

Índice

Resumen	2
Introducción	3
La música popular en la contemporaneidad	3
Datos recolectados sobre el surgimiento de la Batería	7
Relación social y contextual al momento del surgimiento de la Batería	8
Dos roles de la Batería en la música popular	9
Músicas locales elegidas para la investigación	11
Marco filosófico y pedagógico de la investigación	16
Trabajo de Síntesis	18
De las percusiones a la Batería	18
Rumba (Guaguancó)	20
Festejo	31
Candombe (Cuareim)	43
Chacarera	52
Propuesta metodológica para abordar pedagógicamente el trabajo de síntesis	61
Vinculación de la técnica fragmentada con la práctica musical	64
Consideraciones finales	67
Referencias Bibliográficas	68
Discografía	69
Fuentes de Internet	70
Videografía	71

Resumen

Esta Tesis de Licenciatura investiga sobre el rol de la Batería, específicamente en el marco de la música popular latinoamericana. Hace foco en las percusiones representativas de algunas de las músicas locales que la conforman y plantea la posibilidad de elaborar -desde la Batería- una síntesis de sus toques más característicos. Para su realización, esta síntesis se basa en aspectos rítmicos, tímbricos y registrales, y atiende a las particularidades de cada música local, respetando la diversidad como un rasgo distintivo del “tapiz” sonoro latinoamericano. A su vez -y a través de la interpretación-, amparándonos en la Hermenéutica y las corrientes pedagógicas basadas en las teorías críticas y reflexivas, nos hemos propuesto elaborar un material audiovisual que funcione como disparador para realizar sus propias síntesis de percusiones a la Batería, en principio, a los/as estudiantes de batería y de percusión de la carrera de Música con orientación en Música Popular FBA UNLP. Los/as estudiantes que se interioricen en la propuesta de este trabajo, pueden desarrollar sus propias síntesis tomando otras músicas locales no trabajadas en esta tesis, o reformulando las mismas desde su propio bagaje y quehacer musical. La apropiación que se haga de este trabajo, y los aportes personales que se le puedan realizar al mismo, propiciarán la conformación de una herramienta potenciadora para las futuras producciones musicales de Nuestra América.

Palabras clave: música popular latinoamericana - batería - síntesis - percusiones - creación

Introducción

La música popular en la contemporaneidad

Hubo un tiempo, tal vez entendido científicamente como el principio de los tiempos, donde toda la música existente en el mundo formaba parte de un ritual, de un fenómeno social y cultural, donde los sonidos se mezclaban con las vivencias acaecidas en un contexto y en un tiempo determinado. La música estaba estrechamente ligada a la espiritualidad, a lo divino, y a lo mágico, siendo protagonista de rituales y de ceremonias que conectaban al hombre con la naturaleza, tales como el nacimiento o la muerte, la celebración de la cosecha, los cambios de estación, etc. Incluso mucho antes de que se la racionalizara, y se la rotulara con la nomenclatura de “música”, formaba parte del mapa sonoro natural: el fluir de los ríos, el estruendo de los truenos en la tormenta, o el movimiento incesante de las copas de los árboles en una tarde de viento intenso.

Con el correr de los años, las eras, los periodos, la música fue mutando en sus prácticas, junto -e inclusive, a veces, anticipándose- a las transformaciones sucedidas en aspectos socio/culturales-político/económicos. La música se vio modificada, entonces, en el mundo occidental (más específicamente en el centro de Europa como continente de impronta netamente imperialista) a partir de la Edad Media donde se podrían percibir al menos, tres ámbitos de circulación de la misma: el popular, el religioso, y el cortesano (Eckmeyer, 2010). El ámbito musical religioso servía, entonces, como receptor y conductor para la captación -y cooptación- de fieles y devotos a su doctrina; el cortesano para deleite de las clases poderosas, como entretenimiento pero también como símbolo de superioridad ante el vulgo y, además, ante sus pares; y el popular como canal de expresión para las clases subalternas en diferentes tipos de prácticas como la de los juglares, que se ganaban la vida actuando de pueblo en pueblo. Superada esta etapa, con el fin de las monarquías absolutistas -y como producto de las revoluciones que determinaron nuestro

presente-, la burguesía se transformó en un agente estelar, protagonista activo de las nuevas formas de relación social, política, y económica, del Capitalismo (sistema basado en el intercambio de bienes por dinero). La Modernidad en su máxima expresión comienza a imponer sus leyes y doctrinas. En esta época surge la musicología como disciplina, diferenciando a “la música” de las prácticas musicales populares (no occidentales), profundizando las desigualdades, utilizando el prestigio otorgado para ensanchar, así, las diferencias con el pueblo. Esta situación alimenta la creación de una falsa dicotomía artífice del enfrentamiento: “música culta/erudita/académica vs música popular”. La industria como principal motor de la economía -con un desarrollo supremo durante el siglo XX- modifica las relaciones humanas y la industria cultural determina, consecuentemente, un nuevo paradigma. En la música, las producciones atadas a esta industria exacerban un fin comercial, incorporando las músicas populares a sus bateas, clasificándolas, convirtiéndolas en un bien de cambio, como cualquier otro producto en el mercado.

De manera muy sintética y resumida, planteamos un marco histórico general para llegar a la contemporaneidad del siglo XXI, en la que los medios masivos de comunicación, las redes sociales y la tecnología determinan los nuevos cánones en las relaciones humanas. La música está inserta en estos nuevos escenarios y, por eso mismo, no resulta ajena a la fragmentación, a la diversidad, al individualismo, al relativismo, a la pluralidad de lenguajes, al fin de las teorizaciones “absolutistas” (o “universalistas”) y de las certezas como características más pregnantes de esta nueva era. Resulta más difícil teorizar, entonces, sobre la música popular de nuestro tiempo en un mundo complejo, diverso y convulsionado.

No es tarea sencilla analizar fenómenos artísticos vivos, como los que abordamos aquí. Y no decimos esto para arrogarnos el mérito de emprender la tarea, sino para dejar en claro que la vitalidad de estas expresiones presupone dificultades concretas para la labor del investigador. Siempre será más difícil realizar la taxonomía de un

organismo vivo que la de uno previamente fosilizado. (Duarte Loza, 2018, p.13)

Por otro lado, la música popular -antes desdeñada y menospreciada por vulgares tomada, hoy en día, como objeto de estudio en la universidad (la carrera de la que formamos parte es una clara muestra de ello) lo que en otros tiempos hubiera significado una herejía por lo sesgado de la mirada de la educación superior sobre lo popular. Ésta mirada tiene raigambre en la analogía que se ha sabido establecer entre la música popular y el folclore de los pueblos, esas prácticas musicales que necesitan de la “tierrita” para justificar su condición. Sin embargo, desde el planteo que sostenemos en este trabajo nos permitimos discrepar con esa falsa equivalencia construida desde un punto de vista etnocentrista. Por eso mismo -y siguiendo lo que postula Blanco (2000, p.17) cuando afirma que: “El estudio de la cultura popular implica, ante todo, una toma de posición.”- , para nosotros, sabiendo lo difícil y arriesgado que resulta teorizar sobre una manifestación cultural viva y en constante transformación, la música popular es aquella que logra sostenerse de manera independiente de los círculos de poder hegemónicos, que marcaron las tendencias, las separaciones, las diferencias, las nomenclaturas, basándose en el interés y en la opresión, representados por la monarquía, el clero, las instituciones dominantes o los estados imperialistas; la música popular es aquella capaz de transformar la realidad rompiendo las cadenas de los supuestos instaurados por las élites, que establecieron jerarquías y valores entre músicas, rigiéndose solo por su beneficio y conveniencia.

Esta misma contemporaneidad, compleja y divergente, es la que nos lleva a replantear el uso “tradicional” de la Batería, más específicamente la relación que se da entre este instrumento (resultante de la suma de varios instrumentos) y las rítmicas y percusiones presentes en la música popular latinoamericana. Tomando a la Batería como eje principal de la investigación a abordar y, más precisamente, como posible instrumento capaz de realizar una síntesis de percusiones, decidimos efectuar un recorte en el campo temático de

la música popular latinoamericana, por la amplitud y por las características y la extensión dispuestas para este trabajo. Por estos motivos -y para poder ahondar más en profundidad sobre el tema- haremos foco, en particular, sobre cuatro músicas locales, eminentemente representativas de la música popular latinoamericana: la Rumba en Cuba, el Festejo en Perú, el Candombe en Uruguay y la Chacarera en Argentina. Todas estas músicas locales se desarrollaron -entre varias influencias rastreables- con el aporte rítmico-percusivo de la vertiente africana que nutrió nuestro continente en tiempos de la colonización, donde los imperios dominantes comercializaban con la esclavitud, principalmente con esclavos de diversas etnias y regiones de África. Estas expresiones son fruto de un proceso de mestizaje (Aharonián, 1993) y transculturación (Podetti, 2004), violento, para nada inocente, que derivó en el desarrollo de las mismas. Las cuatro músicas locales seleccionadas para esta investigación provienen de allí, de nuestra historia cargada de entrecruzamientos -muchas veces- conflictivos. En palabras de Alcira Argumedo (1993, p.15), a la hora de representar el “nosotros” latinoamericano:

Tierra de dolor y de esperanzas, de desorbitadas fusiones genéticas, poca duda cabe acerca de la heterogénea composición de una “identidad latinoamericana” propia de estos territorios, unificados originalmente en el proceso traumático de la conquista y la colonización.

En las músicas mestizas latinoamericanas, y más precisamente las enriquecidas con la vertiente africana, se dan muchas particularidades propias de la heterogeneidad que caracteriza a la región. Es difícil aplicar ciertos reduccionismos musicológicos eurocentristas al plano rítmico-percusivo de las mismas, ya que la riqueza de este plano se da en la diversidad de toques, y el “diálogo” entre los mismos, donde las distintas rítmicas que se entrelazan y, en especial, los distintos timbres y registros, generan el atractivo más fuerte de estas músicas. La concepción no lineal del tiempo, y las claves como organizadoras del discurso musical, son otros de los rasgos que enfatizan lo

antes expuesto, y plantean una diferenciación con las músicas “cultas” occidentales, donde el plano rítmico y las percusiones son un acompañamiento “secundario” a la armonía y la melodía. En estas músicas sucede lo contrario, ya que muchas veces el rol melódico/armónico de cantantes o instrumentistas, está totalmente condicionado al plano rítmico, y al “diálogo” que proponen las percusiones, ligado a aspectos tímbricos y de registro en el ensamble.

Datos recolectados sobre el surgimiento de la Batería

La creación de la Batería como instrumento de percusión se remonta al final del S.XIX, y es el producto de la unión de platillos y tambores de diferentes medidas, en un solo set de percusión. Los tambores vienen de África, China y de las culturas originarias de Latinoamérica (y otras partes del mundo); los platillos de Turquía y China; y el bombo y el redoblante (con bordona, ligado a prácticas militares) de Europa. Los tambores o cuerpos, en un principio eran de madera, y los parches de piel animal, con la posterior creación de los tensores que permiten afinar los cuerpos, y el paulatino desarrollo técnico del instrumento, los parches pasaron a ser de plástico y materiales sintéticos. En 1909, William F. Ludwig inventó el pedal o pie de bombo, estableciendo un acontecimiento muy significativo en la historia del instrumento, ya que permitía a un solo ejecutante, cumplir con la tarea de varios, o por lo menos, tres percusionistas. La incorporación de la batería a las prácticas musicales está asociada a la primer guerra mundial y la escasez de músicos, como así también a un mundo industrial/capitalista en auge, y tuvo como primer lugar de desarrollo fuerte a Estados Unidos y el Jazz, que florecía como la música nacional e identitaria del país imperialista, a comienzos del SXX.

Relación social y contextual al momento del surgimiento de la Batería

Ese conglomerado de percusiones tocadas por un solo músico, que hoy es habitual ver en muchas de las formaciones musicales que conforman la vasta música popular, y que es conocido con el nombre de “Batería”, no existió siempre. Es un invento de la modernidad, que aparece a fines del S XIX en América del Norte. Su función consiste en suplir en cuestiones tímbricas y registrales, el entramado rítmico que hasta ese momento solo se podía lograr con varios percusionistas tocando a la vez, encargados de cubrir las diferentes secciones de la composición rítmica, alternando sonidos graves, medios y agudos, emitidos desde variados instrumentos de parche (con sus distintas maneras de ejecución), como también semillas, chapas, maderas y demás fuentes sonoras. El “relato oficial” habla de que las guerras civiles e imperialistas que vivía por esas épocas el mundo, y en especial Europa y Estados Unidos, llevaron a una escasez de hombres, donde también los músicos debían responder al llamado del ejército de su país, y todo esto derivó en la creación de la batería como instrumento que propone una síntesis de percusiones, y ante todo de percusionistas. La sección rítmica de una formación musical ahora podía ser cubierta por tan solo un músico, cuando antes eran necesarios por lo menos tres o cuatro músicos para abarcar ese espacio sonoro. Fuera del relato un tanto romántico que sitúa a las guerras como causa de la aparición de este instrumento, también es clave la incidencia de una época fuertemente industrial y fabril, donde las relaciones comerciales se veían transformadas por un capitalismo en auge, como sistema de intercambio económico, preponderante en el mundo occidental. El “Fordismo” imperante, comienza a desarrollarse de a poco como marco conceptual, también en la confección para la venta a gran escala, de instrumentos musicales.

