Presentaremos dicha variante en métrica de 3/4 y también el desplazamiento generado al tocarlo en 4/4.

En 3/4.



Desplazamiento generado en 4/4, poliritmia de tres contra cuatro.



A continuación tres ejemplos empleando la poliritmia de tres contra cuatro.

1.

Example 1: A musical score in 4/4 time. The upper staff (melody) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an accent (>) over the first note. The lower staff (bass) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an 'x' over the first note. The two triplets are offset by one eighth note, creating a 3/4 against 4/4 polyrhythm.

2.

Example 2: A musical score in 4/4 time. The upper staff (melody) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an accent (>) over the first note. The lower staff (bass) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an 'x' over the first note. The two triplets are offset by one eighth note, creating a 3/4 against 4/4 polyrhythm.

3.

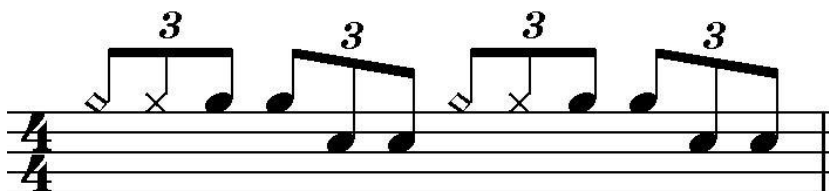
Example 3: A musical score in 4/4 time. The upper staff (melody) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an accent (>) over the first note. The lower staff (bass) consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure has an 'x' over the first note. The two triplets are offset by one eighth note, creating a 3/4 against 4/4 polyrhythm.

LA TRADICIÓN Y LO MODERNO.

Los negros traídos desde África al Perú provenían de distintas localidades del continente, pero los elementos más distinguibles auditivamente y fuertemente presentes son los de la tradición Yoruba, quienes fueron diseminados por la ahora América latina, cuyo mejor ejemplo es el folclore afrocubano, en donde hasta hoy en día se cultivan elementos Rítmico-religiosos, desarrollándose sus manifestaciones musicales a excelsos niveles influyendo en músicos y géneros musicales en todo el mundo.

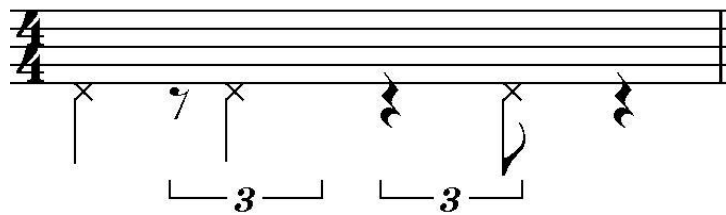
Cuando se ejecuta el ritmo de Landó tradicionalmente y es acompañado de tumbadoras, éstas llevan un patrón rítmico llamado Rumba Columbia que corresponde a expresiones religiosas de tradición Yoruba, este mismo patrón se ejecuta tal cual en Cuba y esto lo explica la llegada de esclavos africanos provenientes de las mismas localidades. Pero su influencia no termina ahí, si no que está presente en células rítmicas tradicionales de Sudamérica, nos referimos a la poliritmia tres contra dos, común en Perú, Chile y Argentina. Lo curioso es que en Chile y Argentina no hay rastros evidentes de herencia africana ni huellas de esclavos traídos en el periodo colonial, por lo tanto pensar en la existencia de algún remanente rítmico de herencia africana es increíble, sin embargo se postula que hace millones de años África y América eran un solo gran continente y prácticamente el único vestigio de esa época es la poliritmia tradicional Sudamericana.

El patrón elemental de rumba Columbia para tumbadora es así:

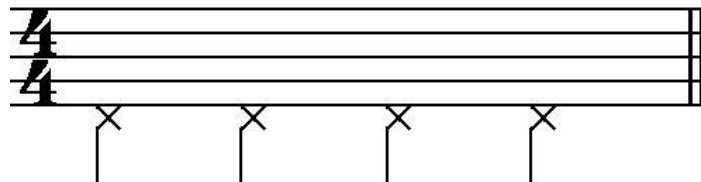


En las siguientes patrones rítmicos que vienen a continuación el Hit-Hat o gajate puede marcar tres o cuatro pulsos por compás, como vimos anteriormente, dependiendo del gusto del intérprete, pero por sobre todo de los requerimientos musicales.

Tres pulsos.



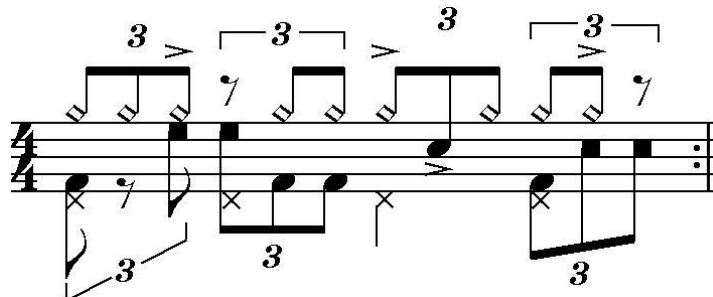
Cuatro Pulsos.



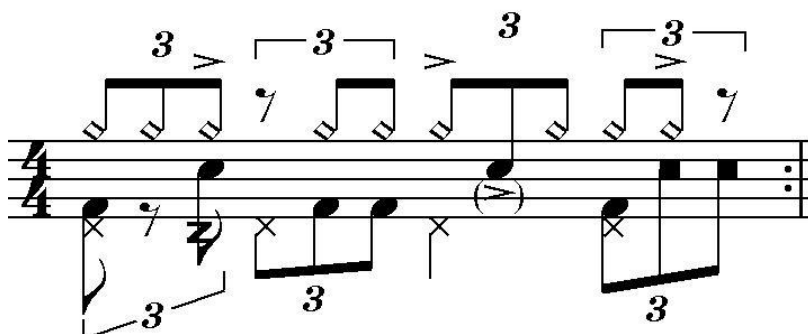
Para formar un patrón de landó basado en la tradición podemos incorporar elementos de la rumba Columbia, en este caso elementos de la melodía y el tapao de las tumbadoras.

