

DIEZ ESTUDIOS DE SOLO DE RITMOS DE MÚSICA
LATINOAMERICANA APLICADOS A LA BATERÍA EN
BASE A OSTINATOS EN LOS PIES

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

JAVIER ALEXANDER GUZMÁN ORELLANA

Profesor Guía: Pedro Fernando Barahona Espinoza

Valparaíso, Chile

2014

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis papás (llorones) por apoyarme en la decisión de estudiar música, a la Vichi por acompañarme siempre, al Mavorock por ser mi primera influencia en la batería y por introducirme a tan hermoso instrumento, a toda la familia Orellana por disfrutar y alentarme en lo que hago, a mis amigos que desde el primer día estuvieron al lado mío entregándome apoyo y buenas vibras. SHALOM!!! Los quiero mucho a todos!!!

Agradezco a toda la comunidad universitaria, a los compañeros con los cuales compartí estos 4 años y que me entregaron su amistad y conocimiento, a todos los profesores con quienes compartí y tuve el placer de conocer, gracias a ustedes confirmé que esta decisión de ser músico era la correcta. A los auxiliares que siempre tuvieron la mejor disposición para conmigo y a mi profesor guía Pedro Barahona por ser maestro, colega y amigo.

Agradezco a cada músico con el cual tuve y tengo el placer de tocar; todos ustedes me han enseñado que nuestra actividad, independiente de las vicisitudes con las que siempre lidiamos, es una herramienta potente para entregar al mundo y que el solo hecho de tener la posibilidad de hacerlo nos convierte en unos afortunados de la vida.

Finalmente agradezco a la música en todo su esplendor, en todas sus tendencias, formas y colores, por alimentar mi espíritu, por ser mi compañía en todo momento, por aparecer en mi vida con la fuerza necesaria para hacer de ella mi vocación y mi propósito en la vida.

Para terminar, y citando a Nietzsche, mi vida sin música claramente sería un error.

*Las personas lo suficiente locas como
para pensar que pueden cambiar el mundo
son las que lo logran .*

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN	1
---------------------------	----------

CAPÍTULO I

BREVE HISTORIA DE LATINOAMÉRICA	3
1.1. Etimología de Latino	4
1.2. Etimología de Americano	4
1.3. Definición de Latinoamérica	5

CAPÍTULO II

MÚSICA LATINOAMERICANA	7
2.1. Latinoamérica y su música autóctona	7
2.2. Presencia africana en Latinoamérica	9
2.2.1. Cultura africana en Latinoamérica	10
2.2.2. Música africana en Latinoamérica	11
2.2.3. Instrumentos africanos en Latinoamérica	12
2.3. Instrumentos de percusión africanos en Latinoamérica	13
2.3.1. África	13
2.3.2. Europa	13
2.3.3. América	14

CAPÍTULO III

EL RITMO	15
3.1. Ritmo en África	15
3.2. La Batería	16
3.3. Psicomotricidad	17
3.3.1. Coordinación motriz	18
3.3.2. Factores neuromotrices	19
3.3.3. Estructuración perceptiva	19
3.3.4. Estructuración del esquema corporal	20
3.4. Coordinación, disociación e independencia	20

CAPÍTULO IV

ANTECEDENTES DEL OSTINATO	22
4.1. Ostinato aplicado a la batería	23
4.2. Independencia	24
4.3. Desarrollo de la independencia en la batería	25
4.4. Ejercicios de independencia	26
4.5. Ejercicios de independencia en base a ostinatos	27

CAPÍTULO V

10 ESTUDIOS DE RITMOS DE MÚSICA LATINOAMERICANA	29
5.1. Construcción de los estudios de solo	30
5.2. Nomenclatura de la batería en los estudios de solo	31
5.3. La Cueca	32
5.3.1. Origen	32
5.3.2. Géneros	32
5.3.3. Principales exponentes	32
5.3.4. Instrumentación	33
5.3.5. Percusión	33
5.3.6. Ritmo de Cueca	34
5.3.6.1. Nomenclatura	34
5.3.6.2. Estudio del ritmo de Cueca	34
5.3.6.3. Solo 1 Cueca	37
5.4. La Chacarera	38
5.4.1. Origen	38
5.4.2. Géneros	38
5.4.3. Principales exponentes	38
5.4.4. Instrumentación	39
5.4.5. Percusión	39
5.4.6. Ritmo de Chacarera	40
5.4.6.1. Nomenclatura	40
5.4.6.2. Estudio del ritmo de Chacarera	40
5.4.6.3. Solo 2 Chacarera	42

5.5. El Festejo	43
5.5.1. Origen	43
5.5.2. Géneros	43
5.5.3. Principales exponentes	43
5.5.4. Instrumentación	44
5.5.5. Percusión	44
5.5.6. Ritmo de Festejo	45
5.5.6.1. Nomenclatura	45
5.5.6.2. Estudio del ritmo de Festejo	45
5.5.6.3. Solo 3 Festejo	48
5.6. El Candombe	49
5.6.1. Origen	49
5.6.2. Géneros	49
5.6.3. Principales exponentes	49
5.6.4. Instrumentación	50
5.6.5. Percusión	50
5.6.6. Ritmo de Candombe	50
5.6.6.1. Nomenclatura	50
5.6.6.2. Estudio del ritmo de Candombe	51
5.6.6.3. Solo 4 Candombe	53
5.7. El Samba	54
5.7.1. Origen	54
5.7.2. Géneros	54
5.7.3. Principales exponentes	54
5.7.4. Instrumentación	55
5.7.5. Percusión	55
5.7.6. Ritmo de Samba	56
5.7.6.1. Nomenclatura	56
5.7.6.2. Estudio del ritmo del Samba	56
5.7.6.3. Solo 5 Samba	59

5.8. La Cumbia	60
5.8.1. Origen	60
5.8.2. Géneros	60
5.8.3. Principales exponentes	60
5.8.4. Instrumentación	61
5.8.5. Percusión	61
5.8.6. Ritmo de Cumbia	62
5.8.6.1. Nomenclatura	62
5.8.6.2. Estudio del ritmo de la Cumbia	62
5.8.6.3. Solo 6 Cumbia	65
5.9. El Joropo	66
5.9.1. Origen	66
5.9.2. Géneros	66
5.9.3. Principales exponentes	66
5.9.4. Instrumentación	67
5.9.5. Percusión	67
5.9.6. Ritmo de Joropo	67
5.9.6.1. Nomenclatura	67
5.9.6.2. Estudio del ritmo de la Joropo	68
5.9.6.3. Solo 7 Joropo	70
5.10. El Merengue	71
5.10.1. Origen	71
5.10.2. Géneros	71
5.10.3. Principales exponentes	72
5.10.4. Instrumentación	72
5.10.5. Percusión	72
5.10.6. Ritmo de Merengue	73
5.10.6.1. Nomenclatura	73
5.10.6.2. Estudio del ritmo del Merengue	74
5.10.6.3. Solo 8 Merengue	76

5.11. El Son Cubano	77
5.11.1. Origen	77
5.11.2. Géneros	77
5.11.3. Principales exponentes	77
5.11.4. Instrumentación	78
5.11.5. Percusión	78
5.11.6. Ritmo de Son Cubano	79
5.11.6.1. Nomenclatura	79
5.11.6.2. Estudio del ritmo del Son cubano	79
5.11.6.3. Solo 9 Son Cubano.....	82
5.12. El Calypso	83
5.12.1. Origen	83
5.12.2. Géneros	83
5.12.3. Principales exponentes	83
5.12.4. Instrumentación	84
5.12.5. Percusión	84
5.12.6. Ritmo de Calypso	85
5.12.6.1. Nomenclatura	85
5.12.6.2. Estudio del ritmo del Calypso	85
5.12.6.3. Solo 10 Calypso	87
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	90
WEBLIOGRAFÍA	92

RESUMEN

El motivo principal de la tesis fue dejar un legado por escrito de diez estudios de solo en base a ritmos provenientes de la música latinoamericana, a jóvenes y adultos que practican el lenguaje de la batería. El trabajo abarcó desde el contexto histórico en el que cada estilo se fue desarrollando hasta comprender de mejor manera la singularidad de cada uno. El material compuesto se rigió por medio de la independencia de pies, motivo principal de los diversos estilos acá presentados; para ello se expusieron ejercicios básicos de disociación, se presentaron los estilos a desarrollar y se trabajaron los estudios de solos con la finalidad de aumentar el vocabulario del ejecutante, además de otorgar herramientas nuevas de expresión.

Objetivo general:

- Buscar el desarrollo de la independencia de las extremidades por medio de estudios basados en ostinatos compuestos en base a estilos de música latinoamericana.

Objetivos específicos:

- Recopilar información sobre estilos de música latinoamericana, su lugar de origen, exponentes más importantes y lenguaje a ocupar.
- Crear estudios de solo para los diferentes estilos de música latinoamericana acá propuestos.
- Plantear metodologías para el estudio de la independencia y su posterior desarrollo en los diez estudios acá presentados.
- Promover el conocimiento de la música latinoamericana, sus raíces y la forma en que enriquecen la cultura del continente latinoamericano.

INTRODUCCIÓN

Como estudiante de batería y percusión siempre existió, a través de los años, una búsqueda ante nuevas posibilidades, tanto técnicas como estilísticas. Thomas Lang, Marco Minnemann, Virgil Donati y Horacio “el negro” Hernández son ejemplos de bateristas que trabajan la independencia rítmica, lo cual consiste en que cada extremidad del cuerpo sea una voz libre. Tiempo después el interés por conocer nuevos lenguajes rítmicos convergió hacia un taller de percusión afro, en el cual se aprendieron ritmos provenientes de países como Burkina Faso y Senegal, además de la posibilidad de conocer a uno de sus exponentes más importantes a nivel mundial: Mamady Keita.

Este tiempo de búsqueda y conocimiento, provocó el pensamiento de una tesis que mezcle la independencia que permite la batería, con elementos de percusión, y que además tuviese el formato de estudios de solo, similar al libro “The advance funk studios” de Rick Latham; material indispensable para introducirse en el estilo funk. Es por eso que la tesis se titula: “Diez estudios de solo de ritmos de música latinoamericana, aplicados a la batería en base a ostinatos en los pies”, para que los intereses creados se vieran reflejados en este trabajo y también para ampliar el repertorio baterístico con música de este lugar del mundo.

Se escogen diez estilos de música representativa de diez naciones entre Centro y Sudamérica, para abarcar el máximo de territorio posible, y así de esta manera lograr una imagen mas clara del mapa sonoro existente en esta región, además de cómo la música practicada mutó de país en país.