Dos roles de la Batería en la música popular

A la hora de realizar la investigación, podemos distinguir dos roles funcionalmente distintos de la Batería en la música popular. A uno de ellos se le podría denominar “tradicional”, con un funcionamiento donde la Batería adopta un lugar de acompañamiento (relegado, secundario, subordinado) que surge de la participación de este instrumento en músicas como el jazz, y luego el rock and roll. Es importante destacar, que estas músicas emergen al mismo tiempo que la Batería como instrumento en sí mismo, y con un formato similar al establecido como “convención”, y nos acompaña hasta el día de hoy. En estas músicas antes citadas, la Batería cumple un rol pasivo, por llamarlo de alguna manera. Es decir, construyendo un ritmo u ostinato a partir de combinar tímbricamente distintos patrones o células rítmicas, generalmente orquestados entre el bombo como sonido grave, el redoblante como sonido medio, y algún platillo de acompañamiento como el Ride o el Hi-Hat ocupando el sonido agudo, logrando así una base o estructura rítmica, que puede convivir a su vez con otras percusiones. En esta función “tradicional”, la salida a los demás cuerpos de la Batería, se da generalmente por medio de lo que se llama fill (relleno) que consiste en romper la monotonía del ritmo u ostinato que se está tocando, cada x cantidad de compases. También los fill’s o rellenos pueden funcionar como apoyo a distintos estadios del arreglo, reforzando una sección específica, un riff, o un corte. A su vez, también existen bases o ritmos que utilizan los cuerpos de la batería ocupando el rol del platillo de acompañamiento, donde generalmente una mano¹ toca la chancha (o tom de piso) marcando la división o la subdivisión, y la otra mano toca el tom agudo, rellenando los espacios libres que deja el golpe más característico del redoblante en el tiempo 2 y 4 del compás de cuatro cuartos.

Por otro lado está el segundo rol, que nos interesa profundizar durante la investigación, que es la Batería como instrumento capaz de lograr una síntesis

¹ No utilizaremos un orden establecido de manos y pies durante la investigación, para no caer en reduccionismos, ni coartar la libertad de organización de los estudiantes de batería que se acerquen a esta tesis.

de percusiones en la música popular latinoamericana. Aprovechando la diversidad tímbrica que porta, y la posibilidad de utilizar los cuatro miembros (manos y pies), pudiendo entrelazar cuatro células rítmicas distintas, realizando así una síntesis del entramado percusivo de la música local que se quiera abordar. Es importante aclarar que a diferencia de lo expuesto anteriormente sobre el rol “tradicional”, la Batería no existía como instrumento en sí mismo, a la hora del surgimiento de las músicas locales que nos interesa estudiar (Rumba, Candombe, Festejo, Chacarera). Estas músicas se sostenían rítmicamente a través de las percusiones tocadas por varios percusionistas, y el pasaje de esa resultante rítmica a la Batería, es el centro de la investigación que desarrollaremos durante este trabajo final. Las decisiones en el plano registral y tímbrico, a la hora de llevar los toques percusivos hacia la Batería, son de gran importancia en el trabajo, y a su vez, le dan el toque personal de quien encara la investigación.

En el primer caso, el rol “tradicional”, puede haber percusiones integrándose a ese toque, logrando una unidad, funcionando como un todo². En el segundo caso, que sitúa a la Batería como instrumento capaz de generar una síntesis del entramado percusivo, no van las percusiones, ya que lo que se estaría haciendo sería simplemente repetir o doblar lo que ya se está tocando desde la Batería³.

Para la investigación vamos a utilizar un set “básico” o “tradicional” de Batería que cuenta con cuatro cuerpos y platillos. Más específicamente el set tiene: bombo, tom de piso o chancha, tom agudo, redoblante (los parches de los cuerpos son arenados); Platillo de acompañamiento Ride, Platillo de acompañamiento Hi-Hat, Platillo de corte Crash. Lo único que le vamos a agregar es una clave para tocar con uno de los pies, mediante un sistema de pedal y Jam Block.

² Como ejemplo audiovisual proponemos las siguientes músicas: https://www.youtube.com/watch?v=If_Ach2THWs ; <https://www.youtube.com/watch?v=28E8WKZ614w> ; <https://www.youtube.com/watch?v=fYgPU-WnmnA>

³ Como ejemplo audiovisual proponemos las siguientes músicas: https://www.youtube.com/watch?v=gXtieqCN_8Q ; <https://www.youtube.com/watch?v=ffsbiVat-NI> ; <https://www.youtube.com/watch?v=dHgXWUgwmY>

Músicas locales elegidas para la investigación

Durante la investigación utilizaremos el concepto de músicas locales de Ana María Ochoa (2003, p.11), en lugar de la palabra género, para denominar las diferentes músicas ligadas a un lugar de pertenencia, y con características que las identifican, y las diferencian de otras similares en cuanto a rasgos estructurales o cercanía territorial. La autora utiliza el término músicas locales para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos. La decisión de no utilizar la palabra género tiene que ver con el marco en que se instaura el término, y el fuerte contenido etimológico que lo caracteriza, ligado a aspectos biologicistas/raciales, y a las generalidades en las que se basaron los recopiladores durante la gestación de los estados nación y el proyecto de la modernidad y la ilustración europea. Ana María Ochoa (2003, p.83) expone de una manera sintética y clara lo antes expuesto:

La idea de clasificación está estrechamente asociada al pensamiento sobre los géneros artísticos derivado en parte del proyecto clasificatorio biológico a nivel global en el siglo XIX y a la idea de homogeneización que acompañó el desarrollo histórico del estado-nación.

Por otro lado, el término género también nos lleva a la relación con la importante coyuntura que se está dando en nuestro contexto social actual, y preferimos dejarlo para ese terreno de lucha y transformación social.

Para realizar la investigación sobre el rol de la Batería en la música popular latinoamericana, necesitamos realizar un recorte y seleccionar algunas de las músicas locales que la componen. En base a esto antes expresado, elegimos cuatro músicas locales estudiadas durante la carrera de Licenciatura en Música con Orientación en Música Popular (FBA-UNLP), en materias como “Canto y Percusión”, “Producción y Análisis”, “Lenguaje” e “Instrumento”. Las músicas locales elegidas son: la Rumba (estilo Guaguancó) de origen cubano; el Candombe (estilo Cuareim) de origen uruguayo; el Festejo de origen peruano;

y la Chacarera de origen argentino. Estas cuatro músicas locales elegidas para realizar la investigación tienen algo en común, y es la vertiente africana que las atraviesa, tanto en los instrumentos percusivos, como en los toques de los mismos.

La presencia de esclavos de origen africano en la época colonial del continente americano, y el fuerte acervo cultural que portaban, el cual resistió a las prohibiciones y los maltratos perpetrados por los colonos europeos, proporcionaron el marco para el desarrollo de estas músicas locales, que al juntarse luego con rasgos armónicos y melódicos de la cultura europea y de las culturas originarias, fueron nutriendo a la música popular latinoamericana. El autor Jesús García (1994, p.23) deja una importante reflexión al respecto en su libro "La contribución musical de África Subsahariana", cuando dice: "América danza y baila gracias al proceso doloroso al que fueron sometidos los afrosubsaharianos".

De esta cita a Jesús García surge otra de las similitudes que tienen estas músicas locales entre sí, y que a su vez es una característica muy importante de la concepción de las mismas: las cuatro tienen una relación fundamental y dialéctica con el baile. Son músicas locales, mestizas, ligadas a la danza, bailables, y los ritmos están pensados y creados para dialogar con esta expresión corporal. En palabras de Quintero Rivera (2009, p.77): "Precisamente las formas de música en la cuales el elemento rítmico reviste un mayor protagonismo son, por lo general, aquellas más claramente inseparables de su expresión social espacialailable".

Tanto la Rumba (Guaguancó), como el Candombe (Cuareim), son ritmos de división binaria⁴, que tienen su riqueza en la trama resultante a partir de la superposición de células rítmicas basadas en valores de la subdivisión, y la

⁴ Cabe destacar que esta forma de conceptualización del plano rítmico/temporal viene de la música popular, y es la manera de abordaje que se da en las carreras de música popular (UNLP). Según el Prof. Daniel Duarte Loza, codirector de este trabajo, en la lectoescritura clásica la idea de división establece en cuántas unidades de tiempo o pies métricos se divide el compás (división binaria, ternaria o cuaternaria) y la de subdivisión indica cómo se dividen, a su vez, estos pies o unidades de tiempo: si resultan divisibles por 2, son pies binarios (subdivisión binaria) y si lo son por 3, son pies ternarios (subdivisión ternaria). Así un compás de 6/8 es un compás de división binaria y de subdivisión ternaria y un compás de 3/4 es un compás equivalente (ambos poseen la misma cantidad de corcheas) pero de división ternaria y subdivisión binaria.

tímblica particular de los distintos instrumentos de percusión con los que se acostumbra a tocar estas músicas.

También están emparentadas por sostenerse rítmicamente a través de los toques de tres tambores que varían tímbricamente y registralmente por la tensión del parche y el tamaño del mismo, y lo que se llama “maderas” o “claves”, que cumplen un rol fundamental en la solidez del tejido rítmico de ambas músicas. Como diría Quintero Rivera (2009, p.75):

Las claves ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas (o la diacronía musical) dentro de una concepción no lineal del tiempo: no como flujo a la manera de una onda, sino a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes o variadas.

Las claves también generan una organización temporal particular, desde el punto de vista del compás. Es decir, estas músicas no se rigen por el compás, que viene de un análisis occidental y académico de la música (concepción del tiempo como lineal, progresivo, proporcional), sino por la duración de sus claves. De hecho hay músicas locales donde la clave puede tener más de un compás, o menos también. En el Candombe las claves se tocan con el palo sobre el cuerpo del tambor, y en la Rumba con las Claves y el Catá. La única diferencia en la orquestación más tradicional de ambas músicas locales, son las semillas que se utilizan en la rumba llamadas Shekere.

	Candombe	Rumba
Tambor Grave:	Piano	Salidor
Tambor Medio:	Repique	Tres-Dos
Tambor Agudo:	Chico	Quinto
Maderas:	Palo sobre cuerpo del tambor	Claves y Catá

Semillas: - Shekere

Ocurre algo similar en cuanto a la familiaridad entre músicas locales con el Festejo y la Chacarera, ya que son ritmos de división ternaria, con la particularidad de que la chacarera también se puede percibir en división binaria, si la pensamos y sentimos en 3/4. La riqueza rítmica de la Chacarera se da en la polirritmia que se genera entre el compás de 6/8 (división ternaria) y el de 3/4 (división binaria), y las distintas percepciones que se pueden generar a través de los mismos. El Festejo se percibe con más claridad sobre el compás de 12/8 (división ternaria).

También podemos encontrar similitudes en que ambos ritmos tienen un instrumento de percusión "madre", por así llamarlo, que viene de los aportes de la vertiente afro, y se divide en dos timbres bien diferenciados (grave y agudo): El Bombo Legüero en la Chacarera, y el Cajón Peruano en el Festejo. Hubieron momentos donde estos ritmos se sostenían sólo con ese instrumento "madre", pero con el correr de los tiempos, se fueron añadiendo otros instrumentos de percusión, enriqueciendo la trama tímbrica de estas músicas locales. Es así que en el Festejo se sumaron a la orquestación las Congas (o Tumbadoras), el Bongó, la Cajita Peruana, la Quijada de Burro, la Campana o Cencerro y el Shekere; y en la Chacarera las Semillas (Pezuñas de Cabra o Chajchas, Shaker, Caxixi y Shekere), el Cajón Peruano, el Tambor Batá, la Campana y los Platillos. Probablemente este proceso no se haya dado de la misma manera, ya que en el origen del ritmo del Festejo se utilizaban otros instrumentos de percusión como tambores, maderas, chapas y demás, y ante la prohibición y la quema de los instrumentos utilizados por los esclavos por parte de los esclavizadores, se redujo esta orquestación a los cajones de estiba, que pasaron de ser una herramienta de trabajo y comercialización, a un instrumento musical. Luego, con el paso del tiempo, se amplía esa orquestación tomando instrumentos característicos de otras músicas locales como las Congas, el Bongó y la Campana, que son propias de músicas y

ritmos del Caribe como el Son, la Guajira, la Rumba, y la Salsa. En cambio en la Chacarera, la ampliación de su orquestación rítmica es mera consecuencia de la globalización, y en especial de la fusión de música locales como un rasgo característico y habitual en la música popular. En palabras de Ana María Ochoa (2003, p.9 y 11): "la transformación de las músicas locales", proceso que vivimos en la actualidad como una "intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales".