Sería de este modo:

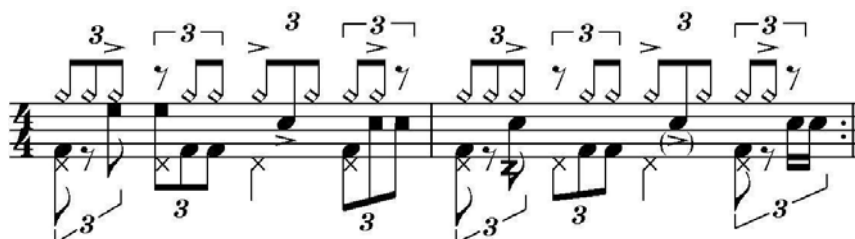
1.



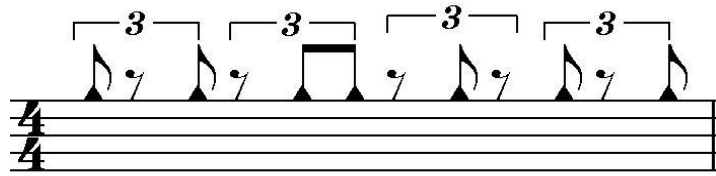
2.



3.



Para la obtención de un sonido más tradicional, podemos sustituir el desplazamiento de la campana de los ejercicios anteriores, por el patrón típico de 6/8, que vimos anteriormente. Vale decir:



EL FESTEJO.

EL FESTEJO.

El nombre del Festejo define su carácter, es una expresión típica de Lima que nació alrededor del siglo XVII en el seno de las cofradías, que eran ruedas de bailes similares a las bulerías.

La coreografía del festejo desapareció, sin embargo en los últimos años se le ha dado una nueva estructuración a su coreografía al igual que el Landó.

El ritmo del alcatraz es el mismo al del Festejo diferenciándose en la temática de sus letras y su coreografía.

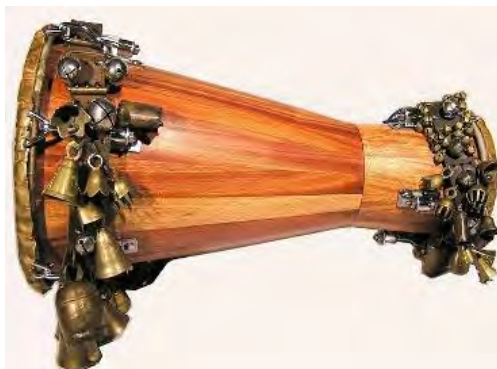
El ritmo de Festejo presenta también una dualidad métrica, pudiéndose interpretar en 6/8 o 4/4, como explicamos anteriormente se prefiere la métrica binaria y escribir todo atrecillado. En este ritmo también son evidentes los remanentes de la cultura Yoruba y Abakuá. Los más reconocibles son el patrón que llevan las tumbadoras o tambores batá y las campanas. Este patrón rítmico es el mismo que en la tradición Afrocubana lleva el nombre de “Chacha Olokefún”, que originalmente es tocado por el trío de tambores batá y campanas.

*“Los tambores **Batá** son membranófonos de doble parche, tallado en madera con forma de arena con un cono más largo que el otro. Este instrumento de percusión es usado primordialmente para propósitos religiosos de la cultura Yoruba, También se usa con fines únicamente musicales.*

Los tambores batá son una familia de tres tambores: lyá, tambor grande; Itótele, tambor mediano, y Okónkolo, tambor chico. Los tambores son tocados simultáneamente para crear toques polirítmicos”¹⁸.

¹⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Batá>

- lyá



- Itótele



- Okónkolo.



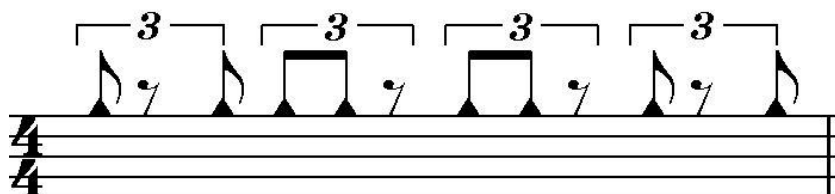
EL RITMO DE FESTEJO.

El ritmo de festejo ocupa una clave muy parecida a la del Landó, pero su mayor diferencia es su carácter y velocidad en que se ejecuta.

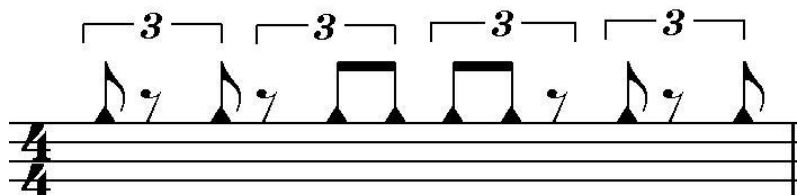
Estas variantes son las más empleadas, lo que no niega que en algún momento el músico se disponga a improvisar y hacer variaciones. De hecho las múltiples variaciones se generan cambiando la cantidad de golpes y/o distribuyendo acentos.

A continuación se presentan las cadencias rítmicas más utilizadas en la tradición, ejecutadas con campanas o cencerros.

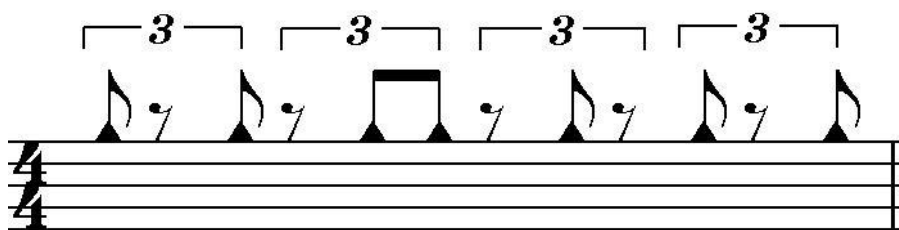
1.



2.



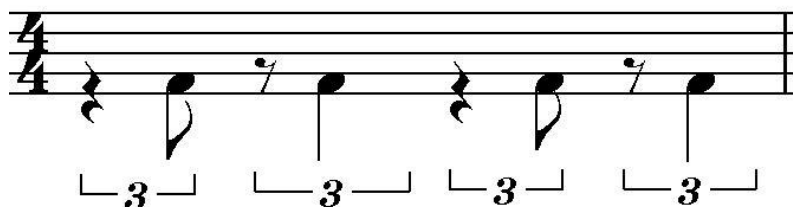
3.