El trabajo de la independencia es un tema que se trata con sutileza por la sencilla razón que lleva un tiempo dominarla. Cada estilo acá presentado tiene un lenguaje particular, su código que lo diferencia de los demás; en resumen su esencia. Todo esto tiene directa relación con su correspondiente ostinato a trabajar; para ello se presentan ideas y

consejos que puedan llevar al baterista a desenvolverse de mejor manera en el trabajo de la independencia y así obtener los resultados esperados del manejo de los estilos, técnica aplicada a la disociación, y particularmente entre las extremidades superiores e inferiores.

Básicamente todo el trasfondo técnico que conlleva esto, busca entregar un material al docente y a los alumnos que no se encuentra fácilmente (estilos variados de música latinoamericana) y menos en formato de “estudios de solo”. Se espera con esto contribuir de manera óptima al desarrollo de futuros músicos y principalmente al bibliotecario de estudios para bateristas de estas latitudes de América del sur y el Caribe, y por qué no, de las más lejanas.

CAPÍTULO I

BREVE HISTORIA DE LATINOAMERICA

España y Portugal; países multiculturales que desde épocas anteriores al descubrimiento de América, fueron polo de desarrollo de diversas tendencias y manifestaciones, en las cuales una de ellas era la de índole musical. Etnias de origen árabe, del norte de África, gitanas, judías y cristianas influyeron en la región ibérica, tanto en la adopción de instrumentos musicales, formas de cantar, manejo de la improvisación y formatos de composición.

Lo anteriormente mencionado tuvo repercusión en las tradiciones de los pueblos originarios del tercer mundo (mezcla entre elementos autóctonos de América y alóctonos de Asia y Polinesia) a través del descubrimiento mismo de América; con lo cual el continente empezó a definir su identidad cultural y musical. Esto lo corrobora Francisco Morales Padrón (1975: 11) en el siguiente enunciado:

“Algunos elementos culturales se originaron en América, otros llegaron de fuera; y todos, desarrollándose localmente dentro de circunstancias especiales y bajo diversos estímulos, ocasionaron los complejos culturales americanos”.¹

A esto se debe agregar el arribo de los esclavos africanos traídos directamente por los comerciantes europeos, que ampliaron profundamente el desarrollo de la música en América inserta previamente gracias a la influencia española/portuguesa. Los africanos aportaron con ritmos e instrumentos para que se concretara la definitiva fusión sincrética de estas diversas culturas.

¹ Morales Padrón, F (1975) Manual de Historia Universal, Historia General de América (p. 11) España

Estos factores fueron los que contribuyeron a la evolución primigenia de la música latinoamericana como actualmente la conocemos².

Etimología de latino

El significado de la palabra “latino” no viene precisamente de América. El latín era la lengua de los romanos, antes de que Roma fuese el imperio que conquistó el Mediterráneo. Esta es una lengua muerta, y de ella derivaron otras tales como el italiano, el francés, español, entre otras. Los países europeos que hablaban lenguas no latinas, empezaron a llamar latinos a quienes las hablaran; por ende quien tuviese como lengua madre el idioma español, portugués o francés, se les llamaría latino.

Con el arribo de Cristóbal Colón a las “Indias occidentales” (territorio de Centroamérica que contempla las actuales islas del Caribe) la presencia colonial de España y Portugal no se hizo esperar; y como ellos son los descendientes directos del latín, que vinieron a evangelizar desde Europa hacia el nuevo mundo, se heredó el nombre de latino.

Etimología de americano

Existen varias teorías sobre el nacimiento de la palabra América. La más conocida tiene relación con el navegante y cartógrafo italiano Américo Vesputio. Una de las reseñas de sus viajes (llamados “cartas”) y una en particular que llevaba por título “Mundus Novus”, que provocaron una revolución sin precedentes en el modo de contemplar el Cosmos,³ llegó a las manos del cartógrafo alemán Martín Waldseemüller, quien estaba encargado de redactar una nueva edición latina de la “Geografía de Ptolomeo”.

² <http://www.buenastareas.com/ensayos/Historia-De-La-Musica-Latinoamericana/4076326.html>

³ Zweig, S (1931) Américo Vesputio, La Historia de un error histórico (p. 16) España

Waldseemüller junto al geógrafo Mathias Ringmann fueron los encargados de emplear el nombre de América en un mapa publicado en Nuremberg en 1507 titulado “Universalis Cosmographia”, el cual muestra por primera vez al continente americano separado de Asia. Esta es la primera impresión de un mapa que contenía datos geográficos revelados por Américo Vespucio.

La otra teoría existente sobre el verdadero origen de la palabra América proviene de “amerrique”; voz de un dialecto nativo de las cordilleras centrales de Nicaragua. En este idioma, amerrique significa “la tierra donde sopla el viento”, y es la denominación a una región montañosa de la provincia de Chontales. De este sector se extraía oro, y es muy probable que Colón, al arribar a tierra firme, recogiera información sobre las riquezas existentes en esa zona. Por cosas desconocidas el nombre pasó a ser aplicado a una parte y después a toda la zona que ahora llamamos América.

Definición de Latinoamérica

La real academia española de la lengua (RAE) define a Latinoamérica de la siguiente manera:

“Nombre que engloba el conjunto de países del continente americano en los que se hablan lenguas derivadas del latín (español, portugués y francés), en oposición a la América de habla inglesa”.⁴

El término de Latinoamérica o América latina fue utilizado por primera vez en París en 1856 en una conferencia del filósofo chileno Francisco Bilbao Barquín; el cual, bajo este concepto, incluye a México y América Central al territorio Sudamericano. Ese mismo año el escritor colombiano José María Torres Caicedo menciona el término en su poema “*Las dos Américas*”.

⁴ <http://lema.rae.es/dpd/?key=latinoamerica>

Latinoamérica o América latina existe desde hace mas de 35.000 años antes de Cristo (período Paleolítico), momento en que el hombre entró por primera vez en el continente americano por el estrecho de Bering⁵ y en el cual la evolución de su pueblo desde el nomadismo hasta el sedentarismo los llevó a conformar, durante la época precolombina, imperios tales como el Azteca, Tolteca, Maya e Inca⁶. En 1492 estas tierras fueron colonizadas por las expediciones europeas, las cuales se mezclaron con el indio o nativo y en ciertos sectores se les integró el negro, que fue traído en grandes grupos desde el continente africano, y que desempeñaba trabajos muy variados como esclavo en la zona del Caribe y el Brasil. Los conquistadores explotaron y maltrataron a los nativos, criollos, mestizos y esclavos africanos en búsqueda de riquezas por 300 años, pero no fue sino hasta la “revolución haitiana” (primera en América que empezó con el proceso de emancipación) que las naciones se separaron definitivamente de España, Portugal y Francia (en menor grado) para comenzar su vida independiente.

Latinoamérica es un continente con identidad propia, con un idioma español genérico y de raza poliétnica, con un apego a la tierra como elemento de vida y rica tanto en su ecosistema como en su biodiversidad. Con su descubrimiento se inició el mundo moderno y su vertiginoso crecimiento busca consolidarlo como polo de desarrollo tanto económico como intelectual, en pro del progreso y la prosperidad de los pueblos de este lugar del mundo.

Los países que conforman en orden alfabético el territorio latinoamericano son: Argentina, Belice, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Guayana Francesa, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

⁵ Bethell, L (1990) Historia de América Latina, tomo 1 (p. 7) España

⁶ www.xexus.com.co/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=30&page=1

CAPÍTULO II

MUSICA LATINOAMERICANA

El termino de música latinoamericana o música latina engloba, a grandes rasgos, a la música y ritmos provenientes de América Latina y el Caribe. Ya popularmente se utilizó en Estados Unidos por la década de 1950 para hacer la diferenciación entre los estilos afroamericanos de los afrolatinoamericanos. Independiente de la vertiente musical, el elemento unificador es el lenguaje latino; predominantemente el español y el portugués. Dato a considerar es que el concepto de música latina también se extiende a la música proveniente de España y ocasionalmente a Italia.

La música latina es, en esencia, en idioma español, pero esto no difiere de manera estricta los estilos ni tendencias; es por esto que se recomienda el término “música de América latina” para englobar a todos los sectores y todos los estilos nacidos de la herencia europea/africana/indígena.

Latinoamérica y su música autóctona

Los pueblos de la América precolombina fabricaron instrumentos en su forma más primitiva, las cuales con el paso de miles de años mutaron hasta la forma y sonido que hoy conocemos. Aunque no hay registro alguno de la música que crearon, si hay escritos de colonizadores españoles, aseverando la existencia de una práctica musical, en que la notación musical era inexistente y la estructura melódica básicamente pentatónica⁷.

Si bien es cierto el ritmo y la percusión es una manifestación propia de la raza negra, que aportó en el crecimiento del folklore latinoamericano (sobre todo acompañando a manifestaciones dancísticas) no es menos cierto que los precolombinos ya habían logrado adelantos en la danza

⁷ http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16682/1/historia_musica.pdf

como para poderlos comparar, quizá con ventaja, con las propias expresiones de los negros. Esto se extiende para los instrumentos de percusión. Un par de ejemplos sobre la concepción y elaboración de un instrumento de percusión en el norte y el sur de América Latina son el Huehuetl (tambor vertical) y el Kultrún.



El “huehuetl”, que significa tambor en lenguaje náhuatl, es un símbolo de sabiduría para los pueblos precolombinos del México antiguo. El Huehuetl es un tambor de madera, de forma vertical, generalmente decorado con bellas representaciones simbólicas. Su membrana ubicada en la parte superior, se cubría con pieles de venado o jaguar. El Huehuetl puede ser de diversos tamaños, llevando el nombre de panhuehuetl y tlapanhuehuetl.



El kultrún o cultrún representa en la cosmovisión mapuche la mitad del universo o del mundo en su forma semi esférica; en el parche se encuentran representados los cuatro puntos cardinales, que son los poderes omnipotentes de Ngnechen dominador del universo. Se trata de un timbal de madera hecho de un gran cuenco elaborado a partir del tronco de un árbol de poder que representa a la tierra.

Esta consideración adquiere importancia cuando se dice que América en su totalidad vive de una música heredada. El gen rítmico y el amor por la percusión proviene no sólo de la raza negra sino de fuentes anteriores que inventaron la mayoría de los instrumentos de percusión y que practicaron las más variadas formas de danza; herencia de nuestros indígenas que vienen circulando por siglos, que brotan franca y espontáneamente con la llegada de los esclavos negros, mezclas de sangres indígenas y negras que se van a integrar a otras mezclas que también traen sentidos y sentimientos de amor por la danza y la percusión, la de los españoles que precisamente durante la época de la conquista alcanzaron el más desarrollado sentido de la polirritmia en Europa.

