



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

Transcripciones para Batería de Ritmos Andinos
en la Fiesta de Ayquina

Proyecto de Título para Alcanzar el Grado de Licenciado
en Artes, Tecnología y Gestión Musical

ANDRÉS IBÁÑEZ ROJAS

Profesor Guía: Fernando Valencia Olmedo

Valparaíso, Chile
2010

AGRADECIMIENTOS

Primero que todo a mi familia, Madre y Hermanos, quienes me inculcaron desde siempre el amor a la vida y a la música.

A los amigos que aportaron directa e indirectamente en este trabajo, especialmente a María y Eduardo.

A Emilio Rojas, por crear esta instancia de desarrollo para tantos músicos que no la tenían.

A la vida y su música.

ÍNDICE

	Páginas
ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES DE LA MÚSICA POLULAR EN CHILE	7
1.1 Antecedentes de la Música Popular Chilena	8
1.1.1 Violeta Parra	11
1.1.2 La Nueva Canción Chilena	12
1.1.3 Víctor Jara	14
1.1.4 Fusión Latinoamericana	16
1.1.5 Gabriel Parra y Sergio “Tilo” González. Exponentes de la Fusión Latinoamericana en la Batería en Chile	19
CAPÍTULO II	
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA FIESTA	23
2.1 Antecedentes históricos de la fiesta	24
2.2 Ayquina	26
2.3 Bailes religiosos en la Fiesta de Ayquina	29
CAPÍTULO III	
TRANSCRIPCIONES PARA BATERÍA DE RITMOS ANDINOS EN LA FIESTA DE AYQUINA	33
3.1 Transcripciones para Batería en la Fiesta de Ayquina	34
3.2 Sugerencias para la Interpretación	37
3.3 Transcripciones	41
3.3.1 Danzantes del Norte Grande	41
3.3.1.1 Baile Campero	42
3.3.1.2 Baile Chino de Calama	44
3.3.1.3 Baile Chino Devoto de Guadalupe	46
3.3.1.4 Baile Cuyacas	48
3.3.1.5 Baile Gitano Nacional	50
3.3.1.6 Baile Indio Jalaguayo	52

3.3.1.7 Baile Nuestra Reina	54
3.3.1.8 Baile Osaca	56
3.3.1.9 Baile Pieles Rojas	58
3.3.1.10 Baile Vaqueros del Norte	60
3.3.2 Diablada	62
3.3.2.1 Patrones para Caja	64
3.3.2.2 Patrones para Bombo y Platillo	66
3.3.2.3 Patrones Adaptados	67
3.3.2.4 Transcripción Adaptada	70
3.3.3 Morenada	72
3.3.3.1 Patrones para Caja	73
3.3.3.2 Patrones para Bombo y Platillo	75
3.3.3.3 Patrones Adaptados	76
3.3.3.4 Transcripción Adaptada	81
3.3.4 Zambo Caporal	83
3.3.4.1 Patrones para Caja	84
3.3.4.2 Patrones para Bombo y Platillo	86
3.3.4.3 Patrones Adaptados	87
3.3.4.4 Transcripción Adaptada	92
CONCLUSIÓN	95
BIBLIOGRAFÍA	97
WEBGRAFÍA	98
ANEXOS	99

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está pensado para acercar al intérprete de batería a ritmos representativos del norte de Chile, mediante la transcripción de fragmentos de la sección de percusión de algunas de las bandas participantes en la Fiesta de la Virgen Guadalupe de Ayquina, en su versión año 2007, y luego adaptarlas al set de batería.

Este trabajo, pretende contribuir al estudio de la batería folclórica, tomando como base ideológica el rescate de una identidad extraviada y desvalorada, a través del estudio de ritmos del folclor andino.

La Fiesta de Ayquina forma parte de nuestra identidad y patrimonio cultural, en ella confluyen distintos eventos culturales tremendamente valiosos para la continuidad y revaloración identitaria de nuestra cultura más propia.

Para la realización de este trabajo fue necesario los primeros días de fiesta, dedicarse a la observación y escucha de las hermandades participantes y posteriormente, a la grabación de cada una de ellas, con el fin de recopilar, identificar y conocer los ritmos y a sus intérpretes. Estas grabaciones fueron recogidas en la procesión y pasacalles. La selección del material para ser transcrito, fue en base a criterios de riqueza rítmica en la sección de percusión de las bandas nortinas.

Este trabajo contempla antecedentes de la música popular en Chile, antecedentes históricos de la fiesta y finaliza con la transcripción y adaptación de los ritmos.

La transcripción y adaptación contempla 4 puntos:

1. Reseña histórica del baile y soporte en que se ejecuta.
2. Desglose de la transcripción en líneas individuales de instrumentos en forma de patrones.
3. Patrones condicionadores con variaciones, adaptados para tres elementos, basados en la transcripción final.
4. Transcripción adaptada, en formato solo de batería, a 3 elementos.

Podemos observar que Chile alberga un gran número de escuelas de música y conservatorios donde se imparten estudios formales de música y batería, en los cuales, generalmente, el contenido a estudiar no incluye rasgos identitarios chilenos, acotando más aún, las posibilidades de estudiar ritmos provenientes de nuestra tierra. Esto no va en desmedro del trabajo docente realizado por los profesores chilenos de batería, sino que denota un adormecimiento y una carencia identitaria como comunidad.

Actualmente, en el marco de esta investigación, existen los trabajos de Manuel Páez “Método de Batería del Sur del Mundo”, Peter Estay “Desde la Tirana a la Batería” y algunas tesis que aportan a esta importante misión de rescate de nuestra identidad musical chilena. Es por ello, que este trabajo intenta ser un aporte a esta larga tarea, instando a las nuevas generaciones de bateristas, músicos y docentes a sentir la necesidad de explorar, reconocer, y porque no, incluir ritmos del folclor chileno en futuros programas de estudio de batería, considerando así, las abundantes riquezas que guarda esta tierra.

CAPÍTULO I
ANTECEDENTES DE LA MÚSICA
POPULAR EN CHILE

CAPÍTULO I

1.1 ANTECEDENTES DE LA MÚSICA POPULAR CHILENA

La Fiesta de Ayquina forma parte de nuestra identidad y patrimonio cultural, en ella confluyen distintos eventos culturales tremendamente valiosos para la continuidad y revaloración identitaria de nuestra cultura más propia. Somos un país lleno de tradición, de norte a sur encontramos distintas festividades que cuentan una historia particular, una historia que carga con el respeto de los años y de quienes la moldean día a día.

Ayquina recibe todos los años a miles de personas, quienes hacen de esta, la segunda fiesta más importante del Norte Grande chileno. Aquí se guardan cuidadosamente sus tradiciones ancestrales, que conviven mágicamente con la vida moderna. Decenas de cofradías de danza religiosa llegan a la quebrada de Ayquina, acompañadas de las bandas instrumentales, dando vida al carnaval. En la fiesta el fervor popular se vive a cada momento, la música y las danzas descansan en cortos lapsos y los días de mayor honra no cesan.

Otros músicos han visitado estas festividades y han realizado su labor de rescate, ya sea incorporando músicas del folclor a sus repertorios, estructuras y ritmos originarios a sus composiciones o escribiendo trabajos de investigación, entre otros. Es así como nuestra música popular está impregnada de norte, centro y sur. El folclor es el pilar fundamental en donde reside la identidad y de este pilar se construyen nuevas formas de hacer y sentir, para moldear una pieza única que guarda lo más íntimo de un pueblo.

Este trabajo tiene como eje contribuir al estudio de la batería folclórica, tomando como base ideológica el rescate de una identidad extraviada y desvalorada. Para entender este proceso y el proceso identitario de la música popular chilena es necesario adentrarnos en fragmentos históricos de los últimos cuarenta años, conocer las vertientes que la han nutrido y a sus personajes claves que han dado forma a la música popular que conocemos hoy en día, así también, los hitos que han cambiado la trayectoria a lo largo de su historia.

La Música Popular Chilena en los últimos cuarenta años ha vivido radicales cambios identitarios marcados por la situación política que afectó al país entre los años 1973 y 1989.

Entendamos por Música Popular Chilena a la música y las canciones que han acompañado y formado parte de un escenario, una biografía personal y colectiva, e hitos decisivos en las vidas de los chilenos.

Las principales influencias de la música popular chilena provienen básicamente: de su folclor, del cancionero latinoamericano, de la música afrolatina, de la música anglosajona y de la música clásica europea. Estas influencias llegan a Chile a través de músicos extranjeros que viajan de gira con sus agrupaciones, a través del cine y de las radioemisoras, entre otros, y se materializan en géneros musicales que dan inicio al proceso identitario de una futura música popular chilena.

Los géneros que han estado presentes en los orígenes de la historia de la música popular chilena son:

- Folclor Chileno
- Música Clásica
- Tango
- Jazz
- Música tropical
- Rock

Cada género se desarrolló en forma particular, dando lugar al proceso de mestizaje o fusión, proceso que se da habitualmente en la música popular, donde naturalmente se integran diversos universos sonoros, produciendo nuevos sonidos, maneras de sentir y nuevos géneros musicales.

Resultado de este mestizaje es que en Chile se fusiona la Cueca con el Jazz, el Huayno con el Rock, la Música Clásica con la Nueva Canción Chilena, la Salsa con la Cumbia, entre otros. Esto emerge como necesidad de generar sonoridades autóctonas que nos identifiquen con nuestra geografía, nuestra gente, sus formas de comunicación y sus sentires, un resultado natural en la evolución cultural de un pueblo vivo.

La instrumentación de la actual música popular chilena reúne instrumentos tradicionales de Chile y de países vecinos, como el bombo legüero argentino, el cajón peruano, el tiple proveniente de Colombia, los sikuris y queñas del altiplano peruano-boliviano, el bongó y el tres cubano e instrumentos provenientes del rock y otros géneros, como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, sintetizadores, piano, batería, entre otros. Esta fusión reflejó, en un determinado momento histórico del país, un marcado interés por ligar, especialmente a los pueblos latinoamericanos, a patrones de identidad comunes, a través de este nuevo mundo tímbrico.