En el ritmo de festejo hay dos aspectos interpretativos que debemos tener en cuenta, el primero es la necesidad de mantener un ostinato rítmico, el segundo son las variaciones rítmicas o improvisaciones. Estos dos aspectos están en el ritmo tradicional y si los mantenemos presentes estaremos siempre en contexto. También debemos mantener estos dos aspectos en equilibrio.

El siguiente ostinato rítmico es reconocible en ensambles o duetos de cajón, en manos de la Familia Santa cruz o de Caitro Soto, cultores por excelencia del folclor afroperuano, como también en el patrón rítmico que llevan las tumbadoras para el festejo: el Chacha Olokefún específicamente la tumbadora hembra. Es lógico pensar que por la tesitura baja de ambos instrumentos, los graves del cajón y la tumbadora hembra, el ostinato que generan es perfectamente adaptable al bombo de la batería.

El ostinato o base del Festejo es así:

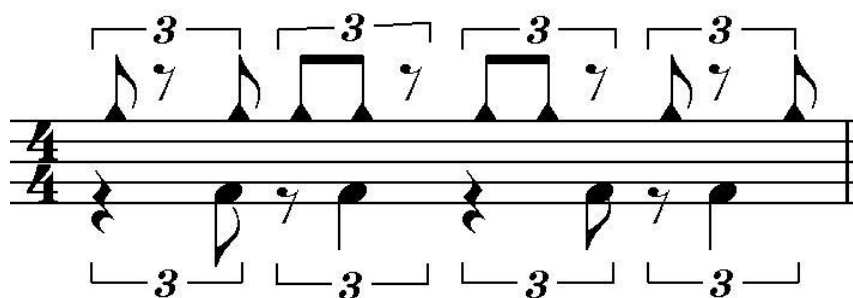


Sin embargo a medida que avancemos en nuestro estudio, nos daremos cuenta que para dar paso a mas variada instrumentación en la ejecución del festejo debemos simplificar el ostinato o mas bien alternarlo con otro instrumento de nuestra batería

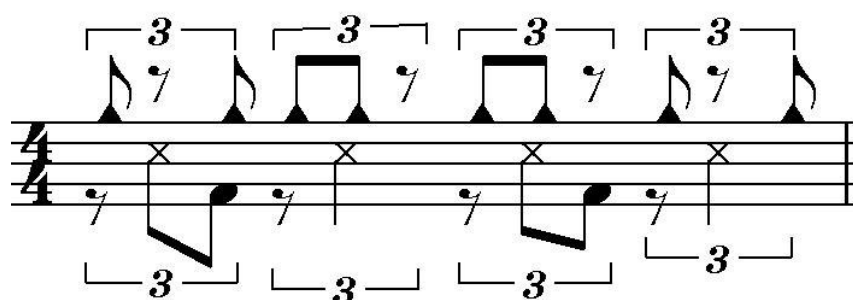
A continuación sumaremos progresivamente los distintos elementos rítmicos del festejo, para generar la adaptación a la batería.

Estos patrones rítmicos están pensados para una sección rítmica compuesta de cajón, tumbadoras y batería.

1.

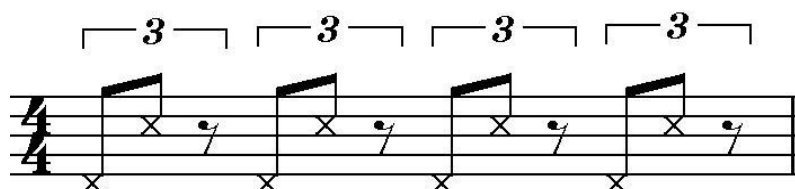


2. Se suma el side stick.

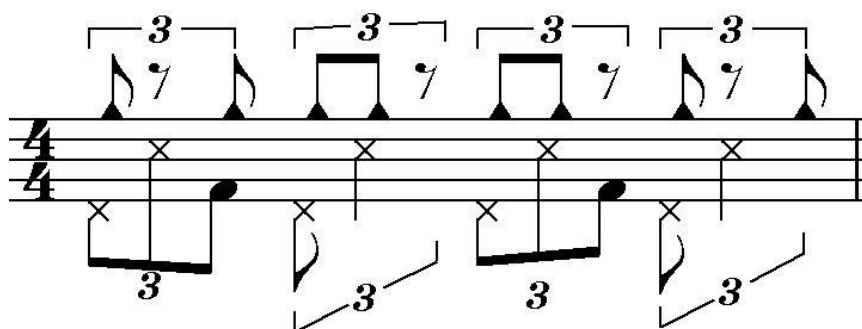


3. En este ejemplo incorporamos la rítmica del Okónkolo llevada en el Chacha Olokefún, llevada entre Hit-Hat y side stick.

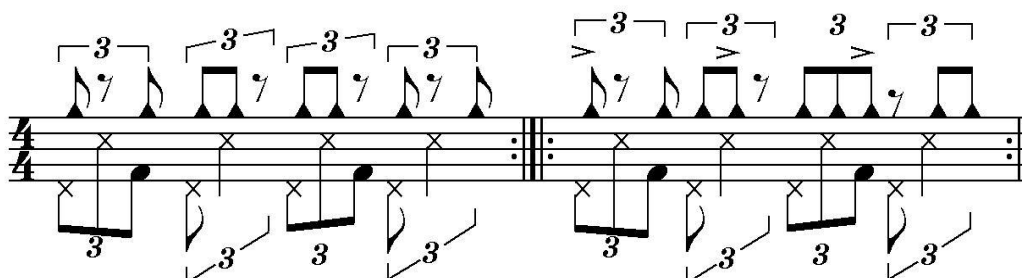
De esta manera:



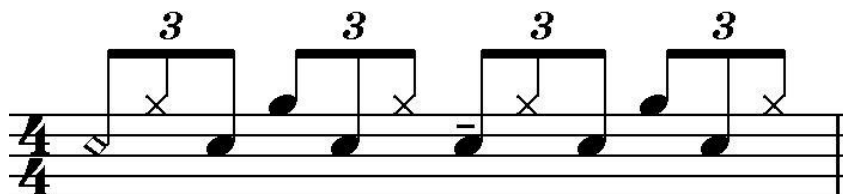
Y en conjunto.