Marco filosófico y pedagógico de la investigación

A la hora de trasladar los ritmos, es decir, los toques percusivos característicos de cada música local a la Batería, nos encontramos con la peculiaridad de que esa síntesis que se genera en la escucha del entramado percusivo, es particular a cada oyente, ya que los procedimientos que se imponen a la hora de establecer jerarquías o selecciones entre esa totalidad sonora, tienen que ver con la interpretación y la percepción, y no todos interpretamos, percibimos o sentimos la música y la vida de la misma manera. A la hora de establecer los patrones rítmicos de cada música local en la Batería, se toman decisiones basadas en aspectos tímbricos, rítmicos y registrales que tienen que ver con el bagaje musical de cada persona que se enfrenta al desafío. Es por esto que tomamos a la Hermenéutica, como corriente filosófica para llevar adelante nuestra investigación. El proceso hermenéutico en la producción artística se da en una relación dialéctica entre la producción y la recepción, ya que el artista a la hora de producir su obra, es atravesado por procesos interpretativos al momento de representar el mundo que lo rodea, interpretando el mismo y tomando decisiones relacionadas al contexto, es decir el universo simbólico en el que se ve inmerso. A su vez, las herramientas y el conocimiento acerca de normas y leyes para alcanzar un cierto resultado estético, también se ven atravesadas por la cultura, su universo simbólico. En cuanto a la recepción, el público (que en el marco de esta tesis podría tratarse de estudiantes de Batería) participa de un proceso activo donde la contemplación nunca es pasiva, sino que se basa en la acción y los procesos interpretativos ligados también a su contexto cultural, culminando así la obra. Lo antes expuesto surge del estudio de la bibliografía⁵ propuesta por la materia Teoría de la Práctica Artística (presente en la carrera), y más específicamente de la obra del filósofo Italiano Luigi Pareyson. El mismo se especializó en la Hermenéutica, una corriente filosófica muy utilizada en la investigación artística. Luis Uribe Miranda (2014, p.78) expone en su texto *Estética e Interpretación*. La segunda y tercera

⁵ Más específicamente de los textos de Caballero, Givone y Pareyson, citados correctamente en las referencias bibliográficas.

formulación de una filosofía de la interpretación en Luigi Pareyson: "...la estética pareysoniana es una estética de la interpretación toda vez que, para Pareyson, la interpretación no es algo externo al obrar humano sino que, por el contrario, lo constituye ontológicamente."

A su vez, pensando la investigación como un posible disparador para otros bateristas, tomamos a las teorías pedagógicas basadas en la crítica, la reflexión y la no-reproducción de esquemas tradicionales como marco pedagógico, promoviendo así, un acercamiento propio y personal al mundo de la síntesis de ritmos de origen percusivo hacia la Batería. Silvia Carabetta (2014, p.61) cita en su libro "Ruidos en la educación musical" al referente máximo de estas teorías en la región, Paulo Freire, y nos deja una importante visión al respecto: "Para la concepción de aprendizaje de las teorías críticas de la educación, especialmente la desarrollada por Paulo Freire, el *conocimiento* es una construcción y reconstrucción entre sujetos cognoscentes y su mundo.". Siguiendo esta línea de pensamiento, proponemos que cada persona que se enfrente a esta síntesis de ritmos de origen percusivo hacia la Batería, como forma de conocimiento, pueda establecer sus propios métodos para llegar así a un resultado final, que termine siendo personal y distintivo. Para ello proponemos una investigación profunda sobre la música local con que se quiera trabajar, para no caer así en los reduccionismos que proponen los "métodos" musicales, que en general dan un producto finalizado para que se lo reproduzca, sin lugar a la reflexión, o a la mirada personal de quien pretenda aprender una nueva forma de tocar una música local específica en la Batería. Como diría el autor Thomas Regelski (2009, p.34):

Para las clases instrumentales, la metodolatría suele estar integrada en los "libros-métodos" que se usan. Una clase tras otra se plantean ciegamente con la expectativa de que el resultado sea alguna aportación a la condición de músico y a la habilidad técnica suficientes para la independencia musical.

Trabajo de Síntesis

De las percusiones a la Batería

A continuación presentaremos el punto central de esta investigación, que hemos desarrollado a través de la escucha y el análisis pertinente de los planos rítmico, tímbrico y registral del tejido percusivo de cada una de las cuatro músicas locales estudiadas. Aportaremos algunos datos constitutivos de estas músicas, y describiremos la instrumentación percusiva, y los toques más característicos de las mismas, para luego adaptarlos a la Batería, a través de un proceso de síntesis de la resultante rítmica, tímbrica y registral que se da en la totalidad del entramado percusivo de cada una de estas músicas locales. Para ello tomaremos decisiones relacionadas a nuestro bagaje musical, que harán que esa síntesis sea personal y única. El pasaje de las percusiones a la Batería pone en juego una adaptación basada en parámetros tímbricos y de registro, es decir que si el sonido que pretendemos reproducir en la Batería viene de un tambor con su parche afinado grave, buscaremos esa sonoridad en la Batería, donde el bombo y el tom de pie (o chancha) seguramente sean los más indicados para cubrir ese espectro sonoro. Otro ejemplo de estas decisiones a tomar en aspectos tímbricos y de registro, se da cuando intentamos reproducir en la Batería instrumentos como el Catá, las Claves (Maderas), o la Campana, que por estas mismas relaciones sonoras se pueden tocar en la Batería sobre los aros de los cuerpos, sobre la campana de los platillos, sobre el cuerpo del tom de pie (o chancha). Siguiendo con esta ejemplificación de las decisiones a tomar, podríamos decir que el redoblante sin bordona⁶, y el tom agudo serían los más indicados para sintetizar los toques de los tambores de afinación media y alta (Congas, Chico, Repique, Tambor 3-2, Bongó). Por último, el Hi-Hat tanto pisado como tocado con palillo,

⁶ Cabe destacar que aparte de usar el redoblante sin la bordona, le pondremos una franela encima –que puede ser un pedazo de tela-, logrando así un sonido tímbricamente más parecido al de los tambores que sintetiza este instrumento (Congas, 3-2, Chico) que poseen cueros o parches más gruesos. El toque de Chacarera “peñera” es el único donde el redoblante va con bordona.

genera una sonoridad similar a las semillas, y puede ocupar ese rol en las síntesis de percusiones a la Batería.

Es importante aclarar que al momento de realizar la síntesis de percusiones a la Batería, prestaremos más atención y tendrán mayor relevancia los sonidos llamados “tono” de las percusiones de mano, ante los demás sonidos (palma, dedo, galleta) por dos razones: la primera tiene que ver con la jerarquía que tienen estos sonidos en el entramado percusivo resultante de cada una de estas músicas; y la segunda tiene que ver con cuestiones técnicas del toque con palos en la batería.

Rumba (Guaguancó)

La Rumba Guaguancó es una música local cubana, mestiza, impulsada por los esclavos de origen africano (de distintas etnias y regiones geográficas), que poblaron la isla -y el resto del continente americano- durante la colonización, estableciendo algunos de sus rasgos identitarios que permanecieron en el tiempo. La misma se caracteriza por sostenerse, en su esquema más tradicional, a través del canto y de la percusión (en muchos casos, yendo de la mano y siendo los propios percusionistas los cantantes o los propios cantantes los percusionistas). Tomaremos ese esquema tradicional para realizar la investigación, sin desconocer que en la actualidad, se pueden encontrar versiones de esta música tocadas con instrumentos armónicos, vientos, y las más variadas posibilidades instrumentales.

La Rumba Guaguancó en su esquema tradicional cuenta con la siguiente instrumentación percusiva: **Catá, Clave, tambor Salidor, tambor 3-2, tambor Quinto y Shekere.**

A continuación describiremos los rasgos principales de cada instrumento, y el toque característico que los distingue de otras músicas familiares, en notación musical tradicional, y mediante un enlace audiovisual.

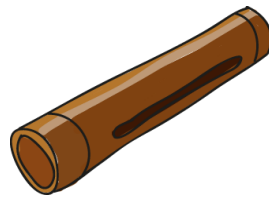


Claves: Representan el sostén rítmico de todo el enjambre percusivo. Se tocan percutiendo dos maderas entre sí (que, a su vez -y por cumplir, justamente, esta función-, reciben como instrumento homónima denominación

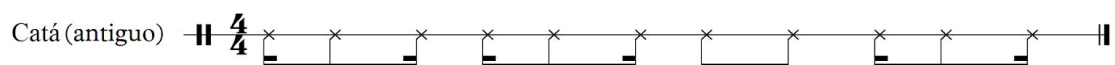
-aunque en plural:claves-). Ocupan la zona registral aguda del ensamble de percusión.



Video: <https://youtu.be/E-YXXKb8P3c>⁷



Catá: Junto a la clave (las claves) ocupa un plano registral alto, y se complementa con la misma en un ostinato constante, cimentado en valores de la subdivisión. Se toca con dos palos de madera golpeando sobre un tronco ahuecado, o una caña gruesa. Hay por lo menos dos toques característicos de este instrumento, y un tercer toque que establecimos durante la investigación, que viene de la clave “matancera”.

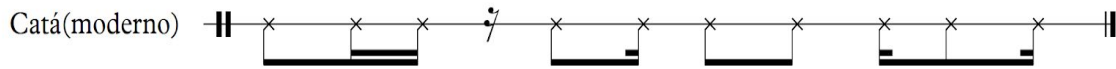


8

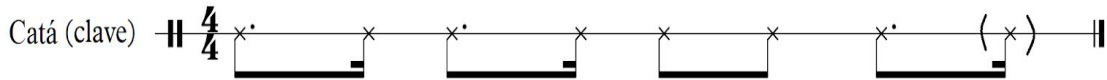
Video: <https://youtu.be/WjaBN-TBREo>

⁷ Los toques de los tambores Salidor, 3-2, y Quinto fueron ejecutados por Ignacio “Nacho” Giusti. Los toques de Claves, Catá y Shekere fueron ejecutados por Fernando Jhon, Leandro Ayán y Noelia Benetti (respectivamente), integrantes del grupo de Rumba “La Guagua”.

⁸ Los ritmos del Catá también se pueden escribir en dos líneas, representando el toque característico del instrumento ejecutado con palillos alternando las manos.



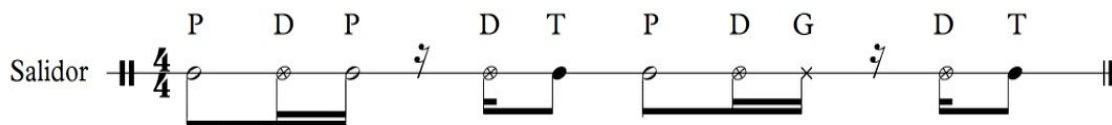
Video: <https://youtu.be/7ICawZM6HsQ>



Video: <https://youtu.be/Ee8ehByGMjM>

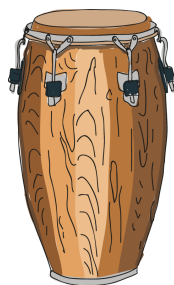


Tambor Salidor: Se encarga de los sonidos más graves del registro, y a su vez plantea un diálogo con el tambor 3-2, siendo el mismo, una de las sonoridades más características de esta música. Se toca con las manos sobre un tambor de madera con un parche de cuero tensado en un registro grave, y en la actualidad es reemplazado por una tumbadora (o conga) afinada en ese registro.

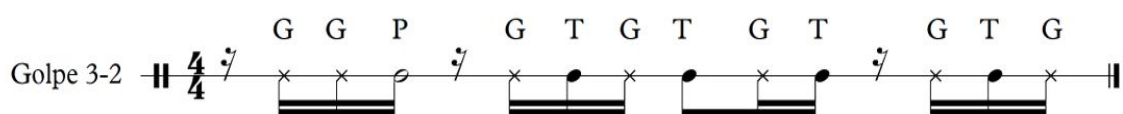


G: Galleta // **T:** Tono // **P:** Palma // **D:** Dedo

Video: <https://youtu.be/-ztfwTqBzE8>



Tambor 3-2: Se encarga del registro medio del ensamble, complementándose con el tambor salidor en un fraseo de pregunta y respuesta, muy característico de esta música conformando la base junto con los toques de las Claves y el Catá. Se toca con las manos sobre un tambor de madera con un parche de cuero tensado en un registro medio, y en la actualidad es reemplazado por una conga (o tumbadora) afinada en ese registro.



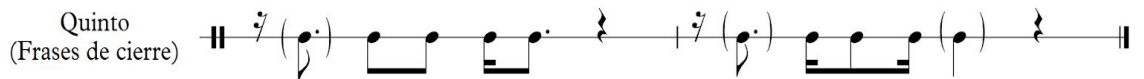
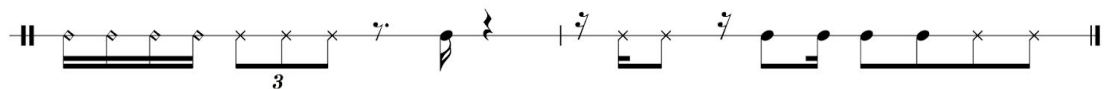
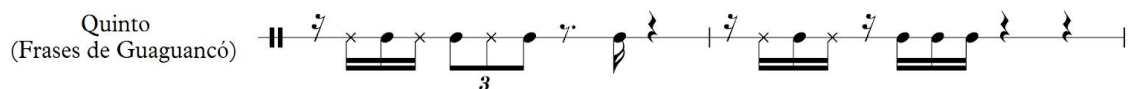
G: Galleta // **T:** Tono // **P:** Palma // **D:** Dedo

Video: <https://youtu.be/GUau0o0fOxc>

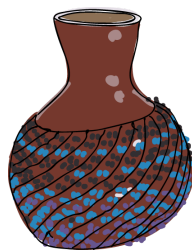


Tambor Quinto: Se encarga de la improvisación, planteando frases con un desarrollo, que van desde un principio con menos densidad y golpes aislados y sincopados, hasta llegar a un punto de tensión con frases densas en los finales de esa estructura. Ocupa el registro agudo del ensamble. Está muy ligado al plano melódico de la canción, dialogando constantemente con el canto. Se toca

con las manos sobre un tambor de madera con un parche de cuero tensado en un registro agudo, y en la actualidad es reemplazado por una conga (o tumbadora) afinada en ese registro.