Son muchas las ideas sobre la percusión primitiva, sobre el uso y su evolución que naturalmente se acoplaron a los grados de desarrollo social, religioso y musical. La gran diferencia entre la época precolombina y nuestros tiempos es que los instrumentos de esa época eran completamente artesanales ósea hechos a manos o utilizaban algunas partes de los animales dándole un uso instrumental.

Todo lo expuesto sirve para ratificar que los indígenas habían llegado ya a culminaciones en cuanto a la expresión artística por medio de la percusión y la danza, antes de que lo lograra la cultura Occidental, a excepción de la danza en Grecia⁸.

Presencia africana en Latinoamérica

América presencié durante el siglo XVI el arribo de comerciantes provenientes de España, Inglaterra, Holanda, Francia, Portugal. Junto a ellos vinieron esclavos nativos de África occidental para trabajar tanto en las minas, plantación de azúcar y algodón, además de ser empleados domésticos de las casas coloniales. Mediante la música y danza de índole

⁸ www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec22a.htm

religiosa, los esclavos africanos se aferraron a una vida de explotación. Esta manifestación de libertad se convirtió en una marca imborrable de las culturas latinoamericanas, y que junto al legado musical de colonos hispanos, más los ritos de pueblos originarios nacientes en estas latitudes, son el patrimonio folklórico de cada país.

La presencia de esclavos africanos fue numerosa en países como Cuba (35%), Haití (100%), República Dominicana (59.3%), Panamá (48.3%), Brasil (46.3%) y Colombia (32.8%). En algunos países de Centro y Sudamérica el porcentaje de esclavos no sobrepasó el 7 % de la población total; tal es el caso de Guatemala (0.6%), Puerto Rico (1.8%), Perú (6.8%), Chile (1%), Argentina (0.5%) y Uruguay (6%).

Han pasado cerca de dos siglos desde la abolición total de la esclavitud en todo el continente americano y aunque nunca se les ha dado el reconocimiento correspondiente, los esclavos que llegaron de África constituyen un componente relevante en la identidad nacional y americana, sobre todo en la colaboración a los procesos de independencia del colonialismo⁹.

Cultura africana en Latinoamérica

La cultura africana está presente en todas las sociedades en que en mayor o menor medida hubo esclavos africanos. Esto se manifiesta en las diversas actividades y organizaciones sociales como son la religión, la cocina, la música, el folklore, y que son mantenidas por los descendientes de estos mismos en América latina y el Caribe.

En lo que tiene relación a lo estrictamente musical, las manifestaciones de esta índole tuvieron reconocimiento no por medio de la abolición de la esclavitud y su supuesta integración cultural con los grupos dominadores, más bien por los grupos anticolonialistas que vieron en la música (también

⁹ http://www.lacult.org/docc/oralidad_08_90-92-presencia-africana.pdf

en la religión) un medio evidente de expresión y de relevancia en el desarrollo de los pueblos.

De ahí en más, los ritmos e instrumentos africanos se mezclaron con los hispánicos e indígenas para así dar forma al folklore latinoamericano tal y como se conoce.

Música africana en Latinoamérica

África es un continente heterogéneo que alberga infinidad de manifestaciones culturales y cada una de ellas tiene variados tipos de música: de ritual, profana, cantos de trabajo, etc. Todas estas vertientes pasaron por el proceso de aculturación, que viene siendo el resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura. Es por esto que la música del África que nosotros conocemos hoy, es probable que haya mutado o no tenga mucha relación con la música que sonaba en los tiempos de la exportación de esclavos, por las circunstancias de vida que tuvieron que pasar y con esto la posibilidad de perpetuar los ritos y la música se hizo muy compleja.

Durante el proceso de adaptación, los explotados adoptaron un lenguaje nuevo y de ahí nació una expresión nueva que se conoce como “créole” o “criollo”. La alimentación se mezcla con vegetales amerindios y africanos, la vivienda que es de tipo africana, son fabricadas con arcilla o barro y apoyadas en grandes piedras, y paralelo a esto, los instrumentos musicales fueron adquiriendo nueva vida, nueva forma y nuevas funciones.

El africano, a grandes rasgos, adaptó su música y su danza a las nuevas circunstancias de la tierra, produciendo una música africana con matices distintos a la original. En su condición de extraordinario músico, el talento del africano se presentó al servicio de la música europea tanto en los elementos rítmicos y melódicos, y en el que la “Marimba” (instrumento

de percusión idiófono) es el ejemplo perfecto de la fusión que se produjo entre las dos tendencias antes mencionadas.

La presencia africana dejó una marca profunda en las culturas latinoamericanas a través de su música, desde que llegaron al continente en el siglo XVI, y todos sus ritmos son el testimonio de las ilusiones y los sentires de diversos grupos y generaciones inclusive en nuestros tiempos¹⁰.

Instrumentos africanos en Latinoamérica

La presencia africana en Centroamérica, la parte norte de América del Sur y Brasil, se hizo notar con la herencia en instrumentos de percusión. Bongos en Cuba, marimba en Ecuador y el sur de Colombia, las maracas en el caribe y el berimbau en Brasil, son parte de la amplia gama de timbres y colores que se impregnaron para ser parte del mestizaje sonoro del folklore. Ya mas avanzado hacia el sur, los instrumentos africanos fueron perdiendo fuerza, y se impuso con más naturalidad la percusión de origen andino y afro peruano; tal es el caso del kultrún en los pueblos mapuches de la Patagonia como también el bombo legüero en el noroeste argentino.

Los países que alcanzaron a recibir parte de la herencia africana fueron Perú con el cajón y Uruguay con el trío de tambores (chico, repique y piano).

¹⁰ Lechini, G (2008) Los Estudios Afroamericanos y Africanos en América Latina, Herencia, presencia y visiones del otro (p. 16) Argentina

Instrumentos de percusión en Latinoamérica

El tambor fue desde tiempos remotos un instrumento símbolo de todo tipo de ritos aborígenes (Nguillatum, Vodú, Shangó) en el que las tribus, tanto indígenas como africanos, expresaban su gratitud a dioses, animales o cualquier elemento que ellos consideraran sagrado.

África

Los esclavos africanos encontraron en el nuevo continente, materiales similares a los de su tierra y fabricaron instrumentos que en aquel momento no se pudieron traer, siempre en forma artesanal y con una finalidad determinada. Con ello construyeron instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos, que fueron parte fundamental de este estudio. Tambores de todo tipo de tamaños y materiales marcaron presencia, al igual que campanas, vasijas de arcilla y xilófonos.

Europa

La corriente musical europea, paralela al descubrimiento de América, se encontraba en la época del renacimiento, los cuales heredaron elementos provenientes del canto gregoriano y en el que instrumentos como el órgano y la viola da gamba fueron los más regulares.

En el caso de la percusión, los timbales se incorporaron recién en el siglo XVI para participar de los regimientos de caballería y posteriormente a obras orquestales de carácter ceremonial; aunque su origen primitivo se remonta al siglo XIII cuando los cruzados adoptaron la Nácara árabe (Naqqâra)¹¹. Su traslado era complejo (tamaño) y por eso su influencia en el continente Americano fue precaria. Algunos instrumentos que sí llegaron al territorio fueron los cascabeles y el tambor de guerra.

¹¹ Remnant, M (2002) Historia de los Instrumentos Musicales (p. 43) España

América

Desde la época precolombina, los indios dividían sus instrumentos en dos categorías: los “puros”, que se usaban en actos, danzas y ceremonias religiosas; y los “impuros”, que se utilizaban en fiestas, danzas y celebraciones. De ahí en más siempre estuvieron presentes los instrumentos de percusión (Huehuetl) y ya en la época de la conquista, la marimba (que tiene su origen en el balafón) tuvo presencia principalmente en Centroamérica.

CAPÍTULO III

EL RITMO

La palabra ritmo, que proviene del griego “rhythmos”¹² la cual significa “fluir/ir hacia delante”, se trata a grandes rasgos de un movimiento controlado o calculado que se produce por la ordenación de elementos diferentes, las cuales se rigen y ordenan mediante un pulso. Si uno puede repetir o seguir una sucesión de figuras largas y cortas o también una sucesión de acentos con duraciones distintas, se puede decir que existe percepción del ritmo en esa persona.

El ritmo está presente en todas las artes y especialmente en la música, la cual es el elemento esencial sin el cual no habría ningún tipo de música. Es él quien establece la diferencia entre los géneros musicales.

Este factor se percibe nítidamente en los 10 estudios de ritmos de música latinoamericana, en los cuales hay 3 elementos fundamentales y transversales a mencionar:

- La presencia de la síncopa como elemento rítmico predominante.
- Estructura rítmica en base a ritmos regulares (4/4, 2/4, 6/8)
- Tempo ágil y festivo (entre andante y allegretto)

Ritmo en África

Desde que existen registros de la música africana, esta tuvo una riqueza rítmica sin igual; no obstante esa misma riqueza aumentó según la cantidad de instrumentos y personas que acompañaron los diferentes ritos tanto religiosos, laborales, entre otros. Uno de los elementos que África occidental trabajó fue la tensión entre ritmos, también llamada “polirritmia”. En este recurso a menudo hay un ritmo dominante interactuando y contrastando con otro ritmo o ritmos independientes.

¹² <http://es.wikipedia.org/wiki/Ritmo>

Estos a menudo se oponen o se complementan entre sí y se combinan libremente con el ritmo dominante creando una rica textura rítmica que no se limita a un compás o tempo fijo. Esto vino a ser posteriormente (y junto a la construcción de instrumentos) la influencia más grande que los esclavos africanos hicieron al nuevo mundo en lo que respecta a la música.



Ejemplo de polirritmia en métrica de 3/4



Ejemplo de polirritmia en métrica de 4/4

La Batería

Como definición, se puede decir que la batería es un instrumento de percusión formado por varios tambores y platos metálicos, que se tocan mediante baquetas y pedales y que cuya ejecución corresponde a un solo músico.