En el siguiente ejercicio se adhiere un compás más donde se aplica un desplazamiento de campana común en el festejo que viene del Abakuá. Anteriormente vimos un desplazamiento similar en el Landó, sin embargo, la diferencia es que en el ritmo de festejo ésta intervención desplazada, es breve y sirve para dar un realce o clímax musical a la interpretación.



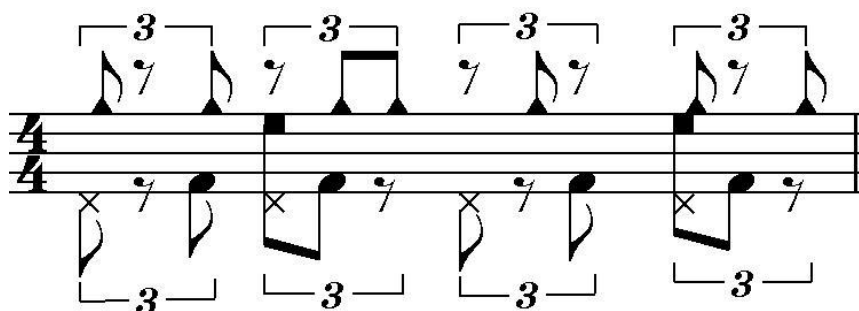
Para profundizar aun más en la adaptación del Chacha Olokefún a la batería se puede incorporar elementos de la melodía nacida de las dos tumbadoras. Para fijar bien el ejemplo presentamos el patrón básico de Chacha Olokefún para tumbadoras.



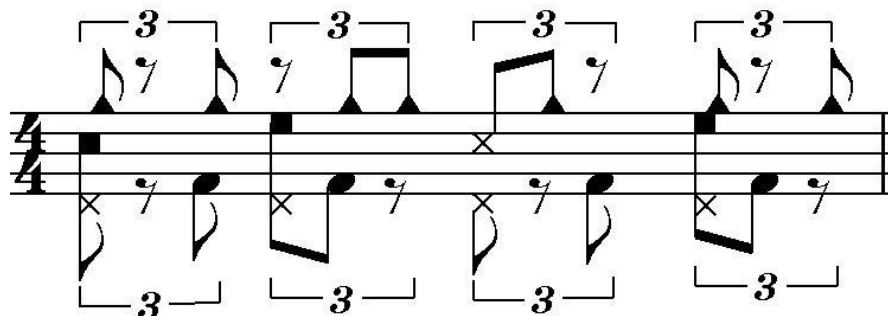
De éste patrón rítmico extraemos, como dijimos anteriormente, la melodía generada por las dos tumbadoras, en la batería utilizamos un tom agudo, medio y/o bombo.

De este modo tenemos:

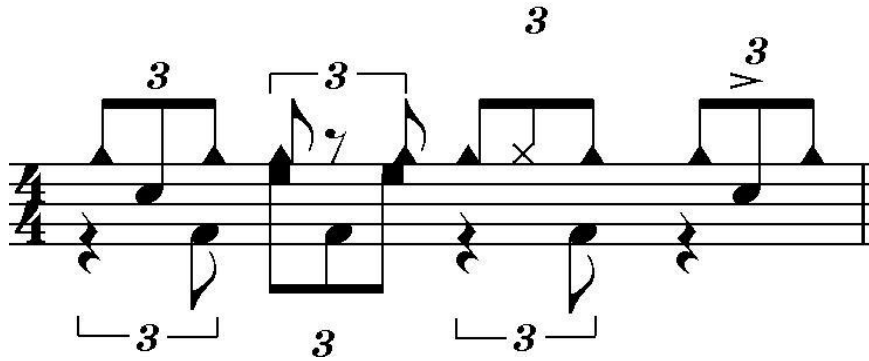
1.



2.

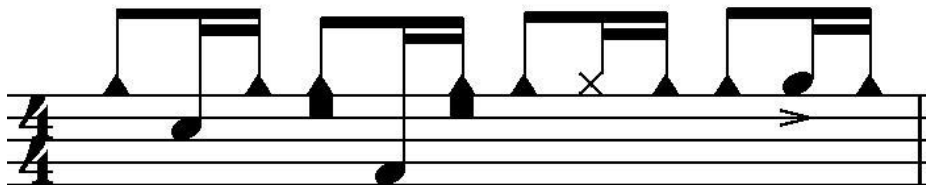


3. Aquí se incorpora la melodía completa entre tom agudo y el bombo, también se simplifica la campana, para dar fluidez. Este patrón rítmico se puede utilizar en música más moderna o fusión.



Es común en el chacha Olokefún la binarización del figurado, vale decir, ejecutarlo en derivados de cuartina, cambiando el carácter del patrón rítmico.

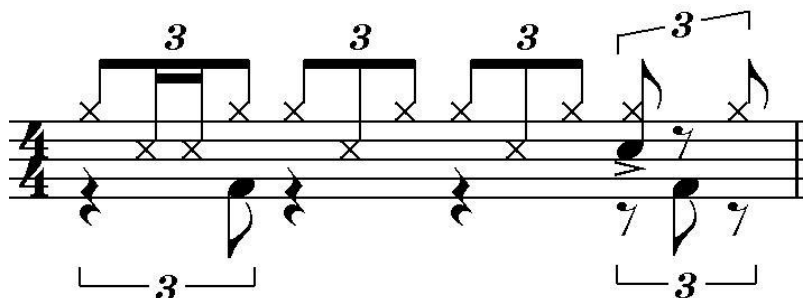
En la batería sería de este modo:



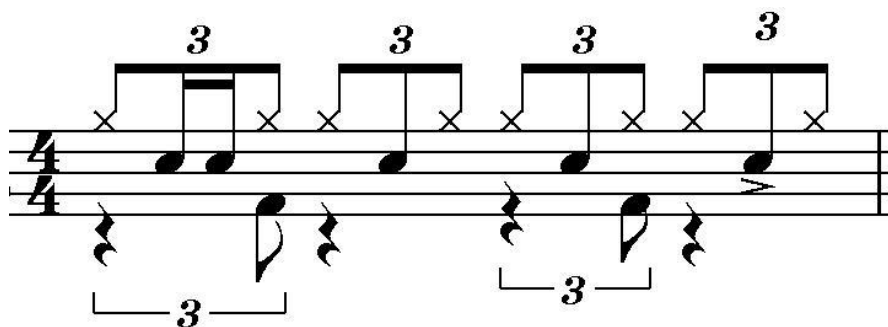
Las siguientes adaptaciones tienen un enfoque moderno destinado a la música fusión con un lenguaje más baterístico. Se mantiene el ostinato del bombo visto anteriormente e incorporamos las notas fantasmas.