Video: <https://youtu.be/dybwt0wasDc>



Shekere: Se encarga de marcar el compás, tocando redondas, o blancas, y en algunos casos negras llevando el pulso. Se caracteriza por hacer un levare de semicorchea característico del instrumento, debido a la sonoridad de las

semillas al moverse. Se toca moviendo una calabaza cubierta por una red de mostacillas.



Video: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Fjh2wmHF4&feature=youtu.be>

Como ejemplo audiovisual de la resultante sonora del ensamble percusivo de esta música local, adjuntamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=SMJd4gtWV6w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9ClSr57Hulg>

<https://www.youtube.com/watch?v=LOQvzI1A2P0>

*Cabe destacar que existen distintos estilos de Rumba, con diferencias en el toque de los tambores, muchas veces relacionados al lugar de origen. Nosotros basamos la investigación en la Rumba Guaguancó.

Síntesis rítmica, de la Percusión a la Batería. Rumba.

Para realizar la síntesis de ritmos de la percusión a la Batería, primero decidiremos tímbricamente y registralmente donde tocar cada tambor de esta música local, las Claves, el Catá y el Shekere en la batería.

Trabajo de síntesis 1

La siguiente instrumentación es para el primer trabajo de síntesis que consiste en lograr una sonoridad similar al toque más característico de la Rumba (Guaguancó) desde la Batería, con las células rítmicas bien definidas por las extremidades o miembros (manos y pies) y cuerpos de la Batería.

El tambor Salidor lo tocaremos entre el bombo (que va a tocar con uno de los pies la cuarta semicorchea del primer pulso, marcando un golpe muy característico del instrumento, donde la mano cae con peso) y la chancha (o tom de piso) que va a tocar con una de las manos los dos golpes tono que se complementan con el tambor 3-2, generando así una de las sonoridades más características de esta música.

El Tambor 3-2 lo tocaremos con una de las manos entre el redoblante (sin bordona), donde vamos a tocar lo que serían los golpes “galleta”, y el tom agudo donde tocaremos los golpes tono de este tambor, los cuales se complementan en una pregunta y respuesta con el tambor salidor, dando como resultante una de las sonoridades más características de esta música.

El Catá lo tocaremos con la mano derecha sobre el cuerpo de la chancha (o tom de pie), ya que al ser de madera, cilíndrica y ahuecada, posee una cualidad tímbrica muy similar a ese instrumento. Usaremos tres toques distintos de Catá, que se suelen encontrar en diferentes canciones de esta música.

La Clave la tocaremos con el pie izquierdo sobre el Jam Block.

El Tambor Quinto es muy difícil de adaptar a la síntesis por su cualidad improvisadora, y por resultar técnicamente imposible ya que la totalidad de los miembros (manos y pies), están ocupados con otros toques.

Toque 1: Catá antiguo

Tom 1 = Tom agudo // **Tom 2** = Tom de pie o chancha // **Cascara Tom 2** = Golpe con palo sobre el cuerpo del Tom.

Video: https://youtu.be/_AwlcEN8wZc

Toque 2: Catá moderno

Video: <https://youtu.be/ySguiwqeTks>

Toque 3: Catá clave

Musical score for percussion instruments in 4/4 time. The score includes parts for Cascara Tom 2, Tom 1, Redoblante, Tom 2, Bombo, and Clave. Cascara Tom 2 plays a melodic line of quarter notes. Tom 1 plays a melodic line of quarter notes. Redoblante plays a melodic line of quarter notes. Tom 2 plays a melodic line of quarter notes. Bombo plays a melodic line of quarter notes. Clave plays a melodic line of quarter notes.

Video: <https://youtu.be/4wvs9XwtSNo>

Trabajo de síntesis 2

En el segundo trabajo de síntesis, incluiremos al bombo en un rol más participativo, basándose en más golpes del tambor salidor, tocando la cuarta semicorchea del pulso 1 y la segunda corchea del pulso 2, haciendo lo mismo entre el pulso 3 y 4, logrando así un andar cíclico (que además se corresponde tímbricamente con el tumbado del bajo, funcionamiento característico de ese instrumento en músicas del Caribe). También se propone lograr una sonoridad particular, tocando sobre el aro del tambor con la mano izquierda y sobre el cuerpo de la chancha (o tom de pie), pensada sobre lo que son las “cáscaras” o maderas de esta música, Clave y Catá (clave), y a su vez con una resultante rítmica similar al “manoteo” o “diana”, sonoridad característica en introducciones, donde los tambores tocan sobre la subdivisión “muteando” los parches (con dedos y palma). Para lograr esto tocaremos con una mano el Catá (clave), y con la otra rellenaremos algunos golpes, y otros los doblaremos, sobre el aro del redoblante.

Musical score for four percussion instruments in 4/4 time:

- Cascara Tom 2:** A series of eighth notes, alternating between the two staves of the first measure.
- Redoblante aro:** A complex rhythmic pattern starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.
- Bombo:** A simple pattern of quarter notes, alternating between the two staves of the first measure.
- Clave:** A pattern of quarter notes with rests, alternating between the two staves of the first measure.

Video: <https://youtu.be/gXjdrhAP9Zg>

Trabajo de síntesis 3

En este tercer trabajo de síntesis mantendremos el bombo tumbado igual al trabajo de síntesis dos, y con una de las manos tocaremos sobre el redoblante (sin bordona), donde vamos a tocar lo que serían los golpes “galleta” del 3-2, y el tom agudo donde tocaremos los golpes tono de ese tambor, los cuales se complementan en una pregunta y respuesta con el tambor salidor, que en este caso lo está tocando el bombo en el tumbado. Con esa misma mano tocaremos la cuarta semicorchea del pulso 4, y la primera del pulso 1 del compás siguiente sobre el Hi-Hat cerrado (pero no del todo, apenas tocándose), logrando así una rítmica y una tímbrica similar a la del Shekere. Con la otra mano tocaremos sobre el cuerpo de la chancha (o tom de pie), la rítmica del Catá (clave), que al tener menos golpes, es el que mejor se complementa con la sonoridad densa del arreglo.

Musical score for percussion instruments in 4/4 time. The score consists of six staves, each representing a different instrument:

- HH (Hi-Hat):** Starts with a half note, followed by rests for the next two measures, and ends with a quarter note.
- Cascara Tom 2:** Plays a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4.
- Tom 1:** Starts with a half note, followed by rests for the next two measures, and ends with a quarter note.
- Redoblante (Conga):** Plays a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4.
- Bombo (Bass Drum):** Plays a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4.
- Clave:** Starts with a half note, followed by rests for the next two measures, and ends with a quarter note.

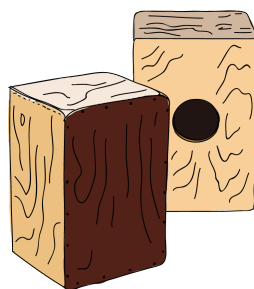
Video: <https://youtu.be/vYvdjuYJMtM>

Festejo

El Festejo es una música local peruana, mestiza, impulsada por la vertiente africana que pobló el continente americano desde la colonia, y estableció algunos de sus rasgos identitarios que permanecieron en el tiempo. Esta música se caracteriza por sostenerse, en su esquema más tradicional, a través del canto y de la percusión. Luego se sumaron instrumentos armónicos provenientes de la colonización, como la Guitarra, completando así la instrumentación más característica del Festejo canción. Tomaremos el esquema tradicional para realizar la investigación, sin desconocer que en la actualidad, se pueden encontrar versiones de esta música tocadas también con otros instrumentos armónicos, vientos, y otras posibles orquestaciones.

El Festejo en su esquema tradicional cuenta con la siguiente instrumentación percusiva: **Cajón peruano, Congas, Bongó, Cajita peruana, Campana, Quijada de burro, y Shekere.**

A continuación describiremos los rasgos principales de cada instrumento, y el toque característico que los distingue de otras músicas familiares, en notación musical tradicional, y mediante un enlace audiovisual.



Cajón peruano: Es el instrumento “madre” de esta música, y surgió ante la prohibición de tocar tambores que sufrieron los esclavos de origen africano. Los cajones que se usaban para la estiba en el puerto del Callao en Lima, dieron el impulso a la creación de este instrumento. Es un instrumento de madera de cuatro lados, con un agujero en la cara trasera para proyectar el

sonido, y una tapa de un espesor menor al resto en la cara delantera, sobre la que se toca principalmente. Tiene dos timbres bien diferenciados que son el grave en el centro, y el agudo arriba. También se pueden lograr otros timbres “muteando” la tapa, o utilizando los dedos.

①

②

Cajón $\text{II } \frac{12}{8}$

③

④

Cajón $\text{II } \frac{12}{8}$

①

②

③

④

Cajón (base corta) $\text{II } \frac{6}{8}$

Video: <https://youtu.be/SfBLsvIcLyw>⁹



Congas: Son tambores de madera, con parches de cuero afinados en distintos registros. Se diferencian de otros tambores de origen africano por la posibilidad de tensar los parches con llaves, lo que hace más sencilla su utilización. En

⁹ Los toques de todos los instrumentos de percusión de esta música local fueron ejecutados por Ignacio “Nacho” Giusti.

esta música suelen utilizarse dos Congas (O Conga y Tumbadora), una afinada más alta, y la otra más baja.

①

G G T T T T T P D T T G T G G T T

Congas $\text{II} \frac{12}{8}$

②

P D T T T T

Congas (base corta) $\text{II} \frac{6}{8}$

G: Galleta // **T:** Tono // **P:** Palma // **D:** Dedo

Video: <https://youtu.be/WMexyibOSMQ>



Bongó: Es un instrumento similar al par Conga-Tumbadora en el concepto, pero resumido en un solo instrumento, y mucho más chico por lo tanto más agudo. Son dos tambores unidos, que se ponen entre las piernas y se tocan con las manos. Uno afinado más bajo y el otro más alto. También se pueden tensar los parches con llaves. El toque más característico de este instrumento acentúa la segunda corchea en un registro agudo.

①

Bongó $\frac{12}{8}$

②

③

Bongó (base corta) $\frac{6}{8}$ P n D T T

T: Tono // P: Palma // D: Dedo // n: Martillo

Video: <https://youtu.be/tqTmR5oDvi4>



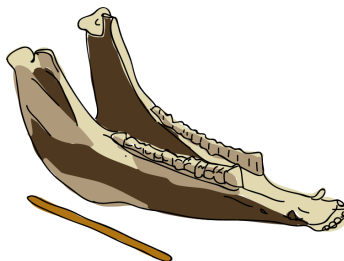
Cajita peruana: Es una caja de madera que se cuelga. Se toca abriendo y cerrando la tapa, y percutiendo con un palo sobre distintos lugares de la misma. Sus cualidades tímbricas remiten al sonido estridente de dos maderas chocando, en cuanto al plano registral se encuentra entre los medios y agudos.

T P T P P T P P T P P

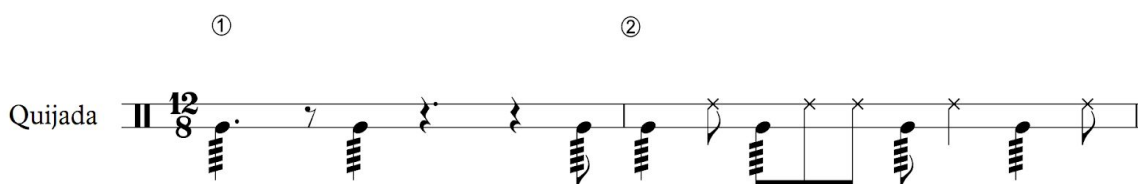
Cajita Peruana $\frac{12}{8}$

T: Tapa // P: Palo

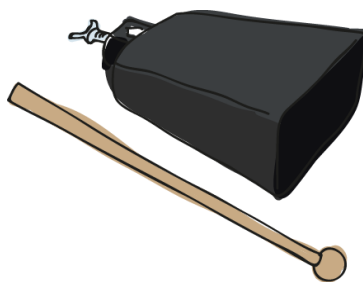
Video: <https://youtu.be/Li2pSnPhtCl>



Quijada de burro: Este particular instrumento es, lisa y llanamente, la mandíbula inferior de un burro. Se toca percutiendo con la mano, logrando así una vibración, un sonido muy característico del instrumento y de esta música, similar al sonido del “Vibra Slap”. Al mismo tiempo se utiliza un palo para frotar sobre las piezas dentales, similar a lo que sería un “Güiro” o “Güira”.



Video: <https://youtu.be/QzXZMRp8bww>



Campana: Es un instrumento de metal, con forma de “campana”, como el nombre lo indica. También es conocido como “Cencerro”. Se toca con un palo de madera, y posee dos timbres, uno más agudo y con menos volumen sobre

el cuerpo; y otro un poco más grave y con más volumen en la boca. Se ubica en un plano registral agudo del ensamble.