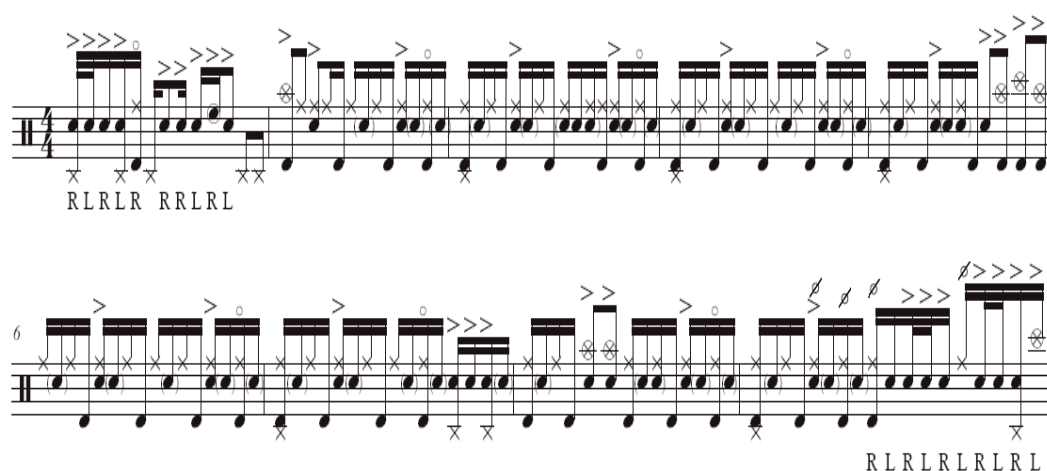
Sus bases y principios nacen inspirados en los tambores africanos y del medio oriente, tomando de ellos algunas de sus formas físicas y obteniendo algunos de sus sonidos y timbres. Al principio algunas piezas se construían de piel de animales mamíferos y pieles de pescado, pero en la actualidad sus piezas y accesorios se hacen con materiales más modernos como: plástico sintético, pieles, nylon, acero, latón, madera de varios tipos, etc. En definitiva es la unión de diversos instrumentos de percusión presentes en distintas partes del mundo.

Con el nacimiento de la batería, a fines del siglo XIX, la posibilidad de tocar varios ritmos simultáneamente estaba resuelta, y la evolución de este instrumento (tanto en tamaño como en recursos técnicos) provocó la ambición de los músicos bateristas por llevarlo a niveles extraordinarios de ejecución y musicalidad.

The Chicken

♩ = 113

Drums: Gavin Harrison
Transcription: Terry Branam



Transcripción de un extracto de la versión de "The Chicken" por Gavin Harrison en el programa de David Letterman.

PSICOMOTRICIDAD

El aspecto psicomotriz desempeña un papel fundamental en el baterista, tanto en el desarrollo de los movimientos reflejos mecánicos y automáticos como en los movimientos coordinados complejos. Esto viene a partir del funcionamiento corporal aplicado al instrumento, y para la realización de cualquier movimiento o acción corporal es preciso la participación de los músculos del cuerpo; solo hace falta que unos se activen o aumenten su tensión y otros se inhiban o relajen su tensión. La ejecución de un acto motor voluntario, es imposible si no se tiene control sobre la tensión de los músculos que intervienen en los movimientos; es

por esto que es necesario tener conocimiento de las técnicas a utilizar, además de variados ejercicios de calentamiento para evitar lesiones¹³.

En esta etapa es que se pueden definir y clasificar las funciones psicomotrices que se perciben en un trabajo complejo como lo es tocar batería:

Coordinación motriz

Coordinación dinámica global: Actitud para integrar capacidades distintas en una tarea compleja. Uso simultáneo y coordinado de varios grupos o grupos de músculos.

Equilibrio: Capacidad para mantener una posición determinada, reduciendo al mínimo el contacto con la superficie.

Respiración: Dominio voluntario de la aspiración o inspiración (acción de entrar el aire en las vías respiratorias) y espiración (salida del aire).

Coordinación óculo-manual: Integración de movimientos coordinados entre ojos y manos.

Coordinación óculo-motriz: Integración de movimientos coordinados entre ojos y pies.

Velocidad, rapidez de movimiento: Reacción rápida en el movimiento, al iniciarlo, al cambiar de dirección o al hacer ajustes de posición.

Control del movimiento, reflejos: Control de la paralización del movimiento del cuerpo ante diversos estímulos auditivos, visuales, etc.

¹³ Garaingordobil, M (1999) Evaluación del Desarrollo Psicomotor y sus Relaciones con el Mundo Verbal y no Verbal (p. 16)

Precisión, puntería: Destreza en el lanzamiento de un objeto para dar en un blanco.

Tonicidad (fuerza muscular): Se refiere a la fuerza que se ejerce con todo el cuerpo o con una parte del mismo.

Factores neuromotrices.

Lateralidad: Predominancia ojo, oído, pie (diestro, zurdo, ambidiestro)

Estructuración perceptiva.

Percepción visual: Organización y estructuración de las percepciones captadas por la vista.

Orientación espacial: Reconocimiento derecha – izquierda del propio cuerpo, reconocimiento de conceptos espaciales básicos en relación a si mismo (delante, detrás, arriba, abajo...)

Relaciones espaciales entre los objetos: Reconocimiento de las relaciones espaciales existentes entre los objetos (a la izquierda de... a la derecha de ...).

Percepción auditiva: Organización y estructuración de las percepciones captadas por el oído.

Ritmo: Noción relacionada con la percepción de una sucesión de sonidos.

Orientación temporal: Organización mental de la sucesión de acontecimientos.

Percepción táctil: Reconocimiento y discriminación de objetos a través del tacto.

Organización perceptiva: Capacidad de sintetizar partes en un todo.

Estructuración del esquema corporal.

Esquema corporal: Representación mental del propio cuerpo como un conjunto de elementos que forman un todo único, tanto en reposo como en movimiento.

COORDINACION, DISOCIACIÓN E INDEPENDENCIA

La coordinación motriz es el conjunto de capacidades que organizan y regulan, de forma precisa, todos los procesos parciales de un acto motor en función de un objetivo preestablecido. Es esencial para el baterista desarrollar el control corporal, que guarda relación con el desarrollo de las áreas motoras cerebrales, que tienen la función de controlar los movimientos.

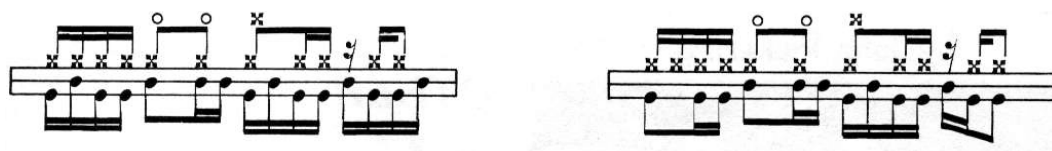
El trabajo de repetición es esencial para el desarrollo de la memoria (asociación directa con la coordinación), y en esta etapa se tiene que trabajar la simultaneidad entre manos y pies (sincronía); la destreza se logrará en base al esquema de subdivisión de las figuras rítmicas y siempre teniendo presente los conceptos de métrica y pulso. En este momento es donde adquiere sentido la frase de Charles Reade: “siembra un acto y cosecharás un hábito...”¹⁴



Ejercicios de coordinación para manos o pies, en base a paradiddles y doble paradiddles con acentos.

¹⁴ Mele, D (1991) La Ciencia de la Forma Rítmica, Algebra aplicada al estudio de la Batería (p. 4) Argentina

Después de la coordinación continúa la etapa de la disociación, que viene siendo la capacidad de controlar y separar un segmento motor sin involucrar las demás extremidades.



Ejercicios de disociación aplicada a las 4 extremidades

Una vez controlado el concepto de disociación se pasa al trabajo independiente de las funciones motoras. Independencia, sinónimo de libertad, es la capacidad de controlar por separado manos y pies. En otras palabras, es la realización de actividades motoras múltiples y complejas tanto finas como gruesas.



Ejercicio de independencia en que la mano y el pie izquierdo hacen un ritmo distinto a la mano y pie derecha.

CAPÍTULO IV

ANTECEDENTES DEL OSTINATO

La música africana subsahariana (Senegal, Guinea, Camerún, Zaire, Angola, etc.) que fue la de mayor influencia en América, provocaron el nacimiento de variadas corrientes como son el blues, jazz, reggae, afro cubano entre otros. Sin embargo hay un factor común entre todos ellos sobre todo en su época primitiva, que es el tratamiento rítmico aplicado a la danza¹⁵.

Uno de los elementos comúnmente aplicados al acompañamiento rítmico de la percusión africana es el desarrollo de los diversos instrumentos a través del desarrollo de la polirritmia. El otro elemento importante, de uso muy común, es el ostinato rítmico.

El ostinato, que significa “obstinado” en italiano, es una secuencia melódica, rítmica o armónica que se repite constantemente sin modificarse dentro de una obra; todo esto con tal que se pueda reconocer fácilmente. Mientras en África este elemento compositivo se venía cultivando desde hace miles de años, recién en la música barroca del siglo XVII se empleó de manera constante y tuvo nombre y apellido: “basso continuo u ostinato¹⁶”. Esto consiste en un motivo o frase que se repite exactamente y de manera persistente (obstinadamente, como su nombre lo dice) en cada compás en la misma voz. La característica que tiene es la de llevar el tema en el bajo (a modo de soporte) y repetirse una y otra vez. Esta herramienta compositiva es el alma Mater de los estudios de solo de los 10 ritmos latinoamericanos escogidos.

Algunos compositores que utilizaron esta estructura dentro de sus obras fueron: Johann Sebastian Bach y Henry Purcell (en sus arias y corales); Johann Pachelbel (en su Canon en Re mayor); Wolfgang Amadeus

¹⁵ www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_musica_en_africa1.htm

¹⁶ <http://dirgnils.wordpress.com/musica-docta/basso-ostinato/>

Mozart, Vincenzo Bellini, Dimitri Shostakovich y Maurice Ravel. Este mismo encontraría la inmortalidad con una pieza basada en el ostinato e introduciría a un tambor como elemento principal.

“Bolero” (1928) es un buen ejemplo de cómo el ostinato encontró en la percusión y principalmente en el tambor de orquesta un medio para desarrollar una obra, marcando el ritmo de principio a fin.

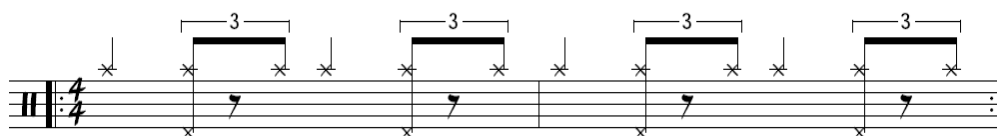


Ostinato, estos dos compases son repetidos ciento sesenta y nueve veces en “Bolero”.

Cabe destacar que esta obra se convirtió en una de las más importantes del siglo XX¹⁷ y ha sido una influencia para compositores y músicos de las más diversas tendencias.

Ostinato aplicado a la batería

El ostinato en un elemento que se encuentra claramente inserto en el trabajo baterístico. En estilos como el pop y rock; lo que se llama "base rítmica" o "patrones rítmicos", no deja de ser un ostinato que varía ligeramente según el momento de la canción, ya sea agregando acentuaciones a la base misma o variándola en puntos claves como finales de frases, comienzos de secciones, etc. En el estilo jazz y particularmente en el swing se encontrará un ostinato que se forma de la comunicación entre el ride cymbal y el hi-hat.



Ostinato de swing, aplicado en ride y hi-hat con el pie.