A continuación los tres patrones:

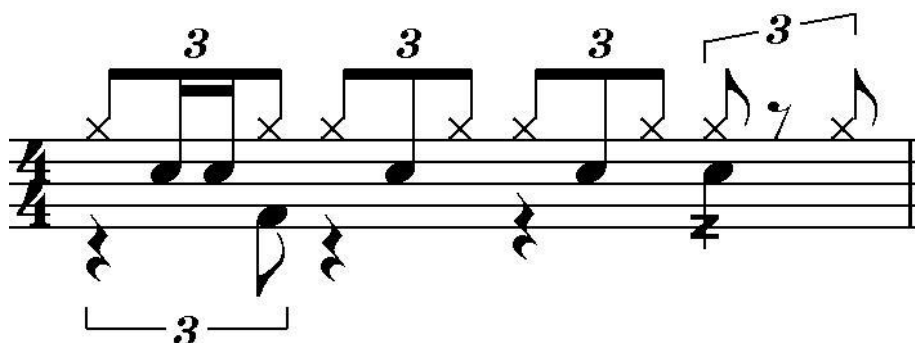
1.



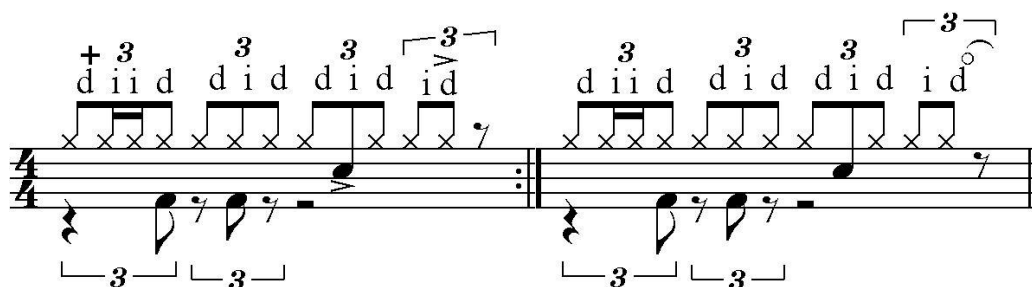
2. En esta adaptación sustituimos los side sticks por notas fantasmas e incorporamos un elemento usado actualmente; el golpe de tambor acentuado ejecutado en la segunda corchea del último pulso, que le da la sincopación, ese golpe de tambor puede ir alternándose a media que sustentamos rítmicamente la música.



3. En este ejercicio incorporamos el buzz roll con mano izquierda, que simula la tradicional quijada de burro.



Es muy común que en agrupaciones grandes la batería lleve este tipo de ritmos, algo muy similar hacía Alex Acuña en la banda de Eva Aillon y a continuación exponemos la transcripción del patrón ejecutado.



También es otra opción sustituir el patrón del bombo de los ejercicios anteriores, por uno que se escapa un poco a la tradición, pero que en la fusión queda bastante bien. Vale decir:



CAPITULO IV

LA CUECA.

LA CUECA.

La estructura de la cueca es la única expresión folclórica que ha logrado mantenerse en el tiempo prácticamente sin deformaciones. Debido a las características geográficas de Chile: Norte desierto, Sur antártico, Oriente Cordillera y Occidente Océano Pacífico. Se han encontrado los mismos elementos que constituyen la tradición del canto, la estructura poética y su danza tal cual la cultivaban los Árabes.

Expresando en su estructura poética y danzaria su oculto significado numérico y espiritual de la herencia directa de la poesía árabe y el pueblo andaluz mantenidas en el tiempo a través la transmisión oral.

"El ex matarife Chileno y cultor de la cueca, Fernando González Marabolí, en conjunto con el autor de esta primera parte, hemos llegado a la conclusión al analizar la completa interrelación existente entre la Música, la poesía, la forma de canto y su impostación y la danza que se trata de la versión mestiza americana de la canción popular de la Zambra árabe-andaluza, transmitida al continente por el andaluz emigrado desde los albores de la conquista y colonización"¹⁹.

El ritmo de cueca esta en métrica de 6/8 y prácticamente son tres los elementos o cadencias rítmicas reconocibles y que conjuntamente forman la sección rítmica que analizaremos en las páginas venideras.

En la batería son pocos los avances en materia rítmica o desarrollo del ritmo de cueca, a pesar que desde hace ya varios años la batería forma parte de agrupaciones cultoras de cueca. Los aportes modernos mayormente conocidos son los a cargo de Gabriel Parra y "Tilo" González, de los Jaivas y Congreso respectivamente. Y actualmente un par de músicas con Cristóbal Rojas y Oscar Giunta en la batería, de agrupaciones de Francesca Ancarola y Freddy Torrealba respectivamente.

¹⁹ Samuel Claro Valdés. "Chilena o cueca tradicional" según las enseñanzas de don Fernando González Marabolí. 1982 (pág. 22).

LA PERCUSIÓN EN LA CUECA.

LA PERCUSIÓN EN LA CUECA.

Son tres los elementos claves en la cueca, el bombo, las palmas, y la cadencia rítmica que en la tradición es ejecutada en pandero, tañador o tormento, platillos de té o hasta arriba de una mesa. Entonces la batería se sirve de todos estos elementos para dar forma a su patrón cuequero.

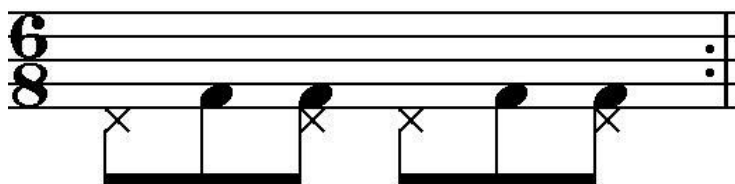
1. El bombo.