①

Campana $\frac{12}{8}$

②

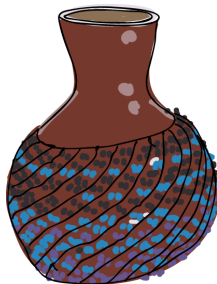
③

Campana $\frac{12}{8}$

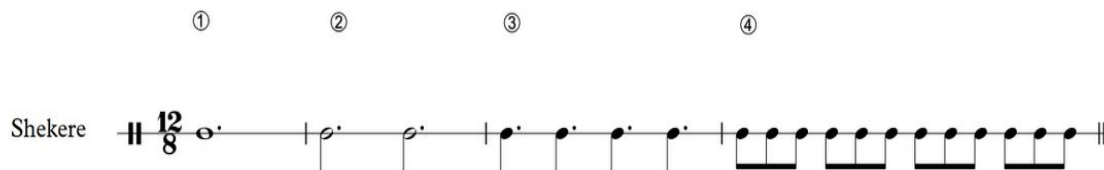
④

Campana (Afro) $\frac{12}{8}$

Video: <https://youtu.be/KFsR7GBj0w4>



Shekere: Es una calabaza cubierta por una red de mostacillas. Se encarga de marcar el compás tocando redondas con punto, en otros casos blancas con punto, o negras con punto llevando el pulso, y en algunos casos puede marcar la división, acentuando la segunda corchea. Se caracteriza por hacer un levare de semicorchea característico del instrumento, debido a la sonoridad de las semillas al moverse.



Como ejemplo audiovisual de la resultante sonora del ensamble percusivo de esta música local, adjuntamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=bFQXxJa6XBI>

https://www.youtube.com/watch?v=nh_nM7SaOAc

<https://www.youtube.com/watch?v=o0ZW3SUeu0w>

Síntesis rítmica, de la Percusión a la Batería. Festejo.

Para realizar la síntesis de ritmos de la percusión a la Batería, primero decidiremos tímbrica y registralmente donde tocar cada instrumento percusivo de esta música local, en la Batería.

Trabajo de síntesis 1

El Festejo es una música local (como muchas otras) muy difícil de sistematizar por la cantidad de toques distintos que uno va escuchando a medida que se adentra en la investigación. A su vez, la mayoría de los toques de los demás instrumentos de parche (Congas y Bongó), se asemejan y se complementan mucho al del Cajón peruano, que es claramente el instrumento “madre” como he dicho con anterioridad. En este primer trabajo proponemos una síntesis basada en la frase larga de los cajones que ocupa todo el compás de 12/8, la primera mitad cargando sobre sonidos graves, y la segunda respondiendo sobre los agudos. Para generar una resultante tímbrica similar a la del

ensamble percusivo, repartiremos los golpes graves entre el tom agudo, el tom de piso (o chancha) y el bombo. La respuesta aguda será sobre el aro del redoblante, golpeando con los palos, tocando con una mano apoyada sobre el parche y la otra no, lo que nos da dos tímbricas diferentes, asociadas a los distintos instrumentos que ocupan ese registro (sonido agudo del Cajón, Bongó, Cajita y Campana). El Hi-Hat pisado (abriendo y cerrando) nos dará una sonoridad similar a la del Shekere, y proponemos llevarlo en las distintas percepciones temporales que plantea esta música, y que suele ir variando este instrumento, que son las redondas con punto, blancas con punto, negras con punto y las tres corcheas.

Toque 1 - Frase larga 12/8

The image displays two musical staves for a 12/8 percussion ensemble. Each staff is labeled with an instrument and a 12/8 time signature. The first staff shows a basic pattern with Tom 1, Redoblante (aro), Tom 2, Bombo, and HH. The second staff shows a more complex pattern with Tom 1, Redoblante (aro), Tom 2, Bombo, and HH.

Staff 1:

- Tom 1:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Redoblante (aro):** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Tom 2:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Bombo:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- HH:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Staff 2:

- Tom 1:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Redoblante (aro):** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Tom 2:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Bombo:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- HH:** 12/8, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Video: <https://youtu.be/UZ2IAhQdDCY>

Toque 2 - Frase larga 12/8 más cargada

The image displays two musical staves for a drum set in 12/8 time, illustrating a 'Toque 2' pattern. The first staff shows a basic pattern, and the second staff shows a more complex, 'cargada' (loaded) version. The instruments are Tom 1, Redoblante (aro), Tom 2, Bombo, and HH.

Staff 1 (Basic Pattern):

- Tom 1:** Quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
- Redoblante (aro):** Quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Tom 2:** Quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest.
- Bombo:** Quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note.
- HH:** Quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.

Staff 2 (Cargada Pattern):

- Tom 1:** Quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
- Redoblante (aro):** Quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Tom 2:** Quarter rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest.
- Bombo:** Quarter note, quarter note, quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note.
- HH:** Quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.

Video: <https://youtu.be/5QHq-wfyvDE>

Trabajo de síntesis 2

En este segundo trabajo proponemos una síntesis basada en las frases cortas, características de esta música, que ocupan la mitad de un compás de 12/8, y que se pueden pensar y escribir directamente en 6/8. El trabajo de síntesis lo organizaremos de manera similar al anterior, proponiendo una variante en cuanto al concepto de “preguntas y respuestas” entre los sonidos graves y agudos. En este caso sugerimos repetir tres veces cargando densidad sobre los graves, y ahí responder sobre los agudos en la cuarta vez, aliviando un poco esa tensión generada. Proponemos dos variantes para estas frases

cortas, la primera evitando tocar sobre el pulso uno, arrancando en la segunda corchea, generando así una sensación de “aire” propia de esta música. La segunda variante consiste en tocar la primera corchea del primer pulso sobre el aro del redoblante.

Toque 1 - Frase corta 6/8

Video: <https://youtu.be/vvBC7AAFLHQ>

Toque 2 - Frase corta 6/8 con agudo (aro) en el 1

Video: <https://youtu.be/86UO1aHFzYw>

Trabajo de síntesis 3.

En este tercer trabajo sumaremos el sonido agudo y estridente de la Campana. Para lograr una sonoridad similar a la misma, tocaremos entre el Platillo Ride y su campana.

Para las frases largas de 12/8 proponemos tocar con una de las manos los golpes graves entre el tom y la chancha, complementándose con los golpes del bombo accionados con uno de los pies, y contestando con los golpes agudos sobre el aro del redoblante. Con la otra mano proponemos tocar una variación de la clave afro, que cambia en algunos golpes que están presentes en otras claves, y se complementa muy bien con el resto de los sonidos. Tocaremos el Hi-Hat pisado (abriendo y cerrando), cumpliendo el rol del Shekere, marcando negras con punto.

Para las frases cortas, proponemos tocar una campana que vaya acentuando la segunda corchea (escrito sería corchea sobre el cuerpo del Platillo Ride y negra acentuada sobre la campana del Platillo Ride), como uno de los golpes más característicos de esta música y que si bien es tocado por varios instrumentos, se despega mucho en el sonido agudo del Bongó. El resto de la organización se mantiene igual al caso anterior, pero tocando las frases cortas.

Toque 1: Frase larga 12/8 más campana

Musical score for a 12/8 drum set pattern. The score includes staves for Ride (campana), Tom 1, Redoblante (aro), Tom 2, Bombo, and HH. The Ride part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The other parts provide a steady accompaniment.

Video: https://youtu.be/8rzNly54h_w

Toque 2 - Frase corta 6/8 más campana

Musical score for a 6/8 drum set pattern. The score includes staves for Ride (campana), Tom 1, Redoblante (aro), Tom 2, Bombo, and HH. The Ride part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The other parts provide a steady accompaniment.

Video: <https://youtu.be/YZJvWA1xqSk>

*En los distintos toques propuestos planteamos diferentes células rítmicas de “respuesta” en los agudos, asociadas a los distintos instrumentos que ocupan ese registro (sonido agudo del Cajón, Bongó, Cajita y Campana), que se pueden ir intercalando entre los distintos toques.

Candombe (Cuareim)

El Candombe es una música local del Río de la Plata, mestiza, con un fuerte arraigo en Uruguay, impulsada por la vertiente africana que pobló el continente americano desde la colonización, y estableció algunos de sus rasgos identitarios que permanecieron en el tiempo. Esta música se caracteriza, en su esquema más tradicional, por utilizar solo la percusión, provista de una cuerda de tambores. A su vez tiene una fuerte actividad performática que acompaña a la percusión, con bailarines y bailarinas, estandartes, y emblemas de la cultura afrodescendiente como el “gramillero”, el “escobero” y la “mama vieja”, quienes marchan junto a los tambores en la denominada “llamada”. Tomaremos el esquema tradicional de la cuerda de tambores convencional que se utiliza en “la llamada” para realizar la investigación, sin desconocer que en la actualidad, se pueden encontrar versiones de esta música llevadas a lo que se denomina candombe canción (con letra y música), o candombe fusión (por lo general instrumental), tocadas con instrumentos armónicos, vientos, y demás orquestaciones.

El Candombe, en su esquema tradicional de llamada, cuenta con la siguiente instrumentación percusiva: **Tambor Piano, tambor Chico, tambor Repique**.

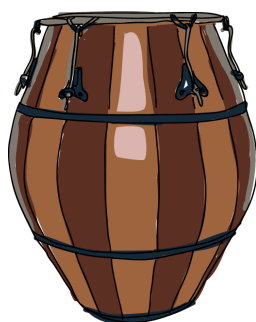
*A la cuerda de candombe tradicional que se utiliza en la llamada, la conforman la repetición de estos tambores, es decir, determinada cantidad de tambores Piano, determinada cantidad de tambores Chico, y determinada cantidad de tambores Repique.

En palabras de Coriún Aharonián (2007, p.87):

La llamada puede ser definida como un toque polifónico hecho con tres o cuatro tamaños de tamboriles, tambores locales en forma de barril". "Los tamboriles llegan a ser varias decenas en una sola agrupación (entre diez y más de cien tamboriles en las últimas décadas — el mínimo reglamentario ha subido de veinte a cuarenta —), divididos proporcionalmente (en una proporción que varía de acuerdo con el

criterio de cada conjunto) en chicos, repiques, pianos y eventualmente bajos (en la actualidad es muy difícil ver estos tambores), que se distribuyen de acuerdo a la estética de cada agrupación (antes, de cada barrio).

A continuación describiremos los rasgos principales de cada instrumento, y el toque característico que los distingue de otras músicas familiares, en notación musical tradicional, y mediante un enlace audiovisual.



Tambor Piano: Es el tambor más grande en tamaño, y por ende, el que suena más grave. Se encarga de sostener la base junto al tambor chico, pero en el registro bajo del ensamble. Su toque se basa en la célula rítmica de corchea con punto- semicorchea. Se toca con palo y mano sobre el parche del tambor.



P-M: Palo y Mano // **P:** Palo // **M:** Mano

Video: <https://youtu.be/gVVeTatumFk>¹⁰

¹⁰ Los toques de todos los instrumentos de percusión de esta música local fueron ejecutados por Pablo “Gallego” Mini.



Tambor Chico: Es el tambor más chico en tamaño, y por ende, el que suena más agudo. Se encarga de sostener la base junto al tambor Piano, pero en el registro agudo del ensamble. Su toque se basa en tres de los cuatro golpes de la subdivisión (toque liso), o los cuatro golpes de la subdivisión (toque repicado), acentuando siempre la segunda semicorchea. Se toca con palo y mano sobre el parche del tambor.

①

M P P M P P M P P M P P

Tambor Chico $\text{|| } \frac{4}{4} \text{ } \text{z}$ ||

Video: <https://youtu.be/LkICGZVvqVo>

②

M P P P M P P P M P P P M P P

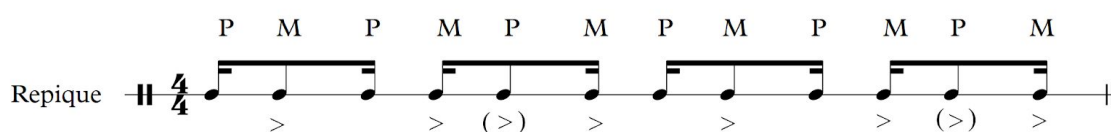
Tambor Chico $\text{|| } \frac{4}{4} \text{ } \text{z}$ ||

P: Palo // M: Mano

Video: <https://youtu.be/zJf9at4nEOA>



Tambor Repique: Es el tambor medio en cuanto a tamaño, y también registro. Es el tambor que improvisa, y a su vez dirige al resto de la cuerda en los cortes y en la forma. Tiene una llevada de base asentada en la célula rítmica semicorchea-corchea-semicorchea. A su vez, marca la clave característica de esta música, también llamada “madera”, golpeando el palo sobre el cuerpo del tambor. Se toca con palo y mano sobre el parche del tambor.

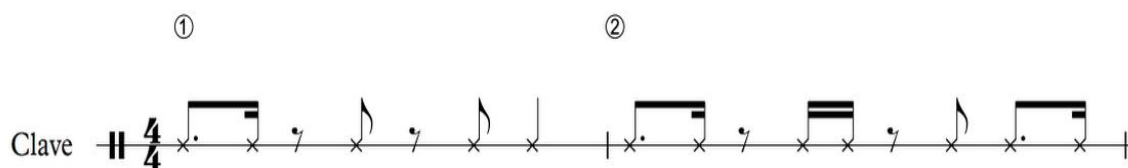


P: Palo // **M:** Mano

Video: <https://youtu.be/hOBn5iYRXcg>



Clave o “Madera”: Si bien los tres tambores utilizan este recurso en introducciones, cortes, o finales, el que se encarga de aplicarlo durante la llevada de los otros tambores, y con variaciones e improvisaciones, es el tambor Repique. Se toca golpeando el palo sobre el cuerpo del tambor.