Para hablar de este tema y del concepto de música popular chilena es inminente visitar el legado musical de Violeta Parra, como investigadora del folclor chileno, cantante y artista multidisciplinaria, como gestora de La Nueva Canción Chilena y más importante que todo como la gran gestora de una identidad antes dispersa, que Chile asimiló como propia, dejando profundas raíces en los nuevos horizontes musicales que surgieron posteriormente.

1.1.1 Violeta Parra

Violeta Parra, de origen campesino, en primer lugar, la convierte en folclorista. Violeta recorre el país con guitarra y grabadora, recogiendo tesoros que estudia e interpreta con dedicada pasión. Allí encuentra sus primeras fuentes de inspiración, aprendiendo poesía popular, ritmos, melodías, temáticas, formas y estilos diferentes.

En 1953 Violeta comienza un vasto trabajo discográfico grabando los sencillos “Casamiento de negros” y “Que pena siente el alma”, y continúa en:

- 1956 Guitare et Chant: Chants et Rhythms du Chili
- 1957 Canto y Guitarra (El Folclore de Chile, Vol. I)
- 1958 Acompañada de Guitarra (El Folclore de Chile, Vol. II) La Cueca Presentada por Violeta Parra (El Folclore de Chile, Vol. III)
- 1958 La Tonada Presentada por Violeta Parra (El Folclore de Chile, Vol. IV)
- 1960 Toda Violeta Parra (El Folclore de Chile, Vol. VIII)
- 1961 Desconocido (editado en Argentina)
- 1962 La Parra de Chile
- 1965 Recordando a Chile (Una Chilena en París)
- 1965 Carpa de La Reina (colectivo)
- 1966 Las Últimas Composiciones

Violeta Parra hizo historia en la música popular chilena, incluyendo en su repertorio canciones del folclor, recopiladas a lo largo de todo Chile, incluyendo instrumentos de diversas latitudes a sus arreglos y creando composiciones a partir de estructuras encontradas en folclor chileno y suramericano. Violeta rompió fronteras y abrió caminos insospechados a las nuevas generaciones. El aporte de Violeta resulta inconmensurable tanto como investigadora, cantora, artista plástica y creadora. Su lírica de fuerte contenido social, marca un sello en la música popular chilena y cada expresión musical que surge después de Violeta, de alguna manera hereda esa identidad antes diluida.

1.1.2 La Nueva Canción Chilena

Gracias al imborrable legado de Violeta Parra, a mediados de la década de los '60s nace La Nueva Canción Chilena, consolidándose a fines de esos años y en cierta medida permaneciendo vigente hasta hoy en día.

La Nueva Canción Chilena busca rescatar ritmos y formas de la tradición popular del país y latinoamérica, y expresa una voluntad de renovación artística, política y social. Los textos de muchas de sus canciones poseen un claro contenido social, denunciatorio de la situación socio-económica de ciertas clases sociales, particularmente la clase trabajadora obrera y campesina.

Sus exponentes principales son Isabel Parra, Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor Jara y los grupos Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-Illimani (1967). Ellos elaboran y cultivan ciertas tendencias estéticas e ideológicas comunes que le dan identidad al movimiento.

El vínculo entre La Nueva Canción y la izquierda no era un secreto, es así que sus miembros más importantes participan activamente en la Campaña Presidencial de 1969-1970. Los grupos o solistas de la Nueva Canción Chilena se presentaron en prácticamente todo Chile en este período. Al asumir el gobierno de la UP, los miembros de La Nueva Canción, son reconocidos por las nuevas autoridades, siendo nombrados embajadores culturales. La Universidad Técnica del Estado, por ejemplo, contrata para su Departamento de Extensión a Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Isabel Parra y al grupo Cuncumén.

Marcados por el fuerte compromiso social La Nueva Canción se transforma en un medio de propaganda y educación social y su mensaje se tornará más coyuntural a medida que se agudiza la situación político-social en el país.

La Nueva Canción desarrolla una importante discografía, siguiendo y evolucionando la línea estética propuesta por Violeta Parra.

Llegado el 11 de septiembre de 1973, todo se congela y el movimiento se desarticula. Muchos van al exilio, otros son asesinados y otros quedan en el desamparo de la inestabilidad política que afecta al país.

1.1.3 Víctor Jara

En el proceso de construcción de una música popular chilena, Víctor Jara, el cantor, compositor, actor y director teatral, juega un papel fundamental en la evolución de este proceso.

Víctor Jara nace en Chillán el 28 de septiembre de 1932. Recibe la primera influencia en música folclórica directamente de su madre, de familia de cantores, comenzando un inseparable vínculo con la música de raíz folclórica.

Víctor comienza una exitosa carrera como director de teatro y cantautor a los 21 años, con la entrada al coro de la Universidad de Chile y posteriormente a la Escuela de Teatro.

En 1957 entra a formar parte del grupo de cantos y danzas folclóricas Cuncumén y conoce a [Violeta Parra](#), quien lo anima a seguir cantando. Con 27 años, en 1959 dirige su primera obra de teatro "Parecido a la felicidad", de Alejandro Sieveking, haciendo giras por varios países latinoamericanos. Como solista del grupo folclórico graba su primer disco, un sencillo que contenía dos villancicos chilenos.

Graba con el grupo Cuncumén el LP Folclore chileno, donde tiene dos canciones propias: "Paloma quiero contarte" y "La canción del minero".

Su fructífera carrera discográfica como cantautor comienza en 1966 con el LP "Víctor Jara" y continúa en;

- 1967 - Canciones folclóricas de América
- 1967 - Víctor Jara
- 1969 - Pongo en Tus Manos Abiertas
- 1970 - Canto Libre
- 1971 - El derecho de vivir en paz
- 1972 - La población
- 1973 - Canto por travesura

Discos en los que tejió una nueva forma de hacer música en Chile, llevando la canción como estandarte de compromiso social y desarrollo

estético, una nueva forma de hacer “folclor”. La Nueva Canción Chilena, esta vez con más recursos estéticos, arreglos de mayor riqueza, diversidad tímbrica en las orquestaciones y un nivel de interpretación más refinado, genera un nuevo sonido y un reconocimiento de la gente, que se unifican y articulan una matriz inexistente hasta ese entonces en la música popular chilena.

El 11 de septiembre de 1973 Víctor Jara es detenido por militares en la Universidad Técnica y llevado al Estadio Chile, actualmente Estadio Víctor Jara, uno de los centros de detención de las fuerzas armadas. Según algunos testigos, el cantor muere torturado y acribillado el día 15 de septiembre de 1973.

Como compositor, Víctor Jara fue creador de algunas de las canciones más representativas de la Nueva Canción Chilena, temas que pasaron a formar parte fundamental del cancionero latinoamericano y mundial. Entre ellas “te recuerdo Amanda”, “El arado”, “Plegaria a un labrador” y “Luchín”.

La riqueza poético-musical de su obra como cantor y compositor de raíz folclórica, la hacen comparables a la de Violeta Parra. “Víctor es la continuidad y el puente entre el legado de Violeta y el estilo de muchos compositores y grupos del movimiento posterior a la Nueva Canción Chilena llamado Canto Nuevo”¹. Víctor Jara es base de referencia en la historia de la canción popular chilena, no sólo como compositor sino como una actitud existencial respecto al sentido social de la expresión artística.

1.1.4 Fusión Latinoamericana

1 Godoy, Álvaro. “Música Popular Chilena 20 años 1970-1990”, Ministerio de Educación División de Cultura, Santiago de Chile, año 1995, p. 91.

En la década de los '60s, surgen las primeras manifestaciones rockeras en Chile, marcados por la tendencia de moda en Europa y EEUU, desarrollan su repertorio a base de "covers" de las bandas de moda. A fines de los '60s surgen las primeras bandas de rock con repertorio original, manteniendo la tendencia, los textos de sus canciones eran interpretadas en inglés y su sonido tendía de igual forma a un carácter global.

A principios de la década de los '70s surge en Chile un movimiento de excepcional creatividad con gran cantidad de agrupaciones que comienzan a fusionar el rock, principalmente, con elementos del folclor chileno y latinoamericano. Es el caso de grupos como Los Blops, Embrujo, Congreso, Congregación, Los Jaivas y Panal, quienes marcados por un espíritu ideológico latinoamericanista y antimperialista comienzan a grabar sus primeros LP's de música original, con textos en español y ponen punto de partida al torrente creativo de música fusión con raíz folclórica que proliferó por esos años.

En 1970 Los Blops editan "Los momentos", por su parte Embrujo edita "Los pájaros" siendo los primeros precedentes discográficos de esta nueva música. En 1971 Los Jaivas editan "El volantín" y Congreso edita su disco homónimo "Congreso". En 1972 Congregación edita "Congregación viene..." y Los Jaivas editan su segunda producción "La ventana" con el single "Todos Juntos". En 1973 Panal edita su disco homónimo.

Las grandes expectativas que se gestan entre 1970-1973, consecuencia de este generoso escenario cultural, se ven interrumpidas con la llegada del golpe militar². Este movimiento y otros existentes como La Nueva Canción Chilena, se desarticulan. Grupos como Inti-Illimani y Quilapayún se encontraban de gira el 11 de septiembre de 1973, en Italia y Francia respectivamente, países donde comienzan su exilio. Miembros de la Nueva Canción deben buscar refugio o salir al extranjero. Es el caso de Ángel Parra, Patricio Manns, Isabel Parra, Sergio Ortega, asilados en Francia, y muchos otros recibidos en América y Europa. Grupos como Los Jaivas, Los Blops y solistas como Manduka prefieren partir a otros lugares del continente. Sólo Congreso mantuvo una continuidad creativa en Chile, editando en 1975 el LP "Terra Incógnita".

2 Escárte, Héctor, "Música Popular Chilena 20 años 1970-1990", Ministerio de Educación División de Cultura, Santiago de Chile, año 1995, p. 150.