2. Las palmas.



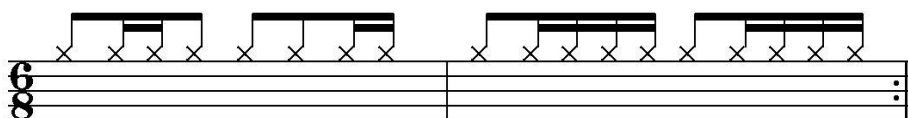
Y ambas constituyen la poliritmia chilena.



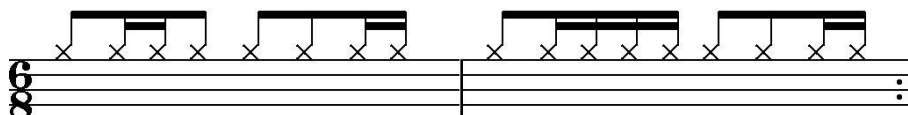
3.

El tercer aspecto es su clave rítmica, es posible crear un sinfín de combinaciones distintas, sin embargo anotaremos las más comunes. Como también las adaptaciones pensadas en lenguaje baterístico. Esta cadencia rítmica al ser interpretada, específicamente el segundo pulso de negra con punto de ambos compases, deben ser retrasados o “tirados para atrás”. De este modo sonara saleroso. Esta técnica interpretativa no puede anotarse, sin embargo lo más cercano es la rítmica de la cuartina adaptada al 6/8, vale decir:  esto es solo para graficar la “cachaña” que se hace tradicionalmente, siendo trabajo del intérprete ejecutarla. También debemos recalcar que este aspecto rítmico de la cueca puede interpretarse en Hit-Hat, tambor, aro o Jam block, También con una técnica distinta en cada mano vale decir, Side Stick en mano izquierda y con mano derecha se toca la superficie libre del parche, obteniendo dos timbre distintos.

A.

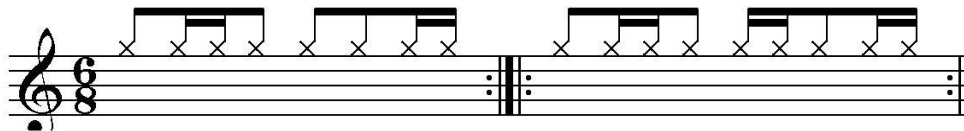


B.



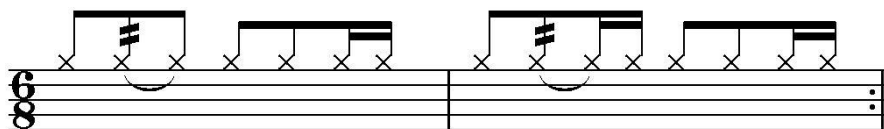
La siguiente variante la emplea Don Elías Zamora, baterista de los Paleteados del Puerto.

C.



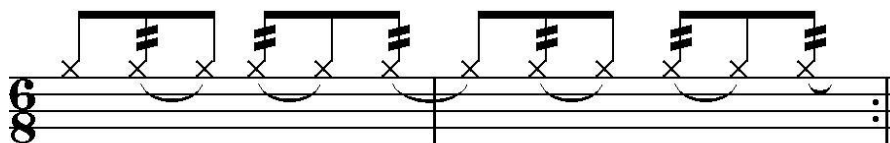
La siguiente adaptación corresponde ya a un lenguaje más baterístico, sin embargo encontramos en el pandero un toque bastante similar.

D.



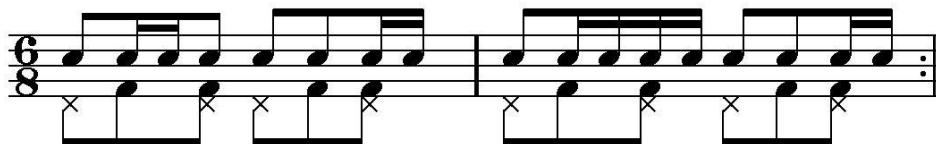
La siguiente clave nos sirve como variación climática para alternarla con las anteriores.

E.

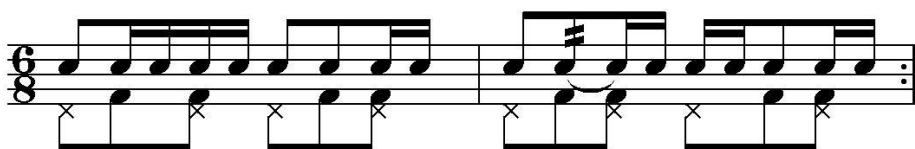


Ahora bien, al juntar nuestros tres elementos característicos damos origen al ritmo cuequero tradicional.

1.



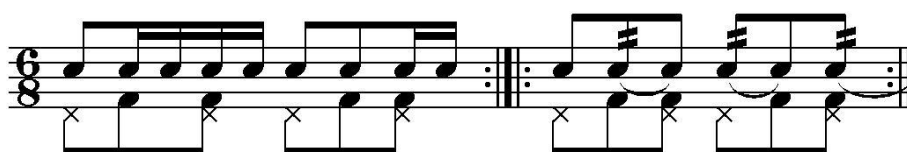
2.



3.

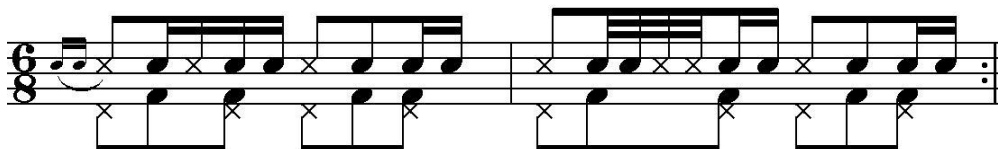


4.



Como dijimos anteriormente el tercer aspecto de la cueca puede tocarse en diversos timbres, como también con una técnica distinta en cada mano, de esta manera generamos un efecto que se asemeja al sonido del cajón y la serie de elementos de percusión utilizados por los cuequeros cultores de la tradición (tañadores, platos de té, etc.).

A continuación graficamos dicha adaptación.