Video: <https://youtu.be/KcyNDkia88>

Video: <https://youtu.be/X74XIGwgOh8>

Video: <https://youtu.be/VoRp1-UjOdl>

Como ejemplo audiovisual de la resultante sonora del ensamble percusivo de esta música local, adjuntamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ga4UKjy9N08>

<https://www.youtube.com/watch?v=XH3wg6GPQL4>

<https://www.youtube.com/watch?v=OaLN-pSatbY>

*Cabe destacar que existen distintos tipos de Candombe, con diferencias en el toque de los tambores, muchas veces relacionados al barrio del que surgen. Nosotros basamos la investigación en el Candombe estilo Cuareim¹¹.

¹¹ Calle ubicada en el Barrio Sur de Montevideo en la que estaba ubicado el Conventillo Mediomundo donde se forjó este particular toque del Candombe.

Síntesis rítmica, de la Percusión a la Batería. Candombe.

Para realizar la síntesis de ritmos de la percusión a la batería, primero decidiremos tímbricamente donde tocar cada tambor de esta música (y las claves o maderas) en la Batería.

Trabajo de síntesis 1

La siguiente instrumentación es para el primer trabajo de síntesis que consiste en lograr una sonoridad similar al toque de llamada desde la Batería, con las células rítmicas bien definidas por miembros (manos y pies) y cuerpos de la Batería.

El tambor Piano lo tocaremos con el bombo por ser ambos el registro más grave del ensamble.

El tambor Chico lo tocaremos con una de las manos sobre el redoblante (sin bordona), ya que a afinarlo alto se puede lograr una tímbrica parecida entre ambos. El golpe acentuado característico de este tambor (la segunda semicorchea), lo tocaremos con la técnica de "Rim Shot", que se trata de golpear con una parte del palo simultáneamente el parche y el aro, dando como resultante un sonido más fuerte y definido, similar al de la mano golpeando sobre el parche al borde del tambor. Los otros dos golpes (3º y 4º semicorchea) los tocaremos sobre el parche del redoblante, y en un volumen menor al anterior.

El tambor Repique lo tocaremos con una de las manos sobre el tom agudo, que es el más indicado tímbricamente por el sonido medio-agudo que emite.

Las claves o maderas las tocaremos con los palos sobre los aros de la chancha (o tom de piso) y el redoblante, ya que emiten un sonido tímbricamente similar, y con la clave en el pie (con el pedal golpeando el jam block).

Toque Llamada (Secuencia de cinco toques distintos):

First system of musical notation in 4/4 time. The score includes six staves: Aro Tom 2, Tom 1, Redoblante aro, Tom 2, Bombo, and Clave. Aro Tom 2 and Redoblante aro play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Tom 1, Tom 2, and Bombo are silent. Clave plays a standard 3-2 clave pattern.

Second system of musical notation in 4/4 time. The score includes six staves: Aro Tom 2, Tom 1, Redoblante aro, Tom 2, Bombo, and Clave. Aro Tom 2 and Redoblante aro play the same rhythmic pattern as in the first system. Tom 1 and Tom 2 are silent. Bombo plays a pattern of quarter notes with accents, followed by eighth notes. Clave plays the same 3-2 clave pattern.

Third system of musical notation in 4/4 time. The score includes six staves: Aro Tom 2, Tom 1, Redoblante, Tom 2, Bombo, and Clave. Aro Tom 2 and Redoblante play the same rhythmic pattern as in the first system. Tom 1 and Tom 2 are silent. Bombo plays a pattern of quarter notes with accents, followed by eighth notes. Clave plays the same 3-2 clave pattern.

Aro Tom 2 $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Tom 1 $\frac{4}{4}$ ————— | ————— ||
 Redoblante $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Tom 2 $\frac{4}{4}$ ————— | ————— ||
 Bombo $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Clave $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||

Aro Tom 2 $\frac{4}{4}$ ————— | ————— ||
 Tom 1 $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Redoblante $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Tom 2 $\frac{4}{4}$ ————— | ————— ||
 Bombo $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||
 Clave $\frac{4}{4}$ \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} ||

Video: https://youtu.be/w_Q7Ujbqjxc

Trabajo de síntesis 2

La segunda opción es una síntesis de la resultante rítmica de la cuerda, donde los toques con los palos están menos identificados en las células y los cuerpos de la Batería. El tambor Chico no está sonando continuamente, sino que se entrelaza con lo que sería el toque del Repique, y las variaciones del tambor Piano tocadas sobre la chancha (o tom de piso). La posibilidad de encarar este tipo de síntesis, está basada en que el toque del tambor Chico, al estar

sedimentado en casi todos, o todos los golpes de la subdivisión, puede no tocarse constantemente como célula autónoma, y por medio de un proceso perceptivo, podemos reconstruir el mismo entre esa resultante rítmica. Los pies se comportan de manera similar al toque anterior, donde uno toca la Clave sobre el Jam Block, y el otro el tambor Piano sobre el bombo de la Batería.

Toque cuerda base:

The image shows a musical score for a drum set in 4/4 time, consisting of six staves. The parts are:

- AroTom 2:** A single quarter note on the first beat of the first measure, followed by a quarter rest on the second beat, and a quarter note on the first beat of the second measure, followed by a quarter rest on the second beat.
- Tom 1:** A quarter note on the first beat, a quarter rest on the second beat, a quarter note on the first beat, and a quarter rest on the second beat.
- Redoblante:** A continuous eighth-note pattern: quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note.
- Tom 2:** A quarter note on the first beat, a quarter rest on the second beat, a quarter note on the first beat, and a quarter rest on the second beat.
- Bombo:** A quarter note on the first beat, a quarter rest on the second beat, a quarter note on the first beat, and a quarter rest on the second beat.
- Clave:** A quarter note on the first beat, a quarter rest on the second beat, a quarter note on the first beat, and a quarter rest on the second beat.

Video: <https://youtu.be/XKUPJK6v99k>

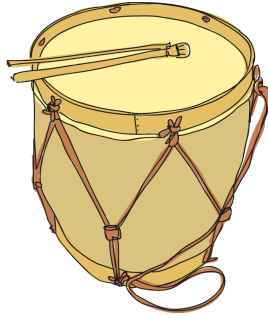
Chacarera

La Chacarera es una música local argentina, mestiza, impulsada por la vertiente africana que pobló el continente americano desde la colonización, y estableció algunos de sus rasgos identitarios que permanecieron en el tiempo. Se cree que su ritmo más característico proviene de la Zamacueca peruana, y constituyó sus raíces en nuestro país en el actual territorio de Santiago del Estero, que era una posta obligada en las rutas comerciales que unían el Alto Perú con el puerto de Buenos Aires. La relación de esta música con la cultura africana, se da más que nada en la rítmica, y en el instrumento percusivo “madre” del mismo que es el Bombo Legüero. Luego se sumaron instrumentos armónicos provenientes de la colonización española, como la Guitarra de cuerdas de nylon, completando así la instrumentación más característica de la Chacarera. En la actualidad, se pueden encontrar versiones de esta música tocadas también con otros instrumentos de percusión ampliando el tejido rítmico/tímbrico de la misma, como el Cajón Peruano, Semillas (Pezuñas de cabra, Caxixi, Shekere, Shaker), Platillos, Bajo, instrumentos armónicos, vientos, y demás orquestaciones.

La Chacarera en su esquema actual puede contar con la siguiente instrumentación percusiva: **Bombo Legüero, Cajón peruano, Semillas** (Pezuñas de cabra o Chajchas, Caxixi, Shekere, Shaker), **Platillos**.

A continuación describiremos los rasgos principales de cada instrumento, y el toque característico que los distingue de otras músicas familiares, en notación musical tradicional, y mediante un enlace audiovisual.

*Cabe destacar que estos toques se pueden entender y escribir tanto en 6/8 como en 3/4. Por una cuestión práctica en la lectura y escritura, decidimos escribirlos en 3/4.



Bombo Legüero: Es el instrumento “madre” de esta música. Durante muchos años fue el único sostén percusivo de la misma. Es un tronco ahuecado, con dos aros de madera que -a través de los tientos (sogas de cuero)- tensan dos parches de cuero de animal, uno arriba y otro abajo del instrumento. Se toca con palos de madera, y como el Cajón peruano, tiene dos timbres bien diferenciados que son el grave en el centro del parche, y el agudo en los aros. También se pueden lograr otros timbres “muteando”, o tocando en otros sectores del parche.

① Ritmo básico ② Variantes

Bombo legüero
o
Cajón

Video: <https://youtu.be/YEDkonIdi6g>¹²

③ Ritmo característico de dos compases

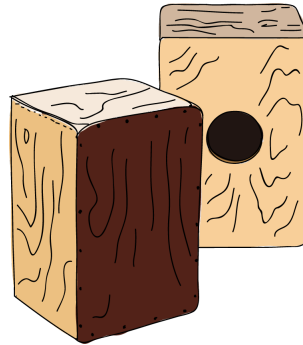
Bombo legüero
o
Cajón

Video: https://youtu.be/H8Jfl_LSvPA

¹² Los toques de todos los instrumentos de percusión de esta música local fueron ejecutados por Martín Casado.

④ Introducciones e interludios

Bombo legüero
o
Cajón

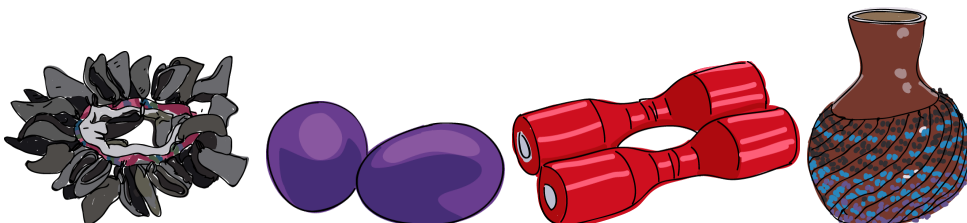


Cajón peruano: Es un instrumento de madera de cuatro lados, con un agujero en la cara trasera para proyectar el sonido, y una tapa de un espesor menor al resto en la cara delantera, donde se toca. Tiene dos timbres bien diferenciados que son el grave en el centro, y el agudo arriba. También se pueden lograr otros timbres “muteando” la tapa, o utilizando los dedos.

Video: <https://youtu.be/MQgGqOQqhA8>

Video: <https://youtu.be/YBbAygWrJLA>

Semillas:



Las **Pezuñas de cabra o Chajchas** son varias pezuñas de cabra u otro animal

similar, cocidas a un redondel de tela, y ubicadas a una distancia equidistante, lo que permite que al moverlas suenen golpeándose entre sí.

El **Caxixi** es una canastita de mimbre rellena con semillas, arroz, porotos u otro tipo de contenido similar, que puede variar en su tamaño, y que emite el sonido al moverlo.

El **Shaker** tiene por lo menos dos formatos, uno es un huevito de plástico, y el otro es un cilindro (a veces dos unidos), relleno con semillas, arroz, porotos u otro tipo de contenido similar, que emite el sonido al moverlo.

El **Shekere** es una calabaza cubierta por una red de mostacillas, que emite el sonido al moverla.

① ② ③ ④

Platillos
o
Semillas

Video: <https://youtu.be/BFAsATNaZkM>



Platillos: Son instrumentos por lo general redondos y de distintos tamaños, hechos de una aleación de metales -donde predomina el bronce- que emiten distintos sonidos ligados al tamaño del mismo, pero por lo general ocupan registros altos en los ensambles percusivos. Se percuten con el palo de punta o de canto, y a veces con las manos. El sonido que emiten se prolonga en el tiempo, por la resonancia de los armónicos que se generan al poner en vibración el instrumento mediante el ataque.

Video: https://youtu.be/7Xe_jM2e_Sg

Como ejemplo audiovisual de la resultante sonora del ensamble percusivo de esta música local, adjuntamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=l1eiu5dDg6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=Crkf1koFJ1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=fZYpPthH8G0>

Síntesis rítmica, de la Percusión a la Batería. Chacarera.

Para realizar la síntesis de ritmos de la percusión a la Batería, primero decidiremos tímbrica y registralmente donde tocar cada instrumento percusivo de esta música local, en la Batería.

Trabajo de síntesis 1

La siguiente instrumentación es para el primer trabajo de síntesis que consiste en lograr una sonoridad similar a los toques más característicos de la Chacarera desde la Batería, con las células rítmicas bien definidas por miembros (manos y pies) y cuerpos de la Batería. Para ello vamos a combinar los dos toques más característicos de esta música, haciéndolos convivir en el set de Batería. Por cuestiones tímbricas y de registro el 2-3 (segundo y tercer pulso del compás de 3/4) del parche del Bombo legüero (o del sonido grave del cajón) lo tocaremos con uno de los pies en el bombo de la Batería. Los golpes más agudos característicos de esta música que se tocan en el aro del Bombo legüero (o el sonido agudo del cajón) los tocaremos con los palillos sobre el aro del redoblante. El otro toque característico de esta música que se basa en tocar sobre el parche del Bombo legüero (o el sonido grave del Cajón) las dos corcheas del tercer pulso como levare a un acento en el pulso uno y tres del compás siguiente (3/4), lo tocaremos sobre el tom de pie o chancha. Por último

con uno de los pies sobre el Hi-Hat pisado, abriendo y cerrando, tocaremos sobre distintas métricas, pasando del compás de 6/8 (dos negras con punto), al compás de 3/4 (tres negras), luego a la “Hemiola” (blancas), y por último a las “palmas” características de esta música (negra-corchea, negra-corchea del compás de 6/8), logrando así una percepción temporal distinta en cada caso, del ritmo propuesto.