Pasaron décadas y la batería siguió creciendo en sus posibilidades de expresión; primero acompañando melodías y armonías coordinando hi-

¹⁷ [http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero_\(Ravel\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero_(Ravel))

hat, bombo y tambor; después disociando el ostinato de swing, liberando el bombo y el tambor para orquestar y apoyar las improvisaciones de los músicos a quienes se acompañaba (piano, contrabajo, saxo, trompeta) para finalmente lograr la independencia total de las cuatro extremidades, acompañando e improvisando al mismo tiempo¹⁸.

Uno de los bateristas que tomó real importancia al desarrollo de este elemento es Terry Bozzio, el cual ha creado piezas orquestales y ha influenciado en esta búsqueda a bateristas modernos de la talla de Marco Minnemann, Thomas Lang (anteriormente mencionados). Otros bateristas modernos que practican este elemento musical a un alto nivel son Mike Mangini y Virgil Donati.

Independencia

El cuerpo humano, para lograr la independencia en sus extremidades, requiere primeramente conocer y desarrollar su “esquema corporal”, que viene siendo la imagen que cada persona tiene de su propio cuerpo. Dentro de este esquema se encuentran las sensaciones interoceptivas, las exteroceptivas y las propioceptivas, que tienen relación con el movimiento del cuerpo¹⁹ (músculos, tendones y articulaciones) e informan sobre la contracción y relajación del cuerpo.

Hay que acotar que todo este trabajo físico requiere pasar por un desarrollo mental y cognitivo. En este sentido, el filósofo norteamericano Mark Johnson postula que “el cuerpo define, en tanto es su materia prima, los conceptos de los que la mente se vale para comprender el mundo o dar sentido a la experiencia”. Esto tiene relación con la conexión natural entre el sistema conceptual y la estructura del sistema corporal.

¹⁸ <http://drumscrowd-beta.blogspot.com/>

¹⁹ <http://www.cosasdelainfancia.com/biblioteca-psico06.htm>

Desarrollo de la independencia en la batería

Marco Minnemann señala que la llave para el desarrollo de la independencia extrema es curiosamente lo opuesto: la simpleza. En ese aspecto las extremidades se ejercitarán en base a dos rudimentos de tambor que son los golpes simples y los golpes dobles.

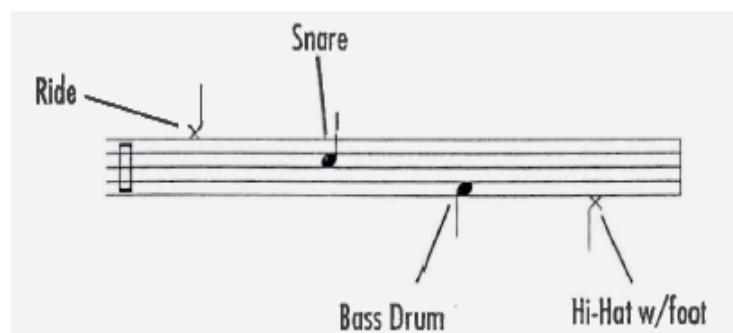


Ejercicio de mano derecha (R) y mano izquierda (L) alternándose cada un golpe.



Ejercicio de mano derecha (R) y mano izquierda (L) alternándose cada dos golpes.

La idea principal de esto es ir incorporando los dos ejercicios mencionados, para manos y pies, y aplicarlos al mismo tiempo en el kit de batería. Para lograr ese objetivo se designó a la mano derecha al ride, mano izquierda al tambor (snare), pie derecho al bombo (bass drum) y pie izquierdo al hi-hat con el pie (Hi-Hat w/foot). La nomenclatura de las partes de la batería, en la partitura, se designó para una mayor comprensión de la lectura. Más adelante se designará la nomenclatura para los ejercicios de solo escogidos.



Nomenclatura para la batería en los ejercicios de independencia.

Ejercicios de independencia

La aplicación final de los siguientes ejercicios a presentar, entregará al baterista una mayor capacidad de independencia en sus 4 extremidades aplicadas en un patrón establecido siguiendo la nomenclatura entregada anteriormente²⁰.

Ejercicio 1.



Ejercicio 2.



Ejercicio 3.



Ejercicio 4.



Ejercicio 5.



²⁰ <http://www.drumchannel.com/categories/Master-Class-Marco-Minnemann>

Ejercicio 6.



Nota: todos los ejercicios se deben practicar partiendo primero con mano derecha y después con mano izquierda.

Ejercicios de independencia en base a ostinatos

La independencia aplicada a un instrumento permite la posibilidad de variar sobre la marcha; permite la improvisación, que tiene relación con lo espontáneo, lo no premeditado, es una de las formas de expresión que permiten mayor libertad.

La improvisación en la música no es un ejercicio que se crea “desde la nada”, sino que se reorganiza un material ya conocido y se expone en una nueva idea por medio de la ejecución de un instrumento. Para lograr esto hay que introducirse primero hacia el material y sus posibilidades, que en este caso son los diez ritmos latinoamericanos escogidos y su ostinato(s) correspondiente; no sin antes conocer y practicar fundamentos básicos.

Lograr la independencia de manos v/s pies es producto de ejercicios mecanizados que se repiten y varían, con el objeto de disociar las extremidades en un proceso que aumenta en dificultad de manera progresiva, hasta lograr la capacidad de improvisar por sobre una idea preconcebida. En los ejercicios a continuación se tomó como motivo para el ostinato en los pies un rudimento que se llama single paradiddle, que viene siendo la combinación de golpes simples y golpes dobles.



Ejemplo de un paradiddle simple con cuartitas en un compás de 4/4

Ejercicio 1.



Ejercicio 2.



Ejercicio 3.



Ejercicio 4.



CAPÍTULO V

DIEZ ESTUDIOS DE RITMOS DE MUSICA LATINOAMERICANA

Los ritmos escogidos para el desarrollo de esta tesis, tienen una historia detrás. Cada uno de ellos son sinónimo de libertad y patrimonio de los pueblos; son una representación de cada país en relación a como ellos conciben la vida; es la herencia que generaciones han sabido conservar, es la cultura y sus valores, es el legado de pertenencia que traspasó los tiempos hasta arraigarse de manera definitiva y transversal en lo mas hondo de la gente²¹.

Si bien es cierto todos los ritmos latinoamericanos son importantes en sus culturas y tienen mucho que decir, en este trabajo de tesis se escogieron solamente diez ritmos de música latinoamericana. Estos son el caso de la cueca, la chacarera, el festejo, el candombe, el samba, la cumbia, el joropo, el merengue, el son cubano y el calipso.

En esta investigación queda de manifiesto que cada representación folklórica escogida, tuvo repercusión en los países fronterizos; ese fue uno de los elementos más interesantes que se deja entrever en la tesis. La música practicada en estas latitudes supera las fronteras geográficas y las acota a regiones del continente. A lo que se le llama baile y música tradicional en cada país, no es más que la resultante de la fusión entre una región en particular, tanto de centro como de Sudamérica. Es imposible no mencionar la influencia de la música brasileña en la uruguaya, como también la música colombiana en la panameña, por solo nombrar algunas de las tantas fusiones que se han traducido.

²¹<http://www.xexus.com.co/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=30&page=1>

Construcción de los estudios de solo

Los diez estilos de ritmos de música latinoamericana que se exponen en esta tesis, además son danzas. Cada una de ellas tiene coreografía propia, límite de duración, estructura diversa y pulso variado; todo esto con la premisa siempre alegre de la festividad. Para acotar todos los estudios de la misma manera, se estructuraron en base a una breve introducción, un desarrollo dividido en dos partes (la primera simple, la segunda más compleja) para terminar en un llamado de corte o decantado del material temático hasta finalizar. Todo esto no sobrepasó los 40 compases (contando barras de repetición y finales 1 y 2).

Cabe subrayar que las transcripciones de todos los solos de ritmos de música latinoamericana aplicados a la batería en base a ostinatos en los pies acá presentados, son una aproximación de carácter académico a los registros sonoros que se conservan de los intérpretes populares provenientes de los 10 países en el que se abordó su música; es una introducción a los elementos rítmicos y timbrísticos de cada estilo.

Todo esto busca la mejor comprensión de los estudios de solo, tanto en su análisis teórico como en el manejo del lenguaje.

Nomenclatura de la batería en los estudios de solo

La batería maneja una simbología universal conocida por todos quienes estudian formalmente el instrumento, pero al ser este modificable en cuanto a sus partes, cada método o estudio cuenta con una nomenclatura personalizada en el pentagrama. La escritura se basó en la designación que Sibelius 6 cuenta para cada parte de la batería (programa en el que se escribió cada uno de los diez estudios de solos). En definitiva quedó de esta manera:

Tambor



Bombo



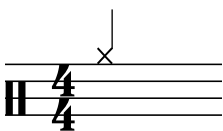
Tom



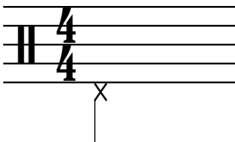
Timbal



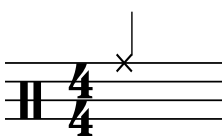
Hi- hat



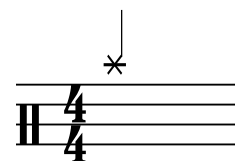
Hi - hat (pie)



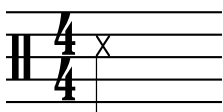
Ride



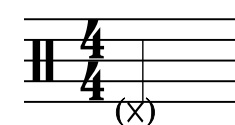
Crash



Stick



Hi – hat abierto (pie)



LA CUECA

Origen.

La cueca es la danza folklórica nacional de Chile, la cual tiene su origen en la zamacueca peruana con mezclas arábigo-andaluces. Su arraigo en tierras chilenas no se logró sino hasta un cuarto del siglo XIX, y al no ser una música exportada, es hasta nuestros días el símbolo más puro de la identidad chilena²². El origen de la cueca es urbana; particularmente de las ciudades de la zona central y principalmente en el puerto de Valparaíso. A la cueca urbana también se le llama brava o chora. A la proveniente de Valparaíso se le llama porteña.

Géneros.

Existen varios tipos de cueca según su geografía, entre ellas la **nortina**, que tiene como característica que es meramente instrumental y cuentan con tubas, trompetas, bombo y caja; la **cueca chilota**, en la cual la voz del cantante es mas importante que los instrumentos; y por supuesto la **cueca urbana** o brava, proveniente de la zona central. Este último estilo de cueca es el que se tomará como ejemplo para describirlo y analizarlo como ritmo propiamente tal.

Principales exponentes.