Los Jaivas y Congreso, dan vida a los discos más relevantes en su género, realizando una vasta discografía y desarrollando una importantísima labor investigativa en la historia de la música popular chilena. Se toma como ejemplo a estas dos agrupaciones, por haber realizado un trabajo artístico de calidad, por desarrollar la mayor discografía en su género y haber mantenido mayor continuidad en el tiempo. Recordemos que tras el golpe militar, muchos músicos debieron abandonar la escena y partir al exilio, otros quedaron en Chile continuando con mucha dificultad su desarrollo artístico, debido a eso, muchas de las agrupaciones antes mencionadas se disolvieron.

Los Jaivas y Congreso

Los Jaivas nacen en Viña del Mar en 1969, formados por los hermanos Gabriel, Eduardo y Claudio Parra, más Eduardo Alquinta y Mario Mutis. Marcados por la búsqueda de un sonido que los identifique con Latinoamérica, incluyen géneros musicales e instrumentos recogidos del folclor latinoamericano. Los primeros discos *El Volantín* (1971) y *La Ventana* (1972), son muestra de esta búsqueda donde incluyen ritmos como el Son, la Rumba, el Bolero, el Huayno, la Cueca y la Zamba, entre otros, fusionándolos con Rock, generando una estética musical totalmente nueva, que se transformó en el rasgo distintivo de una banda ciento por ciento chilena.

El momento artístico más importante de la banda llega con discos como *“Alturas de Machu Pichu”* (1981) y *“Obras de Violeta Parra”* (1984).

“Los Jaivas marcaron irreversiblemente el porvenir del rock de fusión latinoamericana en Chile”³, el sonido característico de su interpretación y formato instrumental influyeron a toda una generación de músicos que precedieron su obra. Actualmente se mantienen vigentes pese a la pérdida de algunas de sus figuras más emblemáticas como Gabriel Parra, baterista (1988) y Eduardo “Gato” Alquinta, guitarra, voz y composición (2003).

3 www.musicapopular.cl Artículo de Iñigo Díaz y Jorge Leiva

Congreso encuentra sus inicios en Quilpué, en los hermanos Fernando, Patricio y Sergio González, ellos junto a Fernando Hurtado forman el grupo Los Master, quienes se presentaban en festivales y fiestas bailables de la quinta región. Posteriormente se suma Francisco Sazo y fundan Congreso (1969).

En forma paralela a Los Jaivas, comenzaron a experimentar con instrumentos autóctonos de origen étnico editando en 1971 El Congreso, su primer álbum, que incluyó un tema basado en el poema de Neruda "Maestranzas de noche", tema con que se presentaron en el Festival de la Nueva Canción Chilena ese mismo año.

El golpe militar de 1973 truncó el proceso de grabación de su segundo disco, Terra incógnita, lanzado recién dos años más tarde (1975) y con una escasa difusión.

La música de Congreso recorre los paisajes nacionales de norte a sur, incluyendo géneros y ritmos recogidos del folclor chileno y suramericano a su repertorio original.

Determinar cual ha sido o es el disco más importante de Congreso es una tarea difícil y subjetiva, pasando por distintas formaciones Congreso ha creado discos íconos en la historia de la fusión latinoamericana, como "Congreso" (1977), "Ha llegado carta" (1981), "Pájaros de Arcilla" (1984), por nombrar solo algunas de sus 17 producciones. Actualmente Congreso se encuentra en plena vigencia y nos sigue aportando con su música.

1.1.5 Gabriel Parra y Sergio “Tilo” González. Exponentes de la Fusión Latinoamericana en la Batería en Chile

La batería ha estado presente en el folclor chileno desde los años '30s aproximadamente, en los grupos de cuecas, pero es a mediados de los años '60s, que por la influencia del rock & roll se masifica y comienza a participar en distintos géneros musicales. Es así que entra a formar parte de la música de raíz folclórica.

En este género los más grandes exponentes sin duda alguna son Gabriel Parra, baterista de los Jaivas y Sergio “Tilo” González baterista de Congreso.

Gabriel Parra nace en Valparaíso en 1947. De formación autodidacta, Gabriel investiga ritmos suramericanos y principalmente andinos, fusionándolos con el rock, creando un lenguaje de fusión antes inexistente en la batería. Se ve plasmado su interés en recopilar ritmos del norte de Chile y Suramérica desde los primeros discos de Los Jaivas, “El volantín” (1971) y “La ventana” (1972). El momento más alto de esta búsqueda llega con los discos “Alturas de Machu Pichu”, “Aconcagua” y “Obras de Violeta Parra”, editados entre los años 1981 y 1984. Gabriel Parra muere en 1988 en Perú y es recordado como uno de los más grandes e influyentes bateristas chilenos en todo el mundo.

Sergio “Tilo” González nace en Valparaíso en 1952. Reconocido baterista nacional, comienza en la música acompañando a sus hermanos Fernando y Patricio, más Fernando Hurtado, tocando en fiestas bailables y festivales de la quinta región con el grupo Los Master, con los que años más tarde fundan el grupo Congreso. Tilo González además de baterista es un respetado compositor, ha compuesto música, para ballet, para documentales, además de ser el compositor de gran parte de la obra de Congreso. El trabajo de adaptación y modernización de conceptos rítmicos del folclor a la batería que Tilo ha desarrollado se ve plasmado en discos como “Ha llegado carta”, “Pájaros de arcilla”, “Para los arqueólogos del futuro”, por nombrar algunos discos en los que se aprecian claramente elementos interpretativos de fusión mezclados con ritmos folclóricos del norte grande chileno.

El aporte musical de Sergio “Tilo” González a la música popular chilena resulta inconmensurable tanto como compositor y como baterista. Actualmente se desempeña como productor musical, arreglador, compositor, y como baterista del grupo Congreso y de sesión.

Se sugiere escuchar una selección del trabajo de recopilación realizado por estos dos maestros:

Los Jaivas:

- El indio: “Tarka y Ocarina: Diabalada-Trote-Kotaki”
- Aconcagua: “Aconcagua”, “Takirari del puerto”, “Mambo de Machaguay”, “Huairuro”
- Alturas de Machu Pichu: “Amor americano”
- Obras de Violeta Parra: “Mañana me voy pal norte”

Congreso:

- Terra incógnita: “El torito”
- Pájaros de arcilla: “Voladita nortina”
- Ha llegado carta: “Canción didáctica”, “Primera procesión”
- Para los arqueólogos del futuro: “Cacharpaya”

Este recorrido histórico busca recordar el origen de lo que entendemos como música popular chilena, recordar el proceso de evolución que tuvo en estos últimos cuarenta años y a quienes la influyeron y modelaron hasta darle su forma actual. De manera breve y general se reúnen los datos considerados más relevantes que aportan a la comprensión de esta evolución.

La música popular chilena ha parido grandes exponentes a lo largo de su historia. Es un país rico geográficamente, con distintos universos culturales a lo largo de su extensión, con una capacidad creativa y potencialmente rica en identidad. Actualmente nos encontramos en una pérdida de interés de nuestras raíces musicales. Son muchos los factores que determinan este acontecer, que no serán tratados en profundidad en este trabajo, de todas formas no es imprudente afirmar que la dictadura chilena jugó un papel fundamental en la desarticulación de movimientos

músico-culturales importantes para el país, movimientos que fueron parte de la identidad cultural que hoy consideramos como tal. La identidad músico-cultural en dictadura es influida y direccionada arbitrariamente, creando un mundo cultural que margina y olvida manifestaciones ligadas a la raíz folclórica, consideradas estéticamente amenazantes para el perfil cultural que busca el gobierno militar. Es así por ejemplo como la Cueca (de salón) es asignada en 1979 como “baile nacional”, por poseer los rasgos culturales que los militares buscan plasmar y mantener.

Los trabajos discográficos de música de raíz folclórica editados en Chile en dictadura, son muestra de lo dificultoso que resultaba desarrollar el ámbito de la música nacional no comercial. Recordemos que con la llegada de la dictadura se requisaron y destruyeron matrices de grabaciones de Violeta Parra, Víctor Jara, Congreso, por nombrar sólo algunos, y con el “toque de queda” se desarticulan importantes movimientos bohemios donde la música en vivo jugaba un papel fundamental.

Entre muchos otros problemas culturales que trajo la dictadura, talvés el más delicado es el tema de la identidad. Por todos los tipos de censura que se aplicaron, generaciones enteras no tuvieron acceso oficial a importante información que se aludía a lo subversivo y revolucionario, tampoco se trabajó en un escenario favorable para el desarrollo cultural, sobre todo en el ámbito artístico.

Esto podemos constatarlo, a través de la escasa discografía realizada en los últimos 20 años en la que se desarrolle un trabajo de recopilación o de fusión con folclor chileno y los también escasos y efímeros trabajos de transcripciones de ritmos folclóricos realizados.

Chile alberga un gran número de escuelas de música y conservatorios donde se imparten estudios formales de música y batería, particularmente, donde el contenido a estudiar no incluye rasgos identitarios chilenos, no se estudian los ritmos provenientes de nuestra tierra. Esto no va en desmedro del trabajo docente realizado por los profesores chilenos de batería, sino que denota un adormecimiento y una carencia identitaria en general.

Actualmente existen los trabajos de Manuel Páez “Método de Batería del Sur del Mundo”, Peter Estay “Desde la Tirana a la Batería” y algunas

tesis que aportan a esta importante tarea de rescate de nuestra identidad musical chilena. Es así, que este trabajo intenta aportar un granito de arena a esta larga tarea de reconocimiento de nuestras raíces musicales y así generar, un nuevo momento, con nuevas generaciones que sientan la necesidad de explorar y reconocer las riquezas que guarda esta tierra.

CAPÍTULO II
ANTECEDENTES HISTÓRICOS
DE LA FIESTA

CAPÍTULO II

2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA FIESTA

A lo largo de Chile podemos encontrar gran cantidad de fiestas religiosas celebradas de enero a diciembre y en particular, el norte chileno concentra un número importante de ellas.