Toque 1: Métrica 6/8

Musical notation for Toque 1 in 6/8 time. The score includes five staves: Tom 1, Redoblante aro, Tom 2, Bombo, and HH. The Redoblante aro staff features a melodic line with eighth notes and rests, accented. The HH staff shows a steady eighth-note pattern with a dot, representing a 'palma'.

Video: <https://youtu.be/MLKJ3eGpLYA>

Toque 2: Métrica 3/4

Musical notation for Toque 2 in 3/4 time. The score includes five staves: Tom 1, Redoblante aro, Tom 2, Bombo, and HH. The HH staff shows a steady eighth-note pattern with a dot, representing a 'palma'.

Video: <https://youtu.be/E4fU13YLjk4>

Toque 3: Métrica “Hemiola” (blanca)

Tom 1

Redoblante aro

Tom 2

Bombo

HH

Video: <https://youtu.be/qGJpKGkIECM>

Toque 4: Métrica “palmas”

Tom 1

Redoblante aro

Tom 2

Bombo

HH

Video: https://youtu.be/aiNnY_Xv6jw

Trabajo de síntesis 2

En este caso llevaremos a la Batería el toque característico de esta música en introducciones e interludios, que se basa en la sonoridad de las “palmas” de los/as bailarines/as mientras esperan para empezar a bailar. Para ello

continuaremos tocando el 2-3 del parche del Bombo legüero (o del sonido grave del Cajón) con uno de los pies en el bombo de la Batería. El toque característico del aro del Bombo legüero (o el sonido agudo del Cajón) en introducciones e interludios, es la imitación de las “palmas” características de esta música (negra-corchea, negra-corchea del compás de 6/8), y lo tocaremos con los palillos, uno sobre el aro del redoblante y el otro sobre el aro del tom de piso (o chancha). Por último con el pie sobre el Hi-Hat pisado, abriendo y cerrando, proponemos tocar sobre el compás de 6/8 (dos negras con punto), el compás de 3/4 (tres negras), y la “Hemiola” (blancas), logrando así, como en el trabajo de síntesis anterior, una percepción temporal distinta en cada caso, del ritmo propuesto.

Tom 1

Redoblante aro

Tom 2 aro

Bombo

HH

Video: <https://youtu.be/DZMNIY11DCY>

Trabajo de síntesis 3

Este trabajo consiste en sistematizar uno de los toques más populares de Chacarera con la Batería, y que por el ámbito popular en el que se ha desarrollado le llamaremos “peñero”. El mismo consiste en tocar sobre la campana del platillo Ride lo que sería el aro del Bombo legüero (o del sonido agudo del Cajón), o sea, las negras con punto del compás de 6/8. Igual que en los casos anteriores, el 2-3 del parche del Bombo legüero (o del sonido grave del Cajón) lo tocaremos con uno de los pies en el Bombo de la Batería. Con la

otra mano tocaremos cada dos compases un golpe “retrasado” en el redoblante (con bordona), que sería la segunda corchea (contratiempo) del tercer pulso¹³ de 3/4, y rellenaremos sobre el Hi-Hat en el primer compás, y los tones en el segundo con golpes característicos del ritmo de Chacarera.

First system of musical notation for a drum set in 3/4 time. The instruments and their patterns are:

- Ride campana:** Four measures of quarter notes (x).
- HH:** Measure 1: quarter rest; Measure 2: eighth notes (x) and eighth notes (x); Measure 3: quarter rest; Measure 4: quarter rest.
- Tom 1:** Measure 1: quarter rest; Measure 2: quarter rest; Measure 3: quarter rest; Measure 4: eighth notes (x) and eighth notes (x).
- Redoblante:** Measure 1: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 2: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 3: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 4: quarter rest.
- Tom 2:** Measure 1: quarter note (x); Measure 2: quarter rest; Measure 3: quarter rest; Measure 4: quarter notes (x) and quarter notes (x).
- Bombo:** Four measures of quarter notes (x).

Second system of musical notation for a drum set in 3/4 time. The instruments and their patterns are:

- Ride campana:** Four measures of quarter notes (x).
- HH:** Measure 1: quarter rest; Measure 2: eighth notes (x) and eighth notes (x); Measure 3: eighth notes (x) and eighth notes (x); Measure 4: quarter rest.
- Tom 1:** Measure 1: quarter rest; Measure 2: quarter rest; Measure 3: quarter rest; Measure 4: eighth notes (x) and eighth notes (x).
- Redoblante:** Measure 1: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 2: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 3: quarter notes (x) and quarter notes (x); Measure 4: quarter rest.
- Tom 2:** Measure 1: quarter note (x); Measure 2: quarter rest; Measure 3: quarter rest; Measure 4: quarter notes (x) and quarter notes (x).
- Bombo:** Four measures of quarter notes (x).

Video: <https://youtu.be/Lr06wG0vD6U>

¹³ También se suele tocar el golpe de redoblante en el contratiempo del pulso 1 del compás de 3/4..

Propuesta metodológica para abordar pedagógicamente el trabajo de síntesis

Luego de plantear una síntesis personal de los toques percusivos más característicos de las músicas locales estudiadas a la Batería, nos proponemos a sugerir una propuesta metodológica basada en el marco pedagógico enmarcado en esta tesis, para los/as estudiantes de batería de las carreras de Música Popular (UNLP) que se acerquen a este trabajo. No planteamos un "nivel" técnico necesario como condición para alcanzar los resultados, ya que creemos que la síntesis será particular a cada caso, y se dará como producto del bagaje musical, y de las posibilidades en cuanto al manejo del instrumento, de quien la encara.

En primer lugar alentamos a la escucha y el análisis en profundidad de la música local con la que se quiera trabajar. Es decir, sumergirse en las distintas variables que aportan los diferentes agentes protagónicos de estas músicas (bandas, solistas, instrumentistas, pedagogos)¹⁴, para luego poder establecer dentro de esas variables, los usos más habituales o característicos de los toques percusivos, haciendo foco en aspectos rítmicos, tímbricos y registrales de los mismos.

Luego de establecer los ritmos más característicos de la música local con la que se esté trabajando, proponemos un estadio de apropiación de los mismos, por medio del canto. Es decir, tomar uno de los toques más característicos de esta música, y poder "cantar" con onomatopeyas la resultante rítmica/tímbrica/registraral que se da entre algunos de los toques de las diferentes percusiones que la componen. Como ejemplo de esto se podría citar que en la Rumba (Guaguancó) se puede cantar la resultante que se da entre el toque del tambor 3-2 y el Salidor, que es una de las sonoridades más características de esa música, donde el "diálogo" entre estos dos tambores,

¹⁴ En la Bibliografía incluimos discos y videos que sirvieron para la realización de este trabajo de síntesis, que pueden ser tomados a modo de ejemplo para los/as estudiantes que pretendan iniciar su propio trabajo de síntesis, con otras músicas locales como objeto de estudio.

genera una melodía de pregunta y respuesta. La misma metodología se podría trasladar al Candombe (Cuareim) y la sonoridad resultante que se da entre el tambor Piano y el Chico.

Una vez culminada esta instancia, proponemos continuar con la apropiación por medio del canto, de cada uno de los toques percusivos que se pretenda trasladar a la Batería, atendiendo a las particularidades tímbricas y registrales de cada instrumento, lo que nos permitirá un mejor manejo de los patrones rítmicos, y a su vez, comenzar a pensar la manera de hacerlos sonar desde la Batería.

Esta última instancia nos da el pie a uno de los puentes fuertes de la investigación, que es la manera de trasladar desde aspectos tímbricos y de registro, las distintas sonoridades de las percusiones a la Batería. En este caso, contamos con la posibilidad de reproducir ciertas particularidades tímbricas presentes en las percusiones desde la Batería, utilizando como recurso, usos no habituales en el instrumento como pueden ser los aros de los toms y del redoblante, o el cuerpo del tom de piso (o chancha) tocado con el palo, similar a las cáscaras de la Salsa en las timbaletas. Estos timbres resultantes nos permiten la síntesis a la Batería de instrumentos como el Catá, las Claves o Maderas, las sonoridades agudas del Cajón peruano, y demás instrumentos de percusión con registros altos, y tímbricas relacionadas al sonido de las maderas percutidas. A su vez, los golpes "tono" de las percusiones, se pueden trasladar a la Batería atendiendo al plano registral de los mismos, como puede ser el caso del bombo de la Batería reproduciendo las sonoridades del tambor Piano, el tambor Salidor, y el parche del Bombo Legüero, que serían los instrumentos más graves del ensamble ocupando un registro bajo. Opera la misma lógica para el traslado a la Batería de los golpes "tono" en tambores de un registro medio/alto, como pueden ser el tambor 3-2, el tambor Repique y Chico de Candombe, las Congas, el Bongó, que al tocarlos en el redoblante sin bordona o en el tom agudo, se puede lograr una sonoridad similar a los instrumentos antes mencionados. Con los Platillos de la

Batería, tanto percutidos con palos, como con el Hi-Hat pisado, o entreabierto, se pueden lograr sonoridades similares a las Semillas; y con la campana del Platillo Ride, se puede lograr una sonoridad similar, tanto tímbrica como de registro, a las Campanas o Cencerros. Y por último se pueden generar sonoridades que remiten más a los toques percusivos de mano, apoyando los palos sobre los parches y muteando los mismos, o con la técnica de "rimshot", utilizada y explicada en una de las síntesis de Candombe.

Una vez resuelta la instancia de decisiones a tomar en cuanto a aspectos tímbricos y de registro, podemos comenzar a tocar de a uno, y por miembros -manos y pies- los toques en la Batería. Es decir, si la música local con la que estamos trabajando tiene una clave estructural que la determina, podemos arrancar por ahí, y luego ir sumando otro toque -con otro de los miembros-, atendiendo a los lugares donde coinciden los golpes y donde no (recurso que nos puede facilitar la independencia o disociación motriz), generando así una resultante rítmica nueva entre la unión de dos toques distintos. Luego de superada esa instancia, podemos sumar otro toque -con otro de los miembros-, y así vamos construyendo la síntesis que previamente escuchamos, analizamos y cantamos como forma de apropiación de los contenidos. También se podrían ir combinando los toques entre sí (mano 1 con mano 2, mano 1 con pie 1, mano 1 con pie 2, etc), como una instancia más progresiva y de reconocimiento entre toques, para luego ir construyendo la síntesis total.

Insistimos en que esta es sólo una posibilidad de abordar este trabajo, y alentamos a que cada estudiante que se presente ante el desafío de las síntesis de percusiones a la Batería en las músicas locales, pueda desarrollar su propio camino, y la metodología que le sea funcional a su hacer musical. Estas cuestiones nos permiten lograr una forma personal de encarar las prácticas musicales, y nos acercan a la construcción de un lenguaje propio en la producción artística.

Vinculación de la técnica fragmentada con la práctica musical.

Puesta en práctica del trabajo de investigación, aplicando el mismo a composiciones hechas sobre las músicas locales estudiadas.

Durante la carrera de licenciatura en música con orientación en música popular de la FBA-UNLP, nos vamos convirtiendo en músicos integrales que abarcamos diversos aspectos del hacer musical. Es decir, la formación nos lleva a componer, arreglar, grabar, producir, difundir, entre otras aristas que imponen las nuevas reglas de circulación de la música. Es por eso que planteamos vincular el trabajo de investigación, a la música en sí misma. Es decir aplicándolo a composiciones hechas sobre las músicas locales elegidas para la investigación, lo que permite una comprensión global y contextualizada de la síntesis de percusiones a la Batería en la música popular latinoamericana. A su vez, esto incentiva a que la investigación realizada no se quede sólo en el ejercicio de incorporar técnicas, destrezas y habilidades instrumentales, sino que plantea una forma de hacer musical, donde el tejido rítmico y tímbrico resultante sirve de soporte a canciones y futuras producciones. Volviendo al postulado de Silvia Carabetta (2014) y su cita al gran pedagogo brasileño: “Conocer es, para Freire, un encuentro de sujetos mediados por el objeto de conocimiento, buscando apropiarse de él, aprehenderlo para aplicarlo a situaciones existenciales concretas, para transformarlo y transformarse.”

De esta manera, podemos hablar de una búsqueda de que el aprendizaje sea significativo, tal vez no directamente con lo postulado por Ausubel, autor del concepto de aprendizaje significativo, que habla de la importancia de los saberes previos ante un nuevo conocimiento a aprender (que en este trabajo estarían relacionados a el bagaje con el que se presenten los estudiantes de Batería, y la manera de conectar esos conocimientos con los nuevos), sino vinculando el trabajo de investigación al ponerlo en juego con una situación musical real, sacándolo de la mera técnica, y de la teoría, situándolo en la práctica musical. Si bien, como dijimos antes, al hablar de aprendizaje significativo no nos referimos a la tesis central del concepto de Ausubel, se da

una relación con algunos rasgos de este concepto que la autora Liliana Sanjurjo (2006, p.33) enumera en su libro "Aprendizaje significativo y enseñanza en los niveles medio y superior", donde expone: "Para que un aprendizaje sea significativo, se deben dar ciertas condiciones en el objeto a aprender; el nuevo aprendizaje debe ser: • funcional, • integrable, • potencialmente significativo...".