El grupo “Los Chileneros” con su disco de 1968 titulado “La cueca brava” fue la que le dio origen y nombre al estilo. Otros exponentes fueron Roberto “Lalo” Parra, Los Tricolores, Los Paletados del Puerto, entre otros. En la actualidad, las nuevas generaciones fueron modernizando la cueca tanto en los arreglos como en la interpretación; es el caso de grupos como 3 x 7 veintiuno, Los Afuerinos y Las Capitalinas.

En lo que respecta a la batería, el trabajo de **Sergio “Tilo” González**

²² Garrido, P (1976) Biografía de la Cueca (p. 78) Chile

junto al grupo Congreso, aportó al desarrollo de la cueca en batería, en canciones como “Arcoíris de hollín” y “Donde estarás”.

Instrumentación.

Los instrumentos a utilizar en este estilo son la guitarra, pandero hexagonal, acordeón, tormento, arpa y platos de café a modo de percusión, similar al trabajo con castañuelas.

Percusión.

Primero hay que partir de la premisa que el origen exacto de lo que conocemos hoy como cueca, no está del todo claro. Se dice que tiene elementos tanto africanos, como indígenas y europeos, principalmente de España. Esto se ve reflejado en la variedad de instrumentos que acompañan este ritmo.

Tormento: Es un instrumento idiófono que hace las veces de tambor con bordona. Fue introducido en la época de la Colonia y su construcción consiste en una mesilla portátil con cuatro patas plegables. Tiene doble cubierta y entre ambas, en su interior, varias corridas de tapas metálicas de bebidas. Las hay con una cubierta de lata y otra de tablitas sueltas, pero siempre con las tapitas. Se toca con los dedos, con dedales o simplemente con las manos.

Pandereta: Es un instrumento mixto, ya que es membranófono cuando se golpea e idiófono cuando se sacude. Se fabrica con un armazón hexagonal, a la cual se le remacha un parche o cuero muy delgado en uno de sus lados. A esto se le hacen unos calados en los costados de la armazón donde se le colocan chapas de latón o bronce, de formas semicóncavas para mayor sonoridad. Se toma con la mano izquierda y el sonido se ejecuta con el dedo pulgar de la mano derecha cuando frota el paño. Tiene su origen en medio oriente, Grecia y Roma.

Platos de taza: Cumplen una función similar a las castañuelas. Esto tiene relación con la influencia de la música árabe/andaluz proveniente de España (herencia de la invasión musulmana en la península Ibérica) en la cultura criolla y por ende en la cueca. Su funcionamiento consiste en dos platos lisos de taza, que se sostienen con una mano pero separadas por el dedo índice para producir el choque entre ellos.

RITMO DE LA CUECA

Nomenclatura.

La diferente gama de timbres y colores que se obtienen de la percusión en la cueca, se homologan en el kit de batería. Esto se lleva a cabo de la siguiente manera:

Hi-hat : pandero hexagonal

Hi-hat pie : palmas

Tambor : tormento

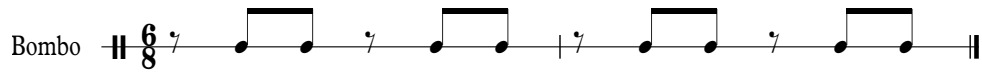
Bombo : rasqueo del bajo de la guitarra.

Estudio del ritmo de la cueca.

El ritmo de cueca fluctúa entre las métricas de $6/8$ y $3/4$. En base a este parámetro, es en donde los patrones principales y sus variaciones funcionan. La cueca urbana que se practica en la actualidad permite que la rítmica de la batería reemplace a los instrumentos de percusión más tradicionales, y por ende no se pierda la esencia de la misma.

BOMBO

Ritmo n° 1



Ritmo n° 2



HI – HAT (Pie)

Ritmo n° 1



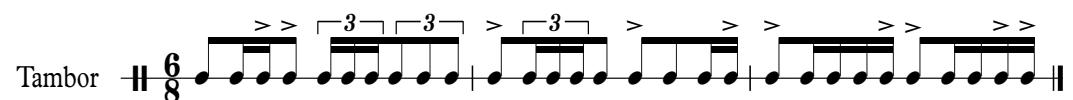
Ritmo n° 2



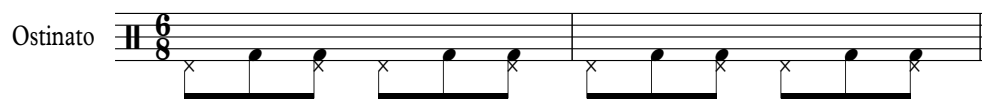
Tambor.

El tambor redoblante, hace las veces de tormento, y complementa las frases expuestas por las demás partes de la batería. Este elemento tiene la libertad de acompañar en base a los patrones vistos anteriormente, además de solear o improvisar.

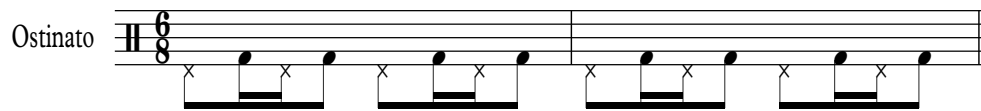
Ejemplo de solo de tambor.



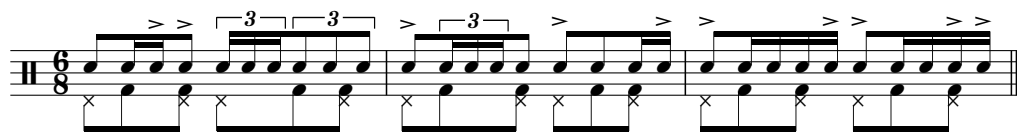
Ostinato de Cueca nº 1



Ostinato de Cueca nº 2



Ostinato de cueca + solo de tambor.



SOLO 1 CUECA

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. The time signature is 6/8, indicated by a '6' over the staff and an '8' below it. The tempo is marked as 120 beats per minute. The score consists of 28 measures, grouped into seven systems of four measures each. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted eighth notes. There are several triplet markings (a '3' over a group of notes) and accents (a '>' symbol above a note). The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line. The score ends with a double bar line and repeat dots. Measure numbers 5, 10, 14, 18, 22, and 26 are placed at the beginning of their respective systems.

LA CHACARERA

Origen.

La chacarera es una danza folklórica de Argentina, la cual encuentra su origen en la fusión afro-argentina (argentinos descendientes de africanos subsaharianos negros). Su origen proviene principalmente de la provincia de Santiago del Estero, al noroeste del país trasandino, y en el que según Augusto Cortázar²³, era el lugar donde las tradiciones nacionales permanecían vivas y donde residía el verdadero espíritu de la argentinidad. Los primeros indicios de su existencia se remontan a mediados del siglo XIX y es una de las danzas más antiguas del país trasandino.

Géneros.

Existen variadas formas de chacarera tanto cantadas como instrumentales y se diferencian en la estructura de la danza, mas no en el ritmo. Los tipos de chacarera que existe son la **trunca**, **larga**, **doble** y **simple**²⁴. En este último tipo de chacarera es en el que me basaré para los ejercicios a exponer.

Principales exponentes.

Durante la década de los 60s, la chacarera aumentó en renombre con el resurgimiento general del folclore argentino. Grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Dúo Salteño y la familia Carabajal fueron partícipes activos de este movimiento.

²³ Chamosa, O (2012) Breve Historia del Folclore Argentino (1920 – 1970), Identidad, Política y Nación (p. 12) Argentina.

²⁴ http://www.surdelsur.com/musica/folklore/centro_noroeste.htm

En lo que respecta a la batería, el trabajo investigativo que ha hecho **Pablo Cruz** sobre el bombo legüero y su posterior desarrollo en el kit, hace de él un gran exponente de este estilo de chacarera aplicado a instrumentos populares.

Instrumentación.

Los instrumentos que participan del acompañamiento de una chacarera son la guitarra, el violín, el acordeón y principalmente el bombo legüero.

Percusión.

Su origen es difícil de determinar, pero sí se puede decir que es el ritmo y danza más antiguo de los que se tiene registro y que siguen vigentes en la actualidad, sobre todo en el noroeste argentino.

Bombo Legüero: Es un instrumento de percusión, de la familia de los membranófonos, típico del noroeste argentino (Santiago del Estero, Tucumán, Salta). Su construcción consiste en una sola pieza de madera de ceibo bien estacionado, lo que le da una mejor calidad en el sonido y una larga vida al instrumento.

Aro del Bombo: Los aros se construyen de maderas blandas como palo blanco y guatambú, lo cual permite un fácil dominio de la madera y una rápida construcción.

Parche de cuero: Comúnmente se utiliza cuero de oveja, de cabra o de chivo. Algunos bombos son armados con cuero de panza de burro, cuero de nonato (ternero extraído de la panza de la vaca), corzuela (venado), y en algunos bombos chicos, cuero de gato montés y de serpiente. Se recomienda utilizar un parche de cabra y un parche de oveja en el mismo bombo para lograr que el instrumento obtenga dos sonidos distintos.

RITMO DE LA CHACARERA

Nomenclatura.

En la chacarera, el bombo legüero cumple la función de acompañar el ritmo tanto al golpear el parche como también su aro. Homologar esto en la batería se vuelve interesante y quedaría de esta manera:

Hi-hat pie : aro del bombo

Bombo : parche del bombo legüero

Tambor : variante de chacarera

Hi-hat : palmas

Estudio del ritmo de la Chacarera.

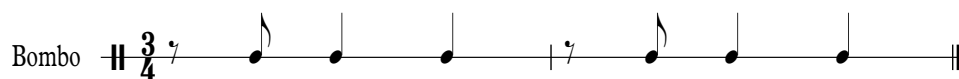
El ritmo de chacarera, al igual que la cueca convive entre las métricas del 6/8 y el 3/4. La cuenta del ritmo y la sensación del ritmo tiene relación a como se siguen las frases que se percuten tanto en el aro como en el parche del bombo legüero. Las dos formas trabajan de manera normal; y la sensación del metro no incide en el resultado final.

BOMBO.

Ritmo nº 1.

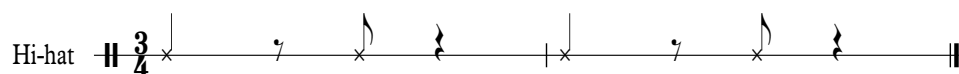


Ritmo nº 2.

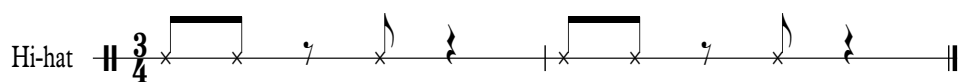


HI – HAT (Pie).

Ritmo nº 1.