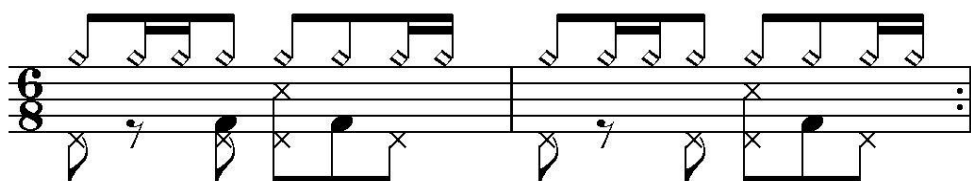


Las anteriores variaciones del tercer aspecto de la cueca, pueden ser perfectamente adaptables a esta manera de tocar.

El ritmo de la cueca es sobrecargado, esto lo provoca el ostinato del bombo. Para alivianarlo debemos simplificarlo disminuyendo la cantidad de golpes. De este modo damos paso a expresiones rítmicas cuequeras más modernas utilizables en fusión, aplicables también a otros estilos musicales y que es muy importante desarrollar para dar una nueva voz al ritmo chileno.

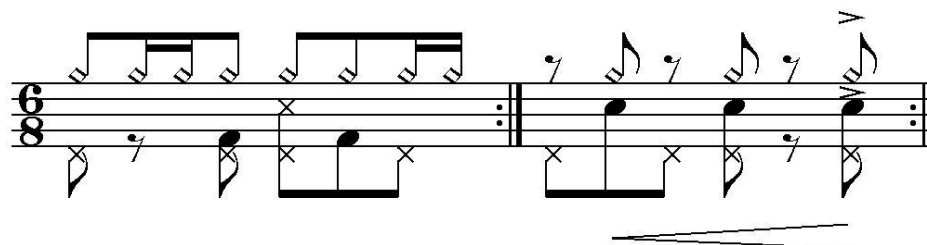
A continuación exponemos los patrones rítmicos de cueca para fusión.

1.

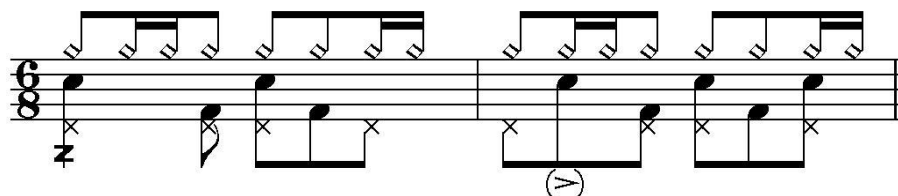


En el siguiente patrón rítmico se adhiere un compás que puede usarse como variación de ésta y de las variaciones siguientes.

2.

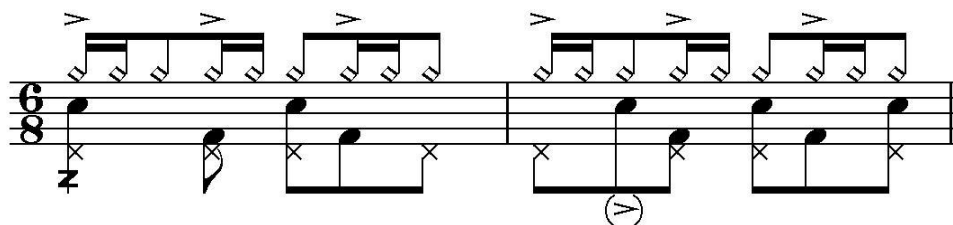


3.

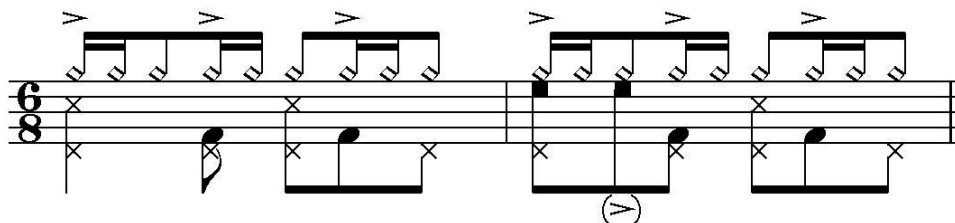


En el siguiente patrón rítmico se ocupa el desplazamiento utilizado por don Elías Zamora. Este patrón tiene aires de Jazz Bebop.

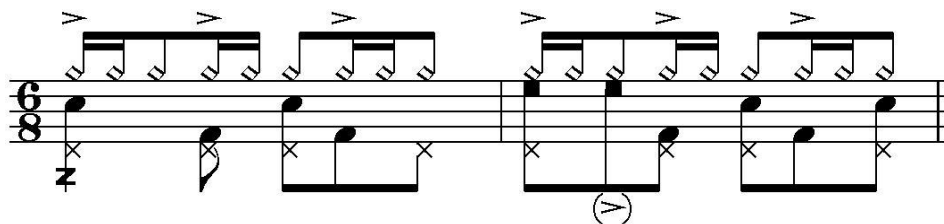
4.



5.

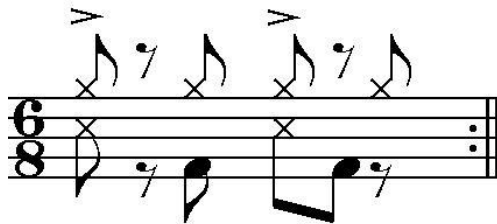


6.

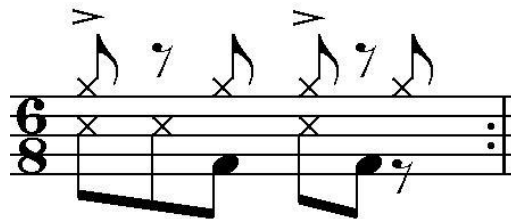


En las siguientes adaptaciones se encuentra la transcripción rítmica extraída del disco “Jardines Humanos” de Francesca Ancarola, en donde Cristóbal Rojas ejecutó el siguiente ritmo, llevando la rítmica de las palmas en el Hit-Hat.

1.