Es importante aclarar que todas las composiciones fueron hechas por Juan Miguel Carotenuto. También cabe destacar que los temas Contradicción y Festejo pal viejo, fueron compuestos para la materia Recursos Compositivos que da el profesor Aníbal Colli, en el marco de las carreras de Música con orientación en Música Popular de la FBA-UNLP.

Durante la presentación-defensa de este trabajo final, nos proponemos la realización de un cierre con música en vivo, donde se procederá a tocar en grupo las composiciones antes mencionadas, en las que Juan Miguel Carotenuto interpretará la Batería, desde el rol de instrumento como síntesis de percusiones, eje central de esta tesis.

Composiciones:

Madera Argentina (Chacarera-Vidala)

Equipo para presentación en auditorio:

Dario Rodriguez Barozzi: Guitarra; Rocio Sanjurjo Abalos: Voz;

Festejo pal viejo (Festejo)

Equipo para presentación en auditorio:

Pablo Mini: Guitarra; Patricio Pretti: Guitarra; Josefina Gómez: Saxo Soprano;

Mauro Lopez Sein: Bajo.

Contradicción (Candombe)

Equipo para presentación en auditorio:

Federico López: Guitarra-Voz; Mariano Ferrari: Bajo; Juan Fermín Ferraris: Piano.

Astor in de Skay buit Blades (Rumba)

Equipo para presentación en auditorio:

Juan Fermín Ferraris: Piano; Mariano Sosa Acosta: Bajo; Josefina Gómez: Saxo Soprano.

Consideraciones finales

Producto de la extensa investigación, surge una posibilidad metodológica para poder trasladar a la Batería una síntesis tímbrica, registral y rítmica del entramado percusivo en las músicas locales estudiadas. A su vez, también se propone una manera de dejarlo escrito y filmado (ya que al tratarse de una tesis de música popular, nos parece fundamental el registro audiovisual), para aquellos/llas estudiantes que lo necesiten o se acerquen con alguna inquietud al respecto, y puedan utilizarlo como disparador para sus propias producciones. Sabiendo la complejidad que presupone este trabajo sobre músicas vivas y en constante transformación (como son las músicas populares latinoamericanas), y teniendo en cuenta la riqueza y variedad de su entramado rítmico percusivo (sobre todo atendiendo a aspectos tímbricos, registrales y funcionales), es que aconsejamos un abordaje comprometido y consciente de la diversidad característica de nuestra región, y la importancia del latido rítmico en diálogo constante que proponen las rítmicas constitutivas de Nuestra América. Reincidimos al punto de sonar redundantes, en que pretendemos sugerir una manera de encarar el trabajo de síntesis, y no un resultado final. A través de la Hermenéutica y de las teorías pedagógicas críticas y reflexivas, incentivamos a que cada estudiante de Batería que se presente ante este desafío, pueda tomar herramientas para realizar su propia investigación de las músicas locales sobre las que decida trabajar, y obtenga como resultado una síntesis que le sea personal, y concuerde con su bagaje y hacer musical. Alentamos de esta manera, a no caer en los reduccionismos superficiales impuestos por el sistema, y la reproducción de “métodos”, presentes en muchas de las “prestigiosas” instituciones de formación musical, o en las redes sociales.

Referencias Bibliográficas

Aharonián, C. (1993). "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" en instituto Villa Lobos da Uni Rio, Río de Janeiro.

Aharonián, C. (2007). *Músicas Populares del Uruguay*. 1° ed. Montevideo: Universidad de la República.

Argumedo, A. (1993). *Los silencios y las voces en América Latina: Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. 1° ed. 3° reimp. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional.

Blanco, O. (2004). *Cultura Popular y Cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas / dirigido por Ana María Zubieta*.- 1° ed. 1° reimp,- Buenos Aires: Paidós.

Caballero, M. (2016). "Hermenéutica. Interpretación, verdad y cultura". En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. La Plata: Edulp.

Carabetta, S. (2014). *Ruidos en la educación musical*. 1° ed. Ituzaingó: Malpue.

Duarte Loza, D. (2018). "Música Imagen y Cuerpo: Arte Indisciplinario de América Latina". Tesis Doctoral. La Plata: FBA UNLP

Eckmeyer, M. y ots. (2010). "Un trío olvidado. Consideraciones en torno al estudio de la música de juglares, ministriles y goliardos". En *Actas: II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP

García, J. (1994). *La contribución musical de África Subsahariana al mosaico musical de las Américas y el Caribe*. Caracas: Fundación Afroamerica.

Givone, S. (1992). "Interpretación y libertad. Conversación con Luigi Pareyson". En *Gianni Vattimo (comp.) Hermenéutica y racionalidad*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempo de globalización*. 1° ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Pareyson, L. (1987). "La contemplación de la forma". En *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.

Podetti, R. (2004). "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización". Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del

Cono Sur, 11 al 13 de Marzo de 2004, Montevideo, Uruguay.

Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Regelski, T. (2009). "La música y la educación musical. Teoría y práctica para marcar la diferencia". En: *La educación musical para el nuevo milenio. Lines, D (Comp)*. Madrid: Editorial Morata.

Sanjurjo, L. (2006). *Aprendizaje significativo y enseñanza en los niveles medio y superior* / Liliana Olga Sanjurjo y Teresita Vera. 1° ed. 7° reimp. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Uribe Miranda, L. (2014). "Estética e Interpretación. La segunda y tercera formulación de una filosofía de la interpretación en Luigi Pareyson". *Revista de Filosofía*, vol 5 (N° 2). Chile: Cenaltes Ediciones.

Discografía

Blades, Rubén. (1992). "Canto a la muerte". En Amor y control. [CD, álbum] Sony Music. https://www.youtube.com/watch?v=yY1s5_bTt6U

Blades, Rubén. (1999). "20 de Diciembre". En Tiempos. [CD, álbum] Sony Music. <https://www.youtube.com/watch?v=ypOJb6TT5q0>

Carnota, Raúl. (1998). *Reciclón*. [CD, álbum]. Acqua Records. <https://www.youtube.com/watch?v=vFqmGyCIUHK>

Carnota, Raúl. (1999). "Chacarera del expediente". En Fin de Siglo. [CD, álbum]. Acqua Records. <https://www.youtube.com/watch?v=FmCObF0bFck>

Cavero, Arturo Zambo y Avilés Oscar. "Mi comadre Cocoliche". En Y... siguen festejando juntos. [CD, álbum] Believe Music. <https://www.youtube.com/watch?v=HYhBzpnIDEs>

Cavero, Arturo Zambo y Avilés Oscar. "El negrito Chinchiví". En Y... siguen festejando juntos. [CD, álbum] Believe Music. <https://www.youtube.com/watch?v=Wd0iAJa22qM>

Farias Gomez, Chango. (2003). *Chango sin arreglo*. [CD, álbum]. Tónica. <https://www.youtube.com/watch?v=7PkvYbzWW5U>

Fattoruso, Hugo y Rada, Rubén. (1991). "Candombe de hoy". En En Blanco y Negro (Las Aventuras de Fattoruso & Rada). [CD, álbum]. Mellopea Discos. <https://www.youtube.com/watch?v=Ay-zvYbkC5s>

Granda, Chabuca. (1976). "El Surco". En Cada canción con su razón. [CD, álbum] EMI Music. <https://www.youtube.com/watch?v=LNQGVMZi4KQ>

Lombardo, Edú. (2007) "Pa' la Gramilla". En Rocanrol. [CD, álbum]. Montevideo Music Group. https://www.youtube.com/watch?v=KlzAQ1U_vcl

Los Muñequitos de Matanzas. (2019). "La Mundo se está acabando". En Maferéfún la Rumba [CD, álbum]. Bis Music. <https://www.youtube.com/watch?v=tmaYhNdMjzY>

Rada, Ruben. (2004). "Cuerda de tambores". En Candombe Jazz Tour. CD, álbum]. EMI. <https://www.youtube.com/watch?v=NOdY7-U1-fs> [

Raices. (2008). "Llegó el tambor". En 30 años. [CD, álbum]. Warner Music. <https://www.youtube.com/watch?v=BPDEyY7k-qo>

Rojo, Alberto. (2009). "Chacarera Decafónica". En Tangentes. [CD, álbum]. Acqua Records. <https://www.youtube.com/watch?v=ehNne93bppA>

Santa Cruz, Nicomedes. (1979). Ritmos Negros del Perú. [CD, álbum]. Altafonte Music. <https://www.youtube.com/watch?v=O6UDZnT3kJU>

Yoruba Andabo. (1993). "Perdón". En El callejón de los rumberos. [CD, álbum] AYBA Música. https://www.youtube.com/watch?v=_7bfqky_NNI&list=PLCFFBB038E02973C5&index=3

Fuentes de Internet

Surgimiento e Historia de la Batería:

<https://solobaterias.wordpress.com/2007/10/10/historia-de-la-bateria/>

<https://www.aulafacil.com/bateria-acustica-1/curso/Lecc-2.htm>

[https://www.ecured.cu/Bater%C3%ADa_\(instrumento_musical\)](https://www.ecured.cu/Bater%C3%ADa_(instrumento_musical))

<http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/origen-y-evolucion-de-la-bateria-conjunto-de-instrumentos-de-percusion/>

Videografía

AFROCANDELA, BAILA MI FESTEJO. Autor y compositor: MARIBEL CHIRA. Intérprete: MARIBEL CHIRA Y GABRIELA HAYRE. Realización de Video: CARLOS FIGUEROA. 11 dic. 2016. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o0ZW3SUeu0w>

AFRO-PERUVIAN RHYTHM (LE DIJE A PAPA) FESTEJO MUSICA NEGRA DEL PERU EVA AYLLON AFROPERUANA ; FLAVIO DONOSO LARREA ; 24 ene. 2017 ; PEPON MUSIC. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bFQXxJa6XBI>

Candombe Uruguay ; 7 jul. 2017 ; Miguelito Angelito Laureiro Barrios. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XH3wg6GPQL4>

Carlos Santana / Rob Thomas - Smooth 1999 Live Video ; 3 nov. 2012; (Album Supernatural 1999); Supernatural With Carlos Santana & Friends Live Concert 1999 . NEA ZIXNH. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=28E8WKZ614w>

Clave on a Drumkit by Antonio Sanchez ; 28 oct. 2009; Pat Methenys drummer and LP artist, Antonio Sanchez shares his knowledge of using clave with the left foot on a drumkit. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dHgXWUgwmsY>

Clínica de Candombe. Toque de Cuareim ; Diego Paredes en piano, Noé Nuñez en repique y Ferna Nuñez en chico (Rey Tambor- La Calenda beat) Clínica de Candombe uruguayo organizada por "Tres Tambores" en el IMPA (Buenos Aires) el lunes 23 de mayo de 2011. ; ESTACIONDIGITALTV . [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Ga4UKjy9N08>

Delicia Rítmica tocan Cuareim Ansina y Cordón 3 tambores CANDOMBE.Montevideo.Uruguay ; Eduardo Delbono Scarone De Leandri ; 6 abr. 2017. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OaLN-pSatbY>

Ensayo Osain del Monte - La Habana ; Visita con Alain Pérez a un ensayo de Osain del Mont; 23 oct. 2015; Luis Patakin. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SMJd4gtWV6w>

Estoy Aquí - Las Estrellas de la Música Afroperuana (Sesión en Vivo) ; 29 abr. 2018 ; Juancito Piratex Audiovisuales. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=nh_nM7SaOAc

Horacio "El Negro" Hernández TamTam DrumFest 2012 - Pearl Drums; 24 feb. 2013; [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=cZgGm6b-Pw4>

Juancho Perone y Raúl Carnota; Chacarera del expediente (Cuchi Leguizamón) con Raúl Carnota. Realización Audiovisual: Hernán Castagno. Hernan Castagno. 27 feb. 2009. [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=fZYpPthH8G0>

La Asimétrica - Raúl Carnota / Willy González / Rodolfo Sánchez. Grabado en La Trastienda año 2006. Willy González Oficial. 13 oct. 2016. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=l1eiu5dDg6l>

Los Piojos - El farolito (Con letra); Canción: El farolito ; Álbum: 3er. Arco (1996); 20 jun. 2013 ; Canal Piojoso. [Archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Jf_Ach2THWs

Michel Camilo trio - NSJ - On Fire; 7 dic. 2008; Michel Camilo trio - North Sea Jazz festival - On Fire - Anthony Jackson, Horacio "el negro" Hernandez. ; jasior111. [Archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=gXtieqCN_8Q

Nico Arnicho solo de murga ; 27 ago. 2007; Solo de Murga DVD Global Rythm Nicolás Arnicho; tuchelix. [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=ffsbiVat-NI>

"Que Te Pasa Hermano" by Los Muñequitos de Matanzas. ; En vivo en La Casa del Danzón, Matanzas, Cuba. 2016 ; 16 may. 2016 ; EL ALMACÉN. [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=9ClSr57Hulg>

Rumba en Atarés - Part 1 of 9. Guaguancó sequence with Santa Cruz, El Negro, El Goyo. ; guarachon63 ; 1 ene. 2012 ; Barry Cox. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LOQvzI1A2P0>

Screaming Headless Torsos (Smile in a Wave); 11 jul. 2007; Tim Hensley. [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=fYgPU-WnmnA>

SET DE PERCUSION - IMPROVISACION SOBRE CHACARERA; Matías Furio improvisando sobre "la olvidada", chacarera cantada por alfredo abalos. ; matias furio. [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=Crkf1koFJ1s>