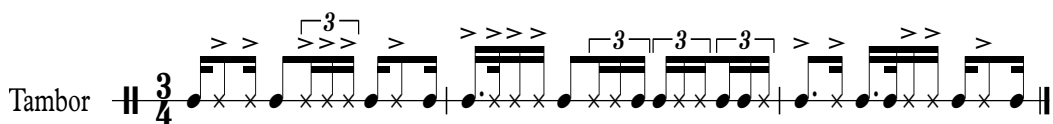
Ritmo nº 2.



Tambor.

La chacarera se sustenta en los ritmos que se ejecutan en el bombo legüero (algunos instrumentos que sirven para darle un agregado timbrístico al estilo son el udu, djembes y cajón), además del acompañamiento de las palmas; es por esto que el tambor produce las variantes de la chacarera tanto en el aro como en el parche.

Ejemplo de solo de tambor.



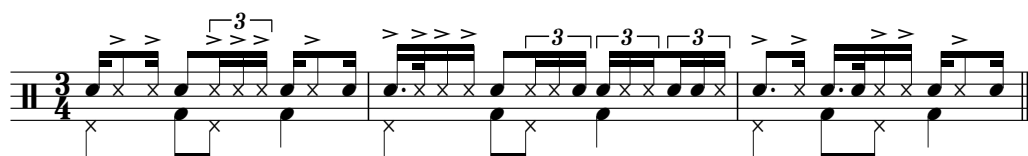
Ostinato de chacarera nº 1.



Ostinato de chacarera nº 2.



Ostinato de chacarera + solo de tambor.



SOLO 2 CHACARERA

$\text{♩} = 140$

1.

2.

9

13

17

21

26

EL FESTEJO

Origen.

El festejo es un ritmo y danza del Perú, reconocida como una de las más antiguas que sigue vigente en el folklore de ese país. Su origen proviene del mestizaje africano peruano en la zona central del Perú, principalmente en Chancay, Lima e Ica. Este ritmo fue creado por los habitantes negros que llegaron desde África como esclavos (El Congo, Angola y Mozambique) durante el siglo XVII.

Géneros.

Este ritmo, así como la mayoría de los ritmos de raíz africana, ha evolucionando no solo en cuanto a sus instrumentos sino también en su forma. En este sentido se destacan 3 principales: **festejo tradicional, de ritmo y contemporáneo**. El más tradicional es el que se abordará en profundidad.

Principales exponentes.

Los primeros festejos populares fueron grabados por Los Chalanés del Perú en 1946; junto a ellos aparecieron compositores como Pepe Villalobos, la familia Velázquez y ya en la actualidad los cantantes Arturo “Zambo” Cabero, Lucila Campos y Eva Aillón.

Nunca está de más recalcar el enorme trabajo y legado del mundialmente conocido baterista y percusionista **Alex Acuña**; quien ha llevado su música tanto latino como afroperuana por todo el mundo. Especial mención merece su trabajo en el festejo y otros variados estilos plasmados en el cajón peruano.

Instrumentación.

Los instrumentos que utiliza el festejo para acompañar la danza son la guitarra, el cajón peruano, la cajita, la quijada de burro y últimamente se han agregado y adaptado a las congas y el bongó.

Percusión.

El ritmo de festejo es una manifestación de libertad de los negros que habitaban Lima durante el siglo XVII al igual que otras manifestaciones musicales; dentro de esto, el cajón peruano va de la mano con el crecimiento de la música del Perú y el conocimiento de ella a nivel internacional gracias a la exportación de este instrumento

Cajón peruano: Fue construido por los africanos en la costa peruana para sustituir al tambor africano. Se confecciona de cedro y otras maderas. El cajón moderno tiene tres tornillos que permiten ajustar el tono. Además cuenta en su interior con tres o cuatro cuerdas para darle resonancia²⁵.

El percusionista se sienta sobre el cajón y percute el frente con las palmas o las puntas de los dedos

Cajita: Es un pequeño cajón de marcha que se lleva colgado del cuello o la cintura. La mano derecha sostiene un pequeño mazo de madera con el que se pega sobre el lado derecho de la cajita; con la mano izquierda se abre y cierra una tapa, cogiéndola de una perilla que lleva encima. Ambos golpes, agudo el del mazo y grave el de la tapa, se combinan alternativamente.

Quijada de burro: Es uno de los instrumentos principales de la percusión afroperuana. Se prepara a partir del maxilar inferior de un Burro (Asno) y

²⁵ <http://elblogdelapercusion.blogspot.com/2010/11/percusion-peruana.html>

se utiliza como instrumento de marcha en los carnavales y fiestas religiosas en Hispanoamérica y especialmente en el Perú.

El sonido, es muy particular y característico del instrumento, se obtienen al golpear el maxilar con la mano, lo que produce una vibración de las muelas dentro del hueso. También es conocido como Charaina, Carretilla o Kahuaha.

RITMO DE FESTEJO

Nomenclatura.

En este estilo en particular, los instrumentos propios del festejo encontrarán en la batería variados timbres y posibilidades rítmicas como se verá a continuación.

Hi-hat pie : palmas

Bombo : grave cajón

Toms : medio grave cajón

Sticks : cajita

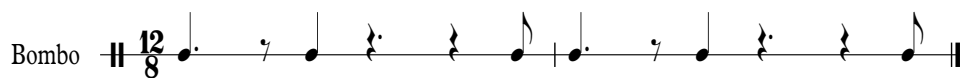
Tambor : agudo cajón y quijada de burro.

Estudio del ritmo de Festejo.

El ritmo de festejo fluctúa entre las métricas de 4/4, 6/8 y 12/8. Esta última predomina sobre los otros metros por marcar de mejor manera los pasos de la danza del mismo nombre.

BOMBO.

Ritmo n° 1.



Ritmo n° 2.



HI – HAT (Pie).

Ritmo n° 1.



Ritmo n° 2.



TAMBOR.

En lo que respecta al festejo, el tambor emula el ritmo y timbres del cajón peruano, la cajita y la quijada de burro; por ende se convierte en un elemento clave para el desarrollo de la fidelidad del estilo.

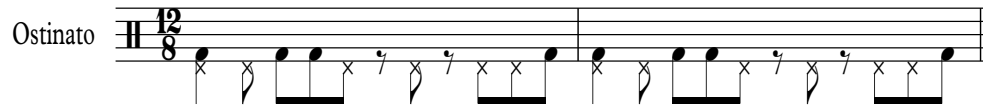
Ejemplo de solo de tambor.



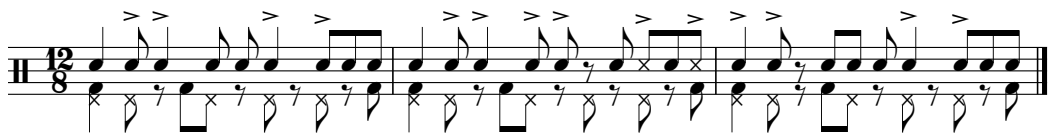
Ostinato de festejo nº 1.



Ostinato de festejo nº 2.



Ostinato de festejo + solo de tambor.



SOLO 3 FESTEJO

$\text{♩} = 120$

Measures 1-4: Treble staff has a series of eighth notes with accents. Bass staff has a steady eighth-note pattern.

Measures 5-8: Treble staff introduces a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff continues the eighth-note pattern.

Measures 9-12: Treble staff features a triplet of eighth notes. Bass staff continues the eighth-note pattern.

Measures 13-16: Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff continues the eighth-note pattern.

Measures 17-20: Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff continues the eighth-note pattern.

Measures 21-24: Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff continues the eighth-note pattern.

Measure 25: Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff continues the eighth-note pattern.

EL CANDOMBE

Origen.

El candombe es la expresión artística más importante de Uruguay. Su nombre proviene del prefijo Ka y de Ndombe (pueblo angoleño) por los esclavos del área Bantú, África Oriental y Ecuatorial, y se estableció propiamente tal en el siglo XIX.

El candombe es un estilo multiétnico y culturalmente variado, con más de 20 países africanos, entre ellos Angola, Congo, Mozambique, que arribaron a las costas de Montevideo y originaron el ritmo que se conoce actualmente.

Géneros.

En el Candombe existen tres estilos claramente definidos, conocidos como **cuareim**, **ansina** y **cordón**, que son nombres que surgen de las dos calles de los barrios Sur y Palermo donde nacieron las más importantes comparsas del candombe y al barrio del Cordón, el tercer reducto de la cultura afro-uruguaya.

El estilo Cuareim, el más tradicional, es tocado a un tempo moderado donde el ritmo se arma con los tambores pianos que alternan sutiles variaciones entre los fraseos de los tambores repiques. De este estilo de candombe, se basarán los ejercicios a realizar.

Principales exponentes.

Uno de los cantantes contemporáneos más famosos y populares de este género musical es el compositor, percusionista, actor y cantante Rubén Rada, quien junto a su banda "El Kinto", fueron pioneros en ejecutar candombe con instrumentos eléctricos. Otros artistas que aportaron al desarrollo del candombe son Romeo Gavioli, Jaime Ross y Hugo Fattoruso entre otros.

Dentro del mundo baterístico el nombre de **Osvaldo Fattoruso** adquiere renombre por ser precursor de la fusión entre el candombe y el rock junto a su banda Opa²⁶.

Instrumentación y percusión.

Los instrumentos que se utilizan para acompañar el candombe tradicional son principalmente “la cuerda de tambores” llamados chico, repique y piano. Los tres tienen un solo parche tanto de piel (lonja) como de nylon, están hechos de madera y tienen la forma de barril curvado con la base muy angosta. Se tocan con la mano y con un palo.

Chico: Es el tambor más pequeño y de registro más agudo; es la base del candombe, el patrón que toca vendría a ser como el de una maraca o una cáscara pero en un tambor.

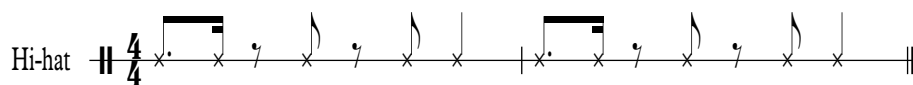
Repique: Es el tambor del medio por su tamaño y por su sonido, aunque su afinación tiende a ser más aguda que grave, contrasta con el piano. Su función es completar el ritmo que forman el Piano y el Chico, dándole “movimiento”. Puede tocar “madera”, un patrón básico de repique y también puede improvisar.

Piano: Es el tambor más grande de diámetro de la panza como de la boca del tambor. Esto hace que produzca el tono más grave de los tres tambores de candombe. El piano, a diferencia del chico, tiene más golpes, más variantes, y a su vez puede improvisar en el ritmo.

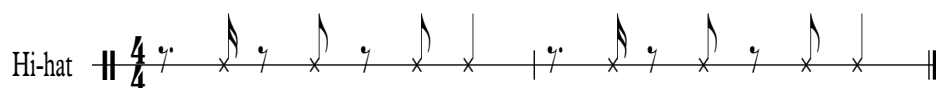
²⁶ <http://toquecandombe.tripod.com/ritmos.htm>

HI – HAT (Pie)

Ritmo nº 1.