Tuve la posibilidad de estar en la segunda región en septiembre de 2007, y ser parte de una de las fiestas grandes del norte, la Fiesta de Ayquina.

La fiesta de Ayquina, es la fiesta que convoca mayor volumen de peregrinos y público en general, después de la Tirana (Iquique). Ubicado a 74 Km. de Calama, el pueblo de Ayquina, recibe todos los años decenas de cofradías de danza y música, provenientes de diversos lugares del norte de Chile, que viajan a rendir homenaje a la Virgen de Ayquina.

La fiesta se extiende por diez días, de los cuales dos presentan mayor honra, y nos regalan un espectáculo devocional impresionante. Niños y adultos participan de éste, ya sea desde las cofradías, colaborando en la iglesia o desde el público general.

El pueblo no sobrepasa los 300 habitantes y en los días de mayor concurrencia alcanzan los 20.000 visitantes por día. La mayoría llega desde Calama y Antofagasta, quienes tienen que buscar asilo en algún lugar de la quebrada y en sitios aledaños para armar su campamento.

Más de 40 cofradías ambientan este increíble espectáculo popular, resonando la quebrada, en pleno desierto, fijando sus cantos hasta el año siguiente.

En este escenario se desarrolla el trabajo de transcripciones, enfocado a intérpretes en batería, el cual nos brinda una gran riqueza desde la perspectiva de la percusión.

Los intérpretes que forman parte de las cofradías, manejan complicados sistemas de interpretación, virtuosas muestras de ejecución

rudimental y técnicas desarrolladas en forma autodidacta. Todos ellos provenientes de escuelas empíricas donde la tradición oral es la única fuente de traspaso de información, por lo que se hace preciso conocer de primera fuente el material a estudiar.



Vista panorámica del pueblo de Ayquina.

2.2 AYQUINA

A 80 Km. de Calama, a 2900 metros sobre el nivel del mar se encuentra el pueblo de Ayquina⁴, pueblo que no sobrepasa los 300 habitantes.

Su geografía imponente, de extensas planicies desérticas, innumerables quebradas que desembocan al río Salado, sus características terrazas de cultivo, su geografía poco intervenida por la urbanización y sus costumbres fielmente mantenidas desde tiempos prehispánicos, hacen de Ayquina un lugar en vigente conexión con lo antiguo y nos invitan a un Chile mágico, lleno de imágenes suspendidas en el tiempo, donde todos los años se celebra la aparición de la Virgen Guadalupe en tierras Atacameñas.



Los antiguos habitantes de Ayquina llamados Kunzas o Atacameños fueron una cultura muy influyente que habitaron el norte de Chile, Argentina y sur boliviano, desde hace aproximadamente unos 10.000 años, dejando un importante legado cultural.

4 El nombre de Ayquina nos llegó por una formación de voces: el lugar no tenía nombre. Al propagarse por el Altiplano la noticia de la aparición de la Virgen, los pueblos andinos y los otros pueblos de los desiertos cercanos, de Chile, Perú y Bolivia, los peregrinos decían: aquí está, aquí no, o aquí anda, y el sitio pasó a llamarse Ayquina.

Las fiestas y ceremonias tuvieron gran importancia en la cosmovisión del pueblo Atacameño. Manteniendo una profunda interacción con la naturaleza, realizan ritos a la tierra, a los cerros, al agua y a sus antepasados, en los cuales la música y la danza juegan un papel fundamental.

Hoy en día subsisten sus patrones tradicionales de creencias, cognición y simbolismo, existiendo aun sus festividades más importantes, estas son:

- El carnaval,
- La limpia de canales,
- El enfloramiento del ganado y
- El culto a los tata abuelos.

Hoy en día cada localidad del territorio antes habitado por Atacameños, tiene un santo o santa, patrono del pueblo, y los celebran en las llamadas “fiestas patronales”, a la que asisten los Bailes Religiosos a acompañar la fiesta.

Estas nuevas entidades de veneración, surgieron con el proceso de transculturación que vivieron los Atacameños con la llegada de los españoles. Con su arribo, llegaron también, el Cristianismo, el Castellano, nuevas danzas, nuevas músicas e instrumentos musicales, una nueva cultura que se instaló en territorio indígena.

Cabe mencionar, que el pueblo Atacameño mantuvo sus creencias, ritos, incluso el idioma (Kunza), rasgos que con el tiempo se fundieron con los del conquistador, creando una nueva raza mestiza.

Leyenda de la Virgen de Ayquina

En el tiempo de transculturación (s.XVII), surge la leyenda que relata que la Virgen de Guadalupe se aparece en una quebrada del actual pueblo de Ayquina.

Oreste Plath, connotado investigador del folclor chileno, escribe en su libro "Folclor religioso chileno", la leyenda de Ayquina:

"Se cuenta que un humilde pastorcito de llamas de las vegas de Turi, llegaba a su ranchito contando que jugaba con el niño de una bella señora que vivía entre grandes plantas de cortadera, una planta espinosa, en el fondo de una quebrada.

Sus padres fueron a comprobar este contar de su hijo, y al atisbar desde lo alto de la quebrada, comprobaron que en realidad el niño jugaba con el pequeñito de una bella señora que les contemplaba de cierta distancia.

Al aproximarse al sitio, encontraron la imagen de la Virgen con el Niño Dios entre sus brazos, entremedio de las grandes matas de cortadera.

Se llevó la imagen a Turi a una capilla expresamente construida, porque el sitio en la quebrada estaba totalmente despoblado, pues los habitantes del Ayllu vivían en la quebrada agrícola. Se dice que por tres veces se llevó la imagen a la capilla de Turi, y esta tornaba a aparecer en el mismo sitio inicial. Terminó por levantarse en este terreno una capilla en la que se venera a la Virgen de Nuestra Señora de Guadalupe de Ayquina".⁵

Se cuenta que desde la aparición en adelante, fueron reuniéndose los pobladores en el lugar de la aparición, transformando la leyenda en mito popular, y con los años en la fiesta "Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina", donde todos los años se rinde homenaje a la Virgen de Ayquina.

5 Plath, Oreste, "Folclor religioso chileno", Editorial Grijalbo, Chile, año 1998, p. 168.

2.3 BAILES RELIGIOSOS EN LA FIESTA DE AYQUINA

Los Bailes Religiosos son posturas, mudanzas, dobladuras del cuerpo, inclinaciones, movimientos danzarios que tienen un sentido ritual⁶. Estos bailes se forman con quince, treinta o más danzantes y son acompañados por una banda instrumental, formando así cofradías o comparsas, de música y danza.

Los bailes se forman para danzarle a la Virgen y a los Santos Patronos. Están hechos con devoción y los bailarines danzan en pago de una promesa o manda. Cuentan con un jefe, llamado Caporal, Alférez o Cabeza de Baile, que dirige al grupo y es el encargado de guiar durante meses los ensayos.



El origen de los Bailes Religiosos se remonta a tiempos Incaicos. Practicaban la danza con motivo de celebraciones religiosas, normalmente,

6 Plath, Oreste. "Flocloer Religioso Chileno". Editorial Grijalbo, Santiago de Chile, Año 1998. P. 42

acompañado de cantos, tambores, flautas de madera y otros instrumentos de viento⁷.

Con la llegada de los españoles se vivió un proceso de transculturación que afectó a toda la comunidad. Los españoles traían sus propias danzas, donde adoraban principalmente a la Cruz, a la Virgen y a los Santos Patronos, prácticas que con el tiempo se impusieron y fundieron con las del indígenas, hasta tomar la forma que conocemos hoy en día.

Según los datos más antiguos de los Bailes Religiosos actuales en Chile, tenemos en 1584, en Andacollo el primer “Baile Chino” del que se tenga registro. En 1752 aparece un nuevo tipo de baile, con sus propios trajes, instrumentos y ritmos diversos al de los “chinos”⁸, eran los bailes “Turbantes”, originarios de La Serena. En 1798 llegan los “Danzantes”, provenientes de la estancia de Cutún, en el Valle de Elqui. Tan sólo en 1958 aparece el primer baile de instrumento grueso, que se acompañan de bombos, cajas y bronces.

Hoy en día los Bailes Religiosos pertenecen al patrimonio cultural chileno y se pueden apreciar a lo largo de todo el país. Dentro de las comunidades, “el pueblo” le confiere una admiración especial a los bailarines, ya que representan la devoción, la fe y el servicio entregado a la Virgen y a los Santos Patronos.

La Fiesta de Ayquina es la celebración más importante de la segunda región. Participan en ella, decenas de cofradías danzantes y miles de peregrinos que viajan desde todo Chile a participar de ella. La fiesta se celebra del 1 al 10 de septiembre, siendo el 8 y 9 los días de mayor honra.

En la versión del año 2007, según el catastro de Carabineros de Chile, publicados en el diario “La Estrella de Calama”, se registraron los días 8 y 9 de septiembre más de veinte mil visitantes por día y 46 hermandades de Bailes Religiosos los cuales fueron⁹:

7 Morales, Viviana, “La Danza Religiosa”, Publicación “Semana del Floklore”, agosto 1996. Biblioteca Pública Santiago Severín, Valparaíso. P. 11.

8 Chino: palabra de origen Quechua, que significa servidor.

9 Catastro obtenido en el Santuario de Ayquina.

Zambos:

- Zambo Reyes de la Tuntuna
- Fraternidad Centralista
- Zambo Saya
- Zambo de Guaguasniqi
- Fraternidad Kuyawada

Morenos:

- Reyes Morenos
- Morenos hijos de Guadalupe
- Unión Morenada

Diabladas:

- Diablada Calameña
- Diablada hijos del Norte
- Diablada San José

Tinkus:

- Tinku de Calama

Danzantes:

- Huasada Calameña
- Samurai
- Gitano Nacional
- Español
- Marino
- Estrella Dorada
- Vaqueros del Norte
- Pirata Cristo Rey
- Cosacas
- Hindú
- Chino
- Torero
- Pieles Rojas
- Kuyacas
- Chino Devoto
- Osada
- Gaucho
- Salteños
- Awaitiris
- Tobas Familiar
- Mexicano
- Legionario

- Peregrino
- Campero
- Chuncho Chuqui
- Jalaguayo
- Chuncho Tirana
- Guajiro
- Cosacos Chuqui
- Zorro Moreno
- Amerindio
- Flor del Desierto
- Danzante Anciano
- Tobas

La mayoría de los bailes provienen de Calama y Antofagasta. Las bandas instrumentales que los acompañan, en su mayoría provienen de la segunda región, y también se ven bandas provenientes de Arica, Iquique y Bolivia (Oruro).