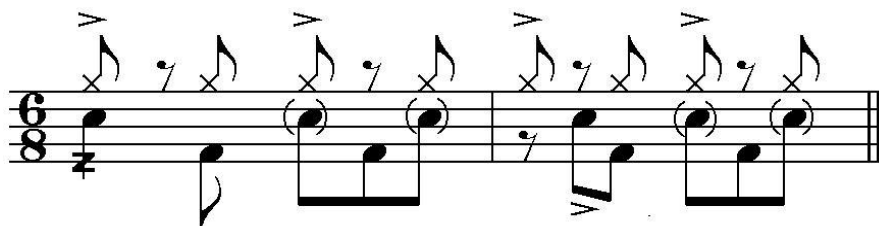


2. Una variante que se alternaba con la anterior.

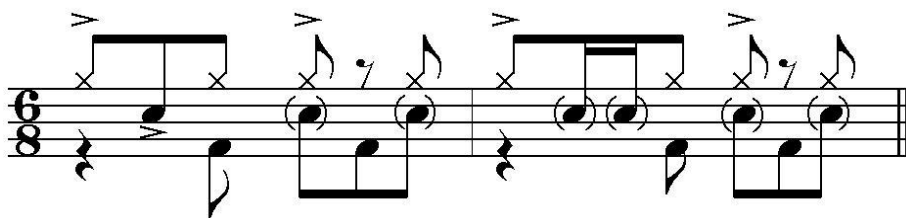


A continuación desarrollamos la frase rítmica anterior.

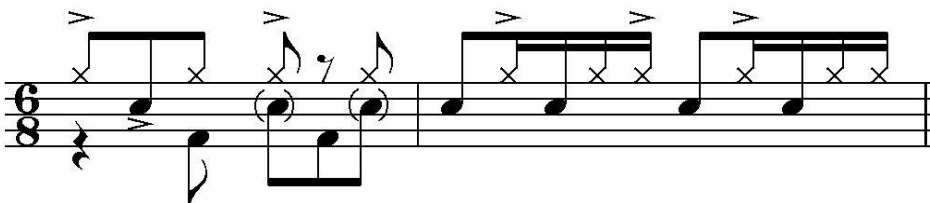
1.



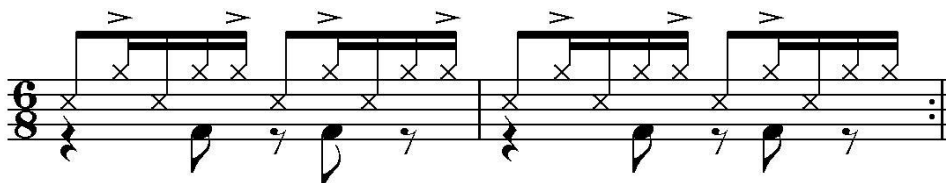
2.



3.



4.



CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES.

Creo que se ha cumplido cabalmente el objetivo principal de esta tesis; la investigación y adaptación de ritmos del Folclor peruano y chileno. Y los frutos nacidos de esta investigación fueron múltiples.

Después de la investigación de estos ritmos comprendí las dos aristas que hay que tener en cuenta para dar forma a las adaptaciones musicales que son: Lo tradicional y lo moderno. Por un lado lo tradicional me sirvió para comprender el origen de muchas células y ritmos. Y por otro lado esa comprensión me ayudo a desarrollar rítmicas mas modernas para la fusión dentro de un contexto musical sin dejar de lado la herencia o tradición.

Creo que he sido capaz de crear un aporte importante en materia de ritmos de cueca, porque es muy poco lo existente y en cierto sentido creo que los percusionistas y bateristas estamos en deuda con los ritmos locales y el hecho de presentar esta investigación y sus resultados abre una brecha importante para futuras investigaciones o para el estudio instrumental de nuestros compañeros de carrera y de otras escuelas en general.

Lo que más me llamo la atención de los resultados de esta investigación fue la comprensión de las influencias africanas en la música peruana y su relación con otras expresiones musicales latino americanas inclusive con células rítmicas de Chile y Argentina. Por otro lado de las influencias arábico-andaluz en nuestro folclor y logré echar abajo los prejuicios con la cueca, logré ver un poco de la verdadera esencia que hay en el folclore chileno escondido detrás de la imagen del borracho y delincuente que nos quieren convencer los medios.

Descubrí que en materias rítmicas Sudamericanas hay mucho más por abarcar. Si bien este trabajo fue solo una vislumbre de todo nuestro rico folclor sudamericano me sirvió para inspirarme para futuras

investigaciones. Y de este modo seguir dando forma, poco a poco, a nuestro sonido local; a la “Batería del Sur”.

BIBLIOGRAFÍA.

- Benavides Díaz, Daniel (1986). *Artículos sobre la marinera*.
<http://www.todaslassangres.com/marineraDanielDiaz.htm>
- Eco, Umberto. (1977). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*.
- Godoy Cabello, Myriam, Jelvez Oyarzúm, Jaime. (1991). *Introducción al conocimiento del Folclore Afroperuano*.
- Heline, Corinne. (1986). *La música nota clave en la evolución Humana*.
- Garrido, Pablo. (1976). *Biografía de la cueca*.
- Rifo, Guillermo. (1986). *Conjunto de instrucciones no editadas dictadas en el instituto de Música de la Universidad Católica de Chile*.
- Percussive Arts Society (1984). *Percussive Arts Society International Drum Rudiments*.
- Santa Cruz, Rafael. (2004). *El cajón Afroperuano*.

- Valdés claro, Samuel. Fuenzalida Peña, Carmen. Quevedo Cifuentes, María Isabel (1982). *Chile o Cueca tradicional. De acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí.*
- Vallejos Salcedo, Paco. *La zamacueca en América". Aproximación histórica.*
- Vázquez, Chalena. *Presencia africana en la cultura de la costa peruana, relación de géneros, danzas e instrumentos musicales.*

DISCOGRAFÍA.

- Astudillo, Lorena. (1999) *Canta al Cuchi*.
- Santa Cruz, Nicomedes. (1969) *Cumanana*.
- Los Chileneros (2009) *De una en una*.
- Canavino, Carmina. (1999) *Encuentros y despedidas*.
- Aiyón, Eva. Lucía de la Cruz. (1999) *Frente a frente*.
- Aiyón, Eva. (1993). *Gracias a la vida*.
- Santa Cruz, Nicomedes. (1971). *Los reyes de/ festejo*.
- Paleteados del Puerto. *Paleteados de/ puerto*.
- Los Chileneros. (1984) *Por los barrios Bravos*.
- Santa Cruz Victoria.(2003) reedición. *Ritmos y aires afroperuanos*.
- Santa Cruz Nicomedes. (1975) *Socabón*.
- Paleteados del Puerto. *Tradición Porteña*.