CAPÍTULO III

TRANSCRIPCIONES PARA

BATERÍA DE RITMOS ANDINOS

EN LA FIESTA DE AYQUINA

CAPÍTULO III

3.1 TRANSCRIPCIONES A LA BATERIA EN LA FIESTA DE AYQUINA

Este trabajo está pensado para acercar al intérprete de batería a ritmos representativos del norte de Chile, mediante la transcripción de fragmentos de la sección de percusión de bandas participantes en la Fiesta de Ayquina, en su versión 2007 y luego adaptarlas al set de batería.

Para la realización de este trabajo fue necesario los primeros días de la fiesta, dedicarse a la observación y escucha de las 46 hermandades participantes y posteriormente, a la grabación de cada una de ellas, con el fin de recopilar, identificar y conocer los ritmos y a sus intérpretes. Estas grabaciones fueron recogidas en la procesión y pasacalles, donde se identificaron 6 ritmos que acompañan a los diversos bailes.

La selección del material para ser transcrito, fue en base a criterios de riqueza rítmica en la sección de percusión de las bandas y por el virtuosismo en la ejecución de los intérpretes de caja.

Para la transcripción se eligieron un total de 13 bailes, clasificados en:

- 1.- Bailes Danzantes (2x3 y 3x3)¹⁰
- 2.- Morenada
- 3.- Diablada
- 4.- Zambo Caporal

¹⁰ 2x3 y 3x3, se refiere a una expresión utilizada por los músicos para llevar la cuenta del ritmo del bombo. 2x3 es un compás de 4/4 y 3x3 un compás de 5/4.

Bailes Danzantes:

- Baile chino de Calama
- Baile Cuyacas
- Baile gitano nacional
- Baile Osaca
- Baile pieles rojas
- Baile vaqueros del norte
- Baile Chino devoto de Guadalupe
- Baile nuestra reina
- Baile campero
- Baile indio Jalaguayo

Morenada:

- Fraternidad Reyes Morenos

Diablada:

- Gran Diablada Calameña

Zambo:

- Fraternidad Centralistas

La sección de Transcripciones, contempla 4 momentos:

5. Se presentará una reseña histórica del baile y soporte en que se ejecuta.
6. Se desglosará la transcripción en líneas individuales de instrumentos en forma de patrones.
7. Se harán patrones condicionadores, con variaciones, adaptados para tres elementos, basados en la transcripción final.
8. Se presentará una transcripción adaptada, en formato solo de batería, a 3 elementos.

Los ritmos escogidos están separados en dos niveles de dificultad¹¹:

¹¹ Esta división responde a la dificultad disociativa y a la dificultad interpretativa de las cajas, principalmente.

3.2 SUGERENCIAS PARA LA INTERPRETACIÓN

Sugerencias Técnicas:

- Para el bombo ocuparemos la técnica de Talón arriba o “Up heel”.
- Para el hi-hat ocuparemos la técnica de punta y taco. (+,°)
- Para la caja los intérpretes de las bandas nortinas ocupan una variación de la técnica Tradicional, nosotros ocuparemos la técnica Tradicional o la técnica Alemana.



En la fotografía Juan Velázquez, cajero de baile “Cuyacas”

Para adentrarnos en el mundo de la percusión nortina, es preciso comprender en primer lugar, que no es una música que viva a través de la notación musical, sino que se nutre y moderniza a través de la tradición oral, generando un espacio musical vivo, donde los intérpretes aportan al estilo con su propia musicalidad, mediante la improvisación y el enriquecimiento rítmico, dando lugar a figuraciones que no se ajustan a figuras regulares del mundo binario y ternario, tales como cuartinas y sus derivados y tresillos y sus derivados, sino que mantienen una relación ambigua entre ambos mundos, generando una atmósfera rítmica propia del estilo. Al realizar la transcripción desde una grabación hecha in situ, se ha optado por la simplificación de la lectura musical, a través de figuras binarias y ternarias regulares.

Acerca del Trémolo:

Los intérpretes de las bandas nortinas que fueron transcritas, ocupan trémolos abiertos y en su mayoría cerrados. Los trémolos son ejecutados de manera libre, por ello la subdivisión empleada no siempre se ajusta a figuras establecidas, por ello, se entiende el trémolo, como un efecto sonoro. Ahora, aun en la manera libre de su ejecución, podemos identificar formas ternarias y binarias, generalmente a base de cuartinas, seicillos, octillos y docecillos.

Los trémolos abiertos son empleados de un golpe por mano (1x mano) y de dos golpes por mano (2x mano). En el caso de trémolos de 1x mano generalmente se ocupa la figuración de seicillo. En el caso de trémolos de 2x mano se distinguen figuraciones de octillo y docecillo.

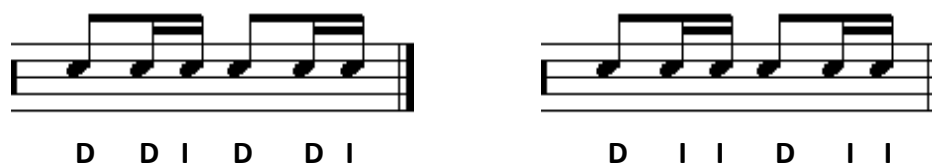
Los trémolos cerrados también se ajustan a figuraciones de octillo y docecillo.

Para el efecto de la transcripción, se optó por cuantizar los trémolos en las figuras anteriormente mencionadas y se escribieron todos en forma abierta, con el fin de simplificar la lectura.

Otras Figuraciones Recurrentes:

- **La Galopa:**

Los intérpretes nortinos la ejecutan repitiendo manos, basados en golpes simples y dobles.



- **Apoyatura Simple:**



Se abre y aumenta el volumen del adorno, haciendo crecer el gesto, produciendo un sonido más intenso y enérgico.

- **Figuras Binarias Compuestas:**

Las figuras binarias compuestas son interpretadas, generalmente, combinando golpes simples y dobles.



DDII DI



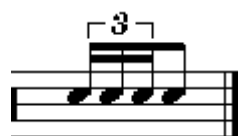
D II DI



DI DDII

- **Figuras Ternarias Compuestas:**

Se usan subdivisiones basadas en el trecillo de semicorchea, con golpes simples.



DIDI



DIDI

Los cajeros nortinos provienen de una formación plenamente autodidacta. Marcados por la improvisación, la interpretación de las cajas reúne algunos factores que merecen ser señalados, dada la libertad en la ejecución. La forma empleada no concibe la estructuración a través de patrones, sino que responde a otros códigos musicales propios del estilo. Se usa que los cajeros, responden en sus frases a la melodía y a los cierres de frases del bombo, tomándolos como guía en medio de la improvisación.

Con respecto a la dinámica, dada la cantidad de personas participantes en la fiesta, entre peregrinos, bailarines, bandas de percusión y bronces y el ambiente festivo que se vive en Ayquina, la dinámica es siempre *forte*.

Para este trabajo se ocuparon patrones como una forma metodológica para la práctica y asimilación de los ritmos en la batería, convirtiéndose de esta forma, la transcripción, en un pequeño reflejo del folclor nortino, “una foto de un momento específico”, y en ningún caso, el único camino para conocer estos ritmos.

3.3 TRANSCRIPCIONES

3.3.1 Danzantes del Norte Grande

Las hermandades danzantes se forman para danzarle a la Virgen y Santos Patronos, sus miembros se integran por un deseo, cada bailarín paga una promesa al ingresar al baile. Al igual que otros bailes religiosos, los danzantes cuentan con un jefe de baile que se denomina: caporal o alférez. Este jefe se encarga del adiestramiento del grupo, sus bailes y vestimentas, son caracterizados según lo que representan.

Los danzantes provienen de una deformación de otros bailes y son influenciados principalmente, a través del cine y de otras culturas, tales como, pieles rojas, piratas, mexicanos, españoles, entre otros, así como también encontramos bailes que hacen referencia a tradiciones y mitos populares chilenos y de otros lugares, tales como huasadas, marinos, gitanos, chunchos, tobas, entre otros.



3.3.1.1 Baile Campero

El Baile Campero se acompaña de bombos, cajas y pitos.

Línea de Caja

Musical notation for the 'Línea de Caja' (Caja line) in 4/4 time. The notation consists of eight staves of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various rests and accents. A '6' is written above the sixth staff, indicating a sextuplet.

Línea de Bombo

Musical notation for the 'Línea de Bombo' (Bombo line) in 4/4 time. The notation consists of a single staff of music, primarily using quarter and eighth notes.

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Campero

$\text{♩} = 128$

5

9

13

17

20

23

3.3.1.2 Baile Chino de Calama

El Baile Chino de Calama se acompaña de bombos, cajas y platillos.

Línea de Caja

The 'Línea de Caja' is a complex rhythmic pattern for the caja drum, written in 4/4 time. It consists of six staves of music. The notation features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accents (v) are placed above many notes to indicate emphasis. The piece concludes with a double bar line.

Línea de Bombo y Hi hat

The 'Línea de Bombo y Hi hat' is a simple rhythmic pattern for the bombo and hi hat, written in 4/4 time. It consists of a single staff of music. The notation shows a simple, rhythmic pattern of eighth notes. Accents (x) are placed below the notes to indicate emphasis. The piece concludes with a double bar line.

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Chino de Calama

♩=105

The musical score is written for a double bass in 4/4 time, with a tempo of 105 beats per minute. It consists of five systems of music, each containing four measures. The notation includes rhythmic patterns with stems and beams, and chord diagrams for the left hand. The first system is marked with a double bar line and a 4/4 time signature. The second system begins with a measure rest for the first measure. The third, fourth, and fifth systems also begin with a measure rest. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

3.3.1.3 Baile Chino Devoto de Guadalupe

El Baile Chino Devoto de Guadalupe se acompaña de bombo, caja y platillos.

Línea de Caja

Línea de Bombo y Hi hat

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Chino Devoto de Guadalupe

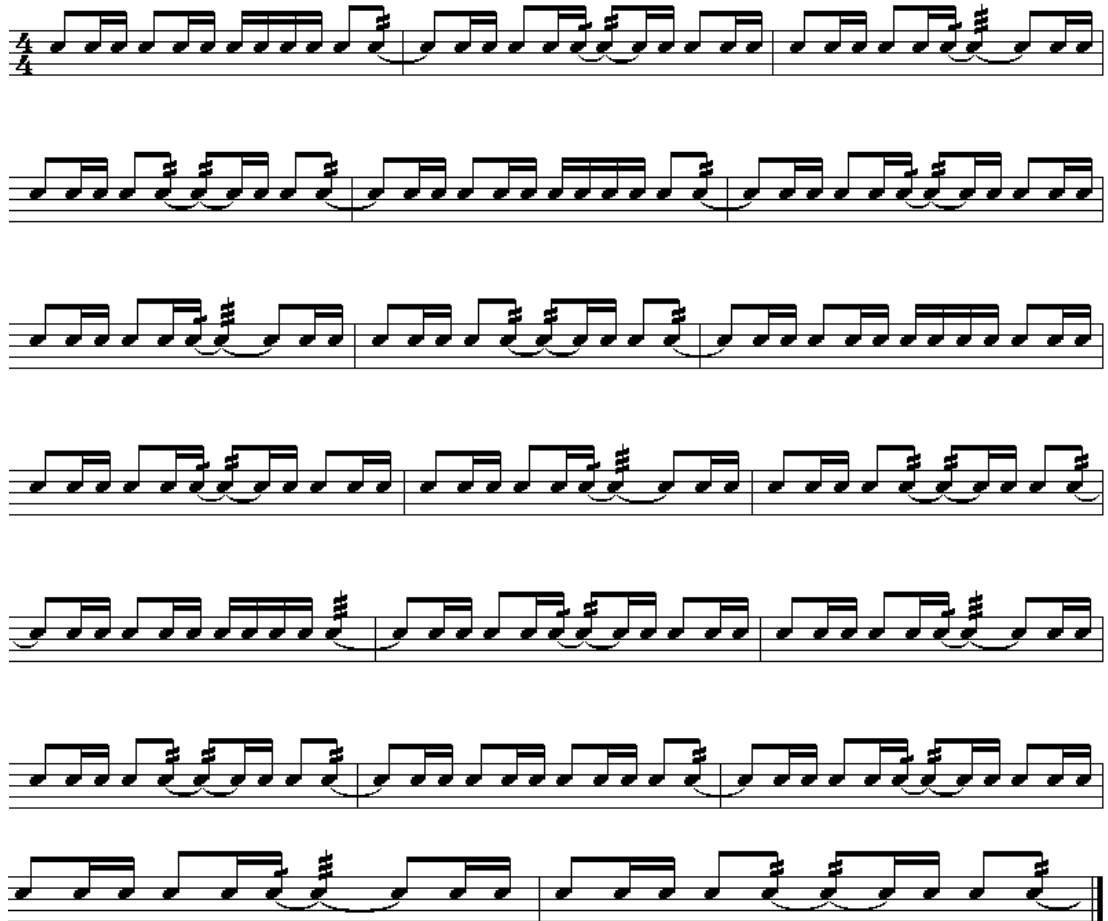
♩=116

The image displays five systems of guitar tablature for the piece "Baile Chino Devoto de Guadalupe". Each system is labeled with a Roman numeral (II, V, III, III, I) and a string number (II, II, II, II, II). The music is written in 4/4 time with a tempo of 116 beats per minute. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with specific fret numbers indicated by numbers on the lines. The systems are arranged vertically, with the first system (II) at the top and the fifth system (I) at the bottom. The notation is dense and rhythmic, typical of a dance piece.

3.3.1.4 Baile Cuyacas

Este Baile se acompaña de bombo y caja.

Línea de Caja



Línea de Bombo



A continuación Transcripción Adaptada

Baile Cuyacas

♩=105



3.3.1.5 Baile Gitano Nacional

Línea de Caja



Línea de Bombo y Hi hat



Patrón base



Patrón para final de frase

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Gitano Nacional

♩=105

The image displays a guitar tablature for the piece "Baile Gitano Nacional". It is written in 4/4 time with a tempo of 105 beats per minute. The piece consists of 21 measures, organized into six systems of four measures each. The notation uses a standard six-string guitar layout with fret numbers (0-12) and accidentals (sharps and naturals) above the strings. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line in the higher register. The second system (measures 5-8) continues this pattern, introducing some chromatic movement. The third system (measures 9-12) shows a more complex rhythmic structure with some sixteenth notes. The fourth system (measures 13-16) maintains the eighth-note pattern with some variations in fretting. The fifth system (measures 17-20) continues the piece with similar rhythmic motifs. The sixth system (measures 21) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

3.3.1.6 Baile Indio Jalaguayo

Este baile se acompaña de bombo y caja.

Línea de Caja

Musical notation for the 'Línea de Caja' (Caja line) in 4/4 time. The notation consists of six staves of music. The first staff begins with a 4/4 time signature. The music is characterized by a complex rhythmic pattern involving many sixteenth notes and rests. The third staff features sixteenth-note runs, each marked with the number '6'. The fifth and sixth staves include accents (>) above specific notes.

Línea de Bombo

Musical notation for the 'Línea de Bombo' (Bombo line) in 4/4 time. It consists of a single staff of music with a 4/4 time signature and a simple rhythmic pattern of quarter notes.

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Indio Jalaguayo

♩=105

The musical score consists of five systems, each starting with a double bar line (H) and a 4/4 time signature. The notation is a form of rhythmic shorthand where notes are represented by vertical stems and beams, often with flags or beams above them. The first system (measures 1-4) shows a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) includes four measures with a 'θ' symbol above the notes, indicating a specific rhythmic variation. The third system (measures 9-12) continues the eighth-note pattern. The fourth system (measures 13-16) features notes with flags above them. The fifth system (measures 17-20) also features notes with flags above them. Each system ends with a double bar line.

3.3.1.7 Baile Nuestra Reina

Este baile se acompaña de bombos y cajas.

Línea de Caja

Musical notation for the 'Línea de Caja' (Caja line) of the dance 'Baile Nuestra Reina'. The notation is written on ten staves, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The first staff begins with a treble clef and a 5/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The final staff ends with a double bar line and repeat dots.

Línea de Bombo

Musical notation for the 'Línea de Bombo' (Bombo line) of the dance 'Baile Nuestra Reina'. The notation is written on a single staff, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes. The staff begins with a treble clef and a 5/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The final staff ends with a double bar line and repeat dots.

A continuación Transcripción Adaptada

Baile Nuestra Reina

♩=126

The musical score is written for a single instrument, likely a guitar, in 5/4 time. It consists of seven staves of music, each starting with a double bar line and a 'H' time signature. The first staff includes a 5/4 time signature. The music is composed of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

3.3.1.8 Baile Osaca

Este baile se acompaña de bombos y cajas.

Línea de Caja



Línea de Bombo



A continuación Transcripción Adaptada

Baile Osaca

♩=125

The musical score for "Baile Osaca" is presented in five systems, each representing a four-measure phrase. The notation is a rhythmic shorthand where horizontal lines represent notes and vertical strokes represent stems. The first system is marked with a treble clef (H) and a 2/4 time signature. The notation consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

3.3.1.9 Baile Pieles Rojas

Este baile se acompaña de bombos, cajas y pitos.

Línea de Caja



Línea de Bombo



A continuación Transcripción Adaptada

Baile Pieles Rojas

♩=125

Hand drum notation for 'Baile Pieles Rojas' in 4/4 time, tempo 125. The notation consists of five staves, each representing a different drum part. The notation uses a series of dots and lines to represent rhythmic patterns, with some notes beamed together. The first staff is marked with a '4' over a '4' time signature. The notation is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes. The overall structure is a 16-measure piece, with measures 1-4 on the first staff, 5-8 on the second, 9-12 on the third, 13-15 on the fourth, and 16 on the fifth.

3.3.1.10 Baile Vaqueros del Norte

Este baile se acompaña de bombos y cajas.

Línea de Caja



Línea de Bombo



A continuación Transcripción Adaptada

Baile Vaqueros del Norte

♩=132

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The time signature is 2/4, and the tempo is marked as ♩=132. The piece consists of seven staves of music, each starting with a measure number: 1, 5, 8, 11, 14, 17, and 19. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm, often grouped in pairs. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

3.3.2 Diablada



Según documentos, el origen de la Diablada se remontaría a España en el siglo XI, llega a América por el 1800 con los misioneros españoles, a Bolivia y Perú¹².

Esta idea de representar al diablo, en un comienzo no sólo era la representación cristiana del mal, sino que era una sátira de quienes participaban en el baile, hacia el conquistador. La Diablada representa una rebeldía del mitayo minero, que disfrazado de diablo, manifiesta la rabia contra sus opresores.

Actualmente la Diablada es una danza que agrupa a gran cantidad de bailarines y destaca la vistosidad de su vestuario; el uso de máscaras cargadas de fuertes colores, la representación de seres mitológicos (dragones, serpientes, etc.); su inmensa fuerza coreográfica, casi acrobática y su ritmo constante y festivo.

A Chile llega y se establece en la “Tirana” en 1967, formándose, la primera Diablada chilena, con el nombre de “Primera Diablada servidores Virgen del Carmen”, con sede en Iquique. Actualmente tiene plena vigencia, en Perú, Bolivia y Chile.

Su ritmo es tocado en compás de 4/4 con subdivisión ternaria en cada pulso y la instrumentación consiste en la sección de percusión: cajas, bombos y platillos, y el acompañamiento instrumental está compuesto por una banda de bronces.

¹² www.memoriachilena.cl Artículo “El folclor de Chile y sus tres grande raíces”. Diablada.

La transcripción fue extraída de la Banda Wiracocha de Iquique quienes acompañan a la Gran Diablada Calameña.

3.3.2.1 Patrones para Caja

The image displays ten musical staves, each representing a different rhythmic pattern for a conga drum in 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The patterns are as follows:

- Staff 1: A sequence of eighth notes with two triplet markings (3) over the first two groups of three notes.
- Staff 2: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first two groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 3: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and fourth groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 4: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and third groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 5: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and fourth groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 6: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and fourth groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 7: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and third groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 8: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and third groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 9: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and fourth groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.
- Staff 10: A sequence of eighth notes with triplet markings (3) over the first, second, and fourth groups, and a triplet of eighth notes followed by a quarter rest in the final measure.



Para cambio de sección:



3.3.2.2 Patrones de Bombo y Platillo



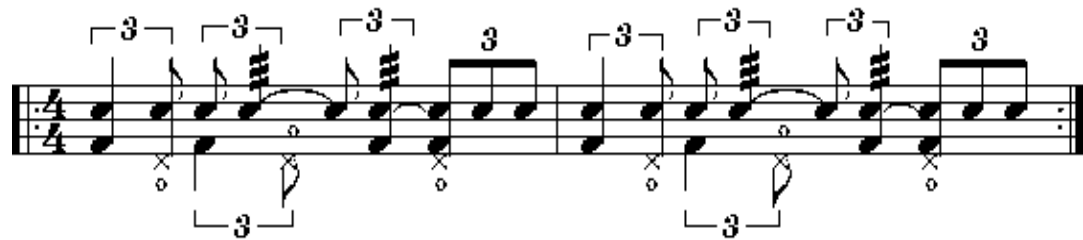
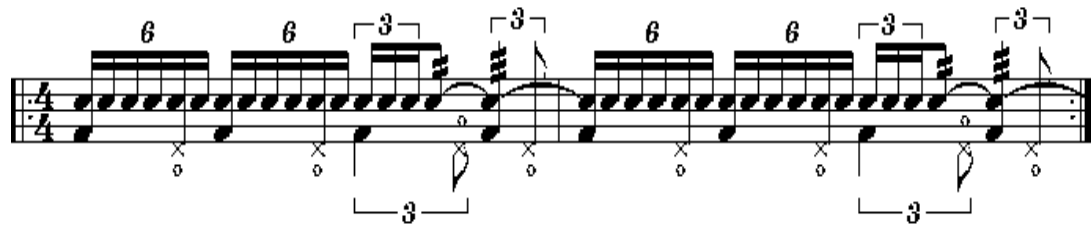
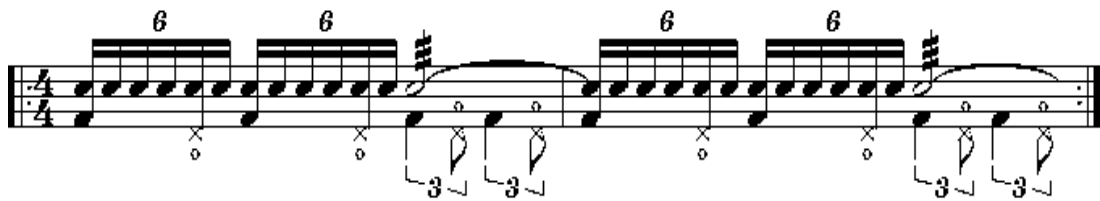
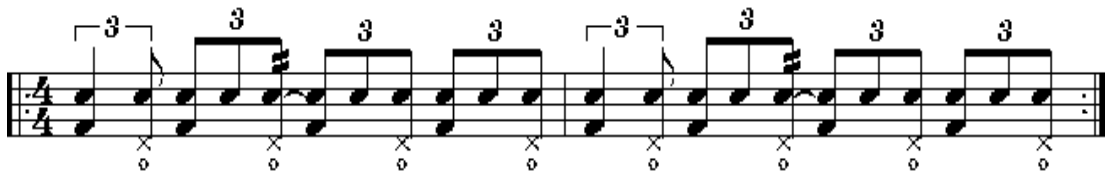
Patrón para cambio de sección:



3.3.2.3 Patrones Adaptados

The image displays seven musical staves, each representing a different guitar pattern. The notation is as follows:

- Staff 1:** A 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes grouped into triplets. The bass line consists of open strings marked with 'x'.
- Staff 2:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.
- Staff 3:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.
- Staff 4:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.
- Staff 5:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.
- Staff 6:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.
- Staff 7:** Similar to Staff 1, but with a slur over the eighth notes in each triplet.



Diablada

Banda Wiracocha de Iquique

♩=170

1 4/4

5

9

13

17

21

25

29

31

33

Musical notation for measure 33. It begins with a double bar line and a treble clef. The notation consists of a series of notes with slurs and accents. The notes are grouped into four measures, each separated by a vertical bar line. The first measure has a slur over the first two notes and an accent over the third. The second measure has a slur over the first two notes. The third measure has a slur over the first two notes and an accent over the third. The fourth measure has a slur over the first two notes and an accent over the third. The notation ends with a double bar line.

37

Musical notation for measure 37. It begins with a double bar line and a treble clef. The notation consists of a series of notes with slurs and accents. The notes are grouped into four measures, each separated by a vertical bar line. The first measure has a slur over the first two notes. The second measure has a slur over the first two notes. The third measure has a slur over the first two notes and an accent over the third. The fourth measure has a slur over the first two notes and an accent over the third. The notation ends with a double bar line.

3.3.3 Morenada



El origen de la Morenada como la conocemos hoy en día, se remonta a tiempos coloniales (s. XVII), como consecuencia de la introducción española de esclavos africanos a tierras americanas¹³.

El baile está basado en una parodia de la esclavitud y las ansias de libertad. En el baile intervienen varios personajes separados por grupos, cuadrillas o escuadrones, que van ejecutando pasos característicos. Primero las cholitas morenas, luego los morenos, (a veces tras ellos van cholas adultas o mayores, que representan a las esposas o madres de los morenos) y finalmente, los reyes morenos, todos a cargo de una figura mucho más grande que representa al Caporal Moreno.

Está escrita en compás de 2/4 y la percusión consiste en cajas, bombos y platillos, y el acompañamiento instrumental está compuesto por banda de bronces.

La transcripción se extrajo de la Banda Poopo de Oruro, Bolivia, quienes acompañaban a la Fraternidad Reyes Morenos, baile proveniente de Calama.

¹³ www.bailesreligiosos.cl Morenada.

3.3.3.1 Patrones para Caja





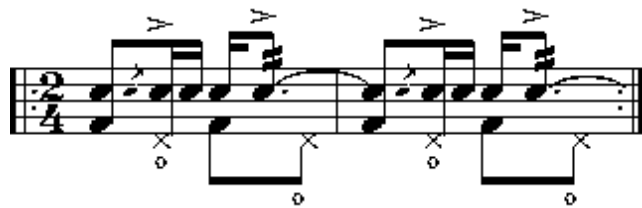
3.3.3.2 Patrones para Bombo y Platillo

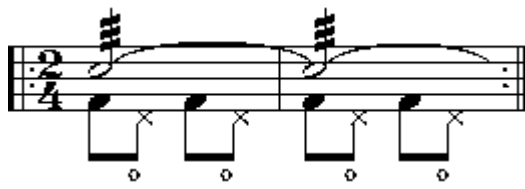
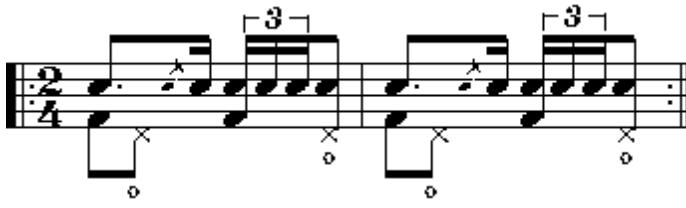
Este es el patrón base de la morenada. Está escrito en corcheas, pero la ejecución de éstas, debe ser levemente retrasada, podríamos decir, entre corcheas y tresillos.

Esta forma de ejecución “atresillada”, se aplica a todas las figuraciones posteriores.



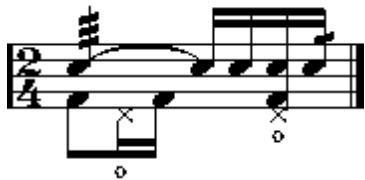
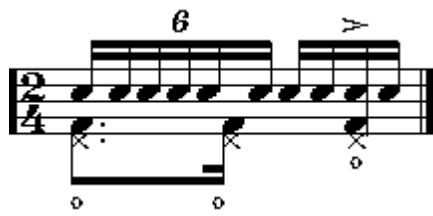
3.3.3.3 Patrones Adaptados





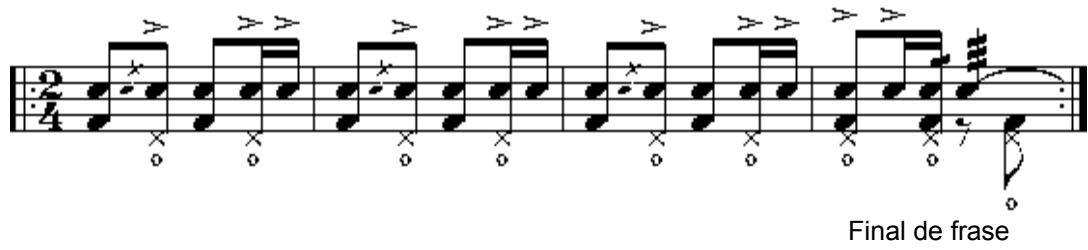


Patrones para final de frases:



Mezclar patrones de base con patrones de final de frase:

Ejemplo:



3.3.3.4 Transcripción Adaptada

A continuación Transcripción Adaptada

Morenada

Banda Poopo de Oruro

$\text{♩} = 100$

1

5

9

13

17

21

25

29

33

37

3.3.4 Zambo Caporal



La danza de los caporales es una recreación mestiza y urbana de la década de 1970, nacida en la ciudad de la Paz, Bolivia.

La danza de los caporales está basada en ritmos de la saya, específicamente del tundiqui, proveniente de África, pero se ha transformado con elementos añadidos de músicas Aymaras, mestizas y elementos musicales actuales.

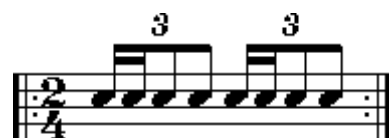
Esta danza fue creada en remembranza de las costumbres africanas. En ella participan esclavos o zambos, el caporal y en algunas ocasiones la mujer del caporal. Los zambos representan a los esclavos, satirizando al capataz. Los cascabeles en sus botas hacen alusión al sonido que producían las cadenas que arrastraban; las plumas en sus gorros recuerdan la fauna de la zona; también se incluyen cintas en el gorro que se asocian a la Virgen¹⁴.

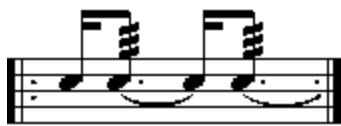
Los zambos caporales aparecen en la Tirana en 1984 desde Calama, pasando a formar parte de los bailes nuevos, provenientes del altiplano. Su ritmo es tocado en compás de 2/4. La percusión consiste en cajas, bombos y platillos, y el acompañamiento instrumental está compuesto por banda de bronces.

La transcripción fue extraída de la Banda Santa Cecilia de Calama, ellos acompañan a la Fraternidad Centralistas, también provenientes de Calama.

¹⁴ www.bailesreligiosos.cl Zambos.

3.3.4.1 Patrones para Caja





3.3.4.2 Patrones para Bombo y Platillo

Este es el patrón base del Zambo. Está escrito en corcheas, pero la ejecución de éstas, debe ser levemente retrasada, podríamos decir, entre corcheas y tresillos.

Esta forma de ejecución “atresillada”, se aplica a todas las figuraciones posteriores.



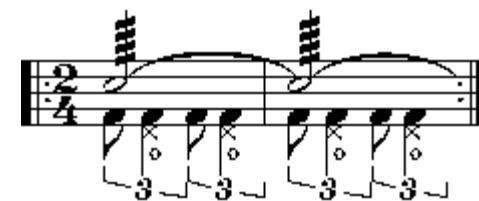
Patrones para final de frase:



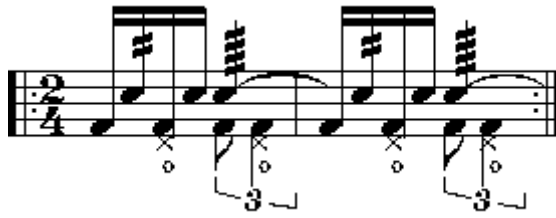
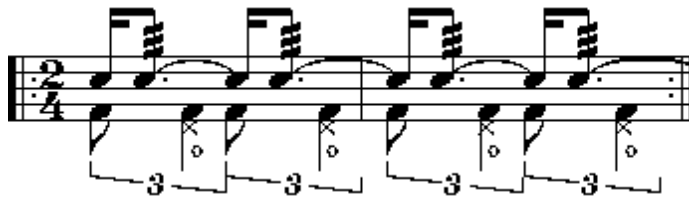
Patrones para final de sección:



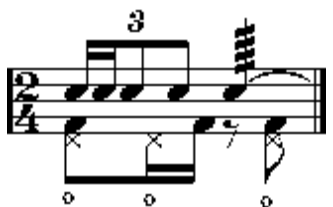
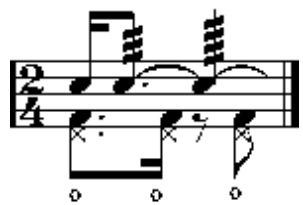
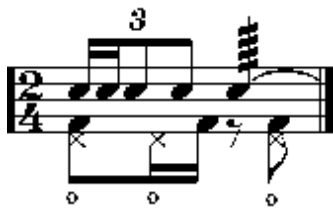
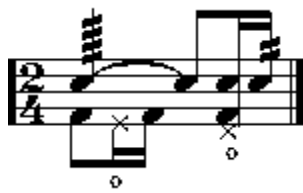
3.3.4.3 Patrones Adaptados







Patrones para finales de frase:





Patrones para final de sección:



Mezclar patrones de base con patrones de final de frase y final de sección

Ejemplo:



Final de frase



Final de sección

3.3.4.4 Transcripción Adaptada

A continuación Transcripción Adaptada

Zambo Caporal

Banda Santa Cecilia de Calama

96

2/4

6

10

14

18

22

26

30

34

38

42 

46 

50 

54 

58 

62 

66 

70 

74 

78 

82

86

90

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. Each staff begins with a double bar line and a treble clef. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Above the notes, there are horizontal lines with the letter 's' written above them, indicating slurs. Below the notes, there are 'x' marks and 'c' marks, likely indicating fingerings or specific articulation. The first staff (82) has a measure with a double bar line, followed by a measure with a treble clef and notes. The second staff (86) has a measure with a double bar line, followed by a measure with a treble clef and notes. The third staff (90) has a measure with a double bar line, followed by a measure with a treble clef and notes. The notation is complex, with many slurs and accents.

CONCLUSIÓN

Somos un país lleno de tradición, de norte a sur encontramos distintas festividades que cuentan una historia particular, una historia que carga con el respeto de los años y de quienes la moldean día a día.

Esta investigación y recopilación fue realizada en un universo acotado, ya que se enmarca en una festividad específica, en un momento particular de la fiesta, en un año particular, lo cual contribuye a comprender la vitalidad de la música folclórica, la permanente vigencia y permanente estado de mutación y enriquecimiento que vive ésta. Cada año esta fiesta recibe a nuevos danzantes y músicos, refrescando y enriqueciendo las posibilidades musicales, cada uno de ellos aporta nuevas formas de interpretación, cada uno aportando desde su experiencia musical, ya sea desde la tradición folclórica o del mundo del estudio formal. Es en estos contextos donde podemos ver con absoluta claridad una suerte de sincretismo entre el mundo de la tradición oral y la academia, ambos ligados por un fuerte espíritu devocional.

En el curso de esta investigación, originalmente enfocada a la recopilación de ritmos andinos a través de transcripciones para batería, surgió la necesidad de buscar antecedentes que aportaran a una comprensión más profunda del tema, que contribuyeran a empaparse del sentido de esta música y su vínculo con la música popular. Para ello fue necesario adentrarse y conocer otros focos, tales como el desarrollo de la música popular en Chile, los antecedentes históricos y culturales que residen en esta fiesta, y lo más importante, el papel que juega la identidad de una cultura, en el desarrollo, contexto y sentir de una música tradicional.

Es necesario tomar en cuenta que al realizar estas transcripciones y adaptarlas al set de batería, estamos sacando esta música de su “contexto original”, para ser llevado a otro instrumento y con ello a otro concepto de interpretación, surgiendo nuevas posibilidades y complejidades, constituyendo un desafío musical.

A través de este trabajo se encontraron intérpretes de calidad, que aportaron herramientas interpretativas e ideas musicales que enriquecieron la comprensión del estilo.

Al interpretar las adaptaciones, es posible apreciar la inmensa riqueza rítmica que posee la música folclórica, en particular la del norte de Chile. Estos ritmos poseen características interpretativas particulares y necesarias para desarrollar habilidades técnicas del baterista.

Ejemplos de ellos son las líneas de cajas: manejan variados elementos rudimentales como, trémolo 1 x mano (Single Stroke Roll), trémolo 2 x mano (Double Stroke Roll), apoyaturas simples (Flam). La independencia también es un elemento presente en este tipo de música, se manifiestan a través de ostinatos en bombo y hihat.

El realizar este trabajo permite comprender la importancia de conocer un estilo desde de la observación, escucha y práctica musical. Es recomendable, para adentrarse en un estilo musical, involucrarse con su contexto, escuchar su música y a sus referentes.

En conclusión, este trabajo tiene como finalidad contribuir al estudio de la batería folclórica, tomando como base ideológica el rescate de una identidad extraviada y desvalorada.

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, Segio; Carrasco, Eduardo; Contreras, Juan Carlos; Coulon, Jorge; Escárate, Héctor; Godoy, Álvaro; González, Juan Pablo; Parra, Tita; Rodríguez, Osvaldo; Torres, Rodrigo; Zúñiga, Armando, “Música Popular Chilena 20 años, 1970-1990”, Ministerio de Educación División de Cultura, Santiago de Chile, año 1995.
- Helfriltz, Hans, “La fiesta de Ayquina en el país de los Atacameños”, Revista Histonium, año XI, N° 124, Buenos Aires, septiembre 1949.
- Morales, Viviana, “La Danza Religiosa”, Publicación “Semana del Floklore”, agosto 1996. Biblioteca Pública Santiago Severín, Valparaíso.
- Páez, Manuel, “Método Batería del Sur del Mundo”, Santiago de Chile, Año 2007.
- Pltah, Oreste, “Folclor religioso chileno”, Editorial Grijalbo, segunda edición, Chile, año 1998.
- Plath, Oreste, “Gran libro del folclor chileno, Folclor Musical”, Editorial Copesa S.A., Santiago de Chile, año 2008.
- Plath, Oreste, “Gran libro del folclor chileno, Folclor Religioso Chileno”, Editorial Copesa S.A., Santiago de Chile, año 2008.

WEBGRAFÍA

- www.bailesreligiosos.cl
- www.biblioredes.cl
- www.memoriachilena.cl
- www.musicapopular.cl
- www.precolombino.cl
- www.santuariodeayquina.cl
- www.serindigena.cl

ANEXOS

- CD de Audio de Transcripciones Para Batería de Ritmos Andinos en la Fiesta de Ayquina.