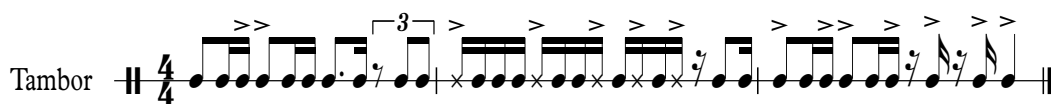
Ritmo nº 2.



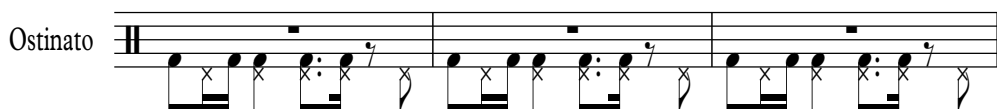
TAMBOR.

En lo que respecta al candombe, el tambor emula el ritmo y timbres del repique. Por la manera en que fue construido permite variadas posibilidades de golpes y sonidos.

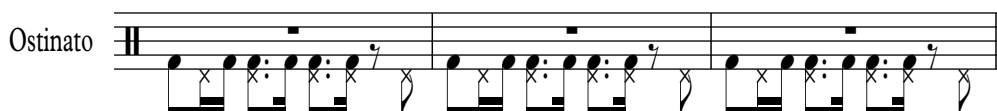
Ejemplo de solo de tambor.



Ostinato de candombe nº 1.



Ostinato de candombe nº 2.



Ostinato de candombe + solo de tambor.



SOLO 4 CANDOMBE

♩ = 116

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 116 beats per minute, with a quarter note equal to one beat. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, and 28 indicated at the start of their respective lines. The music consists of a 4-measure phrase that is repeated with various rhythmic and melodic variations. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some measures featuring a double bar line and a repeat sign. The score ends with a double bar line at measure 28.

EL SAMBA

Origen.

El samba es la música nacional del Brasil, un estilo que actualmente ha recibido muchas fusiones y es muy variado. Los orígenes de este género se remontan al África previa a la época en que sus habitantes fueron esclavizados y llevados a América, específicamente desde Angola. Aquellos orígenes musicales fueron llevados a Brasil por los africanos y el estilo comenzó a difundirse, sobre todo en Río de Janeiro por los inmigrantes africanos provenientes de Bahía, a fines del siglo XIX y entre las décadas de 1920 y 1940 se consolidó como parte del patrimonio cultural nacional²⁷.

Hay que hacer una salvedad: no debe confundirse el samba brasileño con la zamba, que es un ritmo típico del norte argentino.

Géneros.

El samba contempla un sinnúmero de subgéneros que dan a conocer su versatilidad tanto en estilos como en los instrumentos que participan; entre ellos está el **samba enredo** que es la que se toca en los carnavales, el internacionalmente conocido **bossa nova**, que comenzó como una alternativa musical creada por los inmigrantes europeos de clase media y la **pagode**, un estilo más moderno de la samba tradicional que terminó por convertirse en el ritmo más difundido y representativo del samba brasileño. De esta última variante de samba, estarán basados los ejercicios de solo que se presentarán.

Principales exponentes.

Dentro de la historia del samba hubo muchos cantantes que ayudaron a la masificación e internacionalización del estilo; uno de los primeros fue

²⁷ Sanz, J. F., y Lopez Cano, R (2011) Música Popular y juicios de valor : una reflexión desde América Latina (p. 120) Venezuela.

Mario Reis y Carmen Miranda. Dentro de lo que es el samba pagode, sus exponentes más conocidos son Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Seba Pastelero, Jorge Aragão, Almir Guineto y Revelação.

Dentro de la amplia gama de bateristas y percusionistas que cultivan la samba en Brasil, aparecen nombres de la talla de **Wilson das Neves**²⁸, **Aitor Moreira** y **Vera Figueiredo**, solo por nombrar algunos de los más conocidos a nivel internacional.

Instrumentación.

Los instrumentos que se usan en el samba para acompañar las diversas corrientes dancísticas son el cavaquinho, el surdo, el repenique, el tamborim, el pandeiro, el chocalho y el agogo. En el pagode se reemplaza el banjo por el cavaquinho.

Percusión.

Los distintos géneros de samba hicieron que se incorporaran los más variados instrumentos musicales provenientes de otros géneros. El samba tradicional, con su sonido inconfundible, tiene su base en ciertos instrumentos de percusión y cuerdas, la mayoría exclusivos de Brasil. En el caso del pagode, se adhirieron instrumentos más pequeños que reemplazaran a los ya tradicionales.

Surdo: Es un tambor cilíndrico de grandes dimensiones y sonido profundamente grave. Está típicamente hecho de madera o metal y posee pieles en ambos lados. Su función principal es la de marcar el tempo.

Repinique: Es un instrumento de percusión cilíndrico de sonido muy seco y agudo. El cuerpo está hecho normalmente de madera o metal, y los parches de plástico o cuero. Su tarea es la de hacer los llamados y cortes.

²⁸ http://www.auditorio-alfredokraus.com/php/noticia.php?not_id=00000476

Pandeiro: Es un pandero brasileño que derivan de la pandereta de España y Portugal. Puede ser manejado para producir choque de sonidos tanto por la palma como con los dedos.

Tan tan: Es un tambor de mano que en algunos casos reemplaza la labor del surdo. Su cuerpo puede ser cónico o recto y cumple la función de acompañar rítmicamente la base del pagode.

Tamborim: Es un pequeño tambor brasileiro de marco redondo hecho tanto de metal, plástico o madera. Se sostiene con la mano débil para percutir el parche con un batidor un poco fuera del centro. Esto se complementa con una técnica llamada “virado”.

RITMO DE SAMBA.

Nomenclatura.

El samba pagode es un ritmo festivo que revolucionó la escena musical de Brasil en los años 80. Los instrumentos de percusión del pagode, en su amplia gama de timbres, encuentras su símil en el kit de la batería. Esto quedará de la siguiente manera:

Timbal : surdo

Bombo : tan tan

Tambor : repinique

Tom 1: tamborim

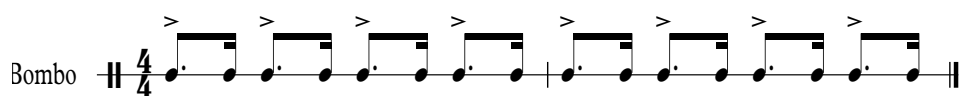
Hi-hat mano y pie : pandeiro

Estudio del ritmo de samba.

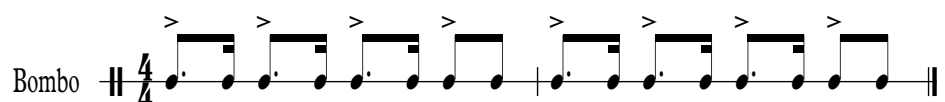
El ritmo de samba, se trabaja tanto en la métrica de 2/4 como en la de 4/4. Por su variada y rica cantidad de timbres y ritmos, los motivos son breves; pero cuando todas se fusionan permiten la fusión de estas, lo que se concreta en frases complejas y sincopadas.

BOMBO

Ritmo nº 1.

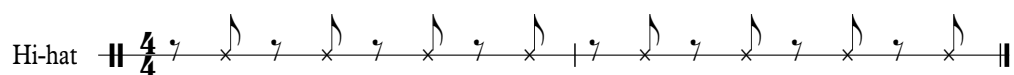


Ritmo nº 2.

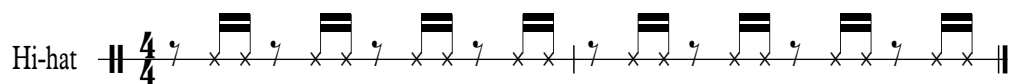


HI – HAT (Pie)

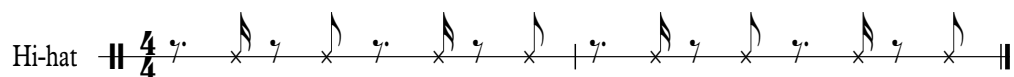
Ritmo nº 1.



Ritmo nº 2.



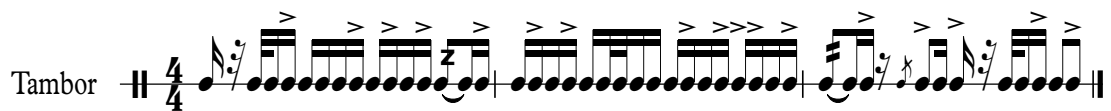
Ritmo nº 3.



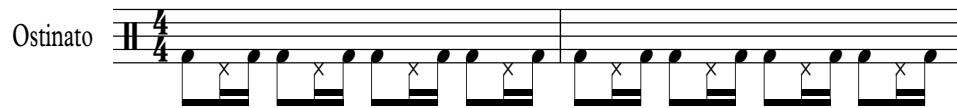
TAMBOR.

En lo relacionado al samba, el tambor emula el ritmo y timbres del repinique. Por la manera en que fue construido permite variadas posibilidades de golpes y sonidos.

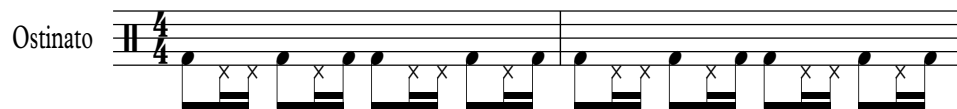
Ejemplo de solo de tambor.



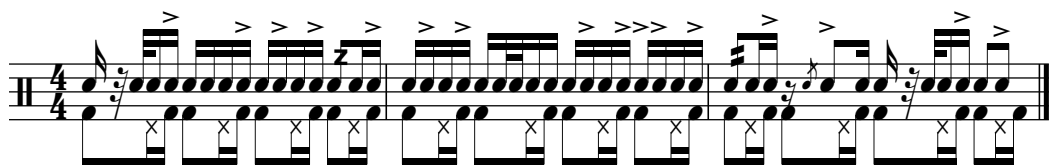
Ostinato de samba nº 1.



Ostinato de samba nº 2.



Ostinato de samba + solo de tambor.



SOLO 5 SAMBA

♩ = 95

4

7

10

13

16

19

22

LA CUMBIA

Origen.

La cumbia es la danza y ritmo más representativo de Colombia, que se originó en sus costas caribeñas (Barranquilla, Cartagena de Indias, Santa Marta) durante la colonia alrededor del siglo XVIII.

Este ritmo nació del mestizaje de tres vertientes culturales distintas: la indígena, negra y blanca (española). El elemento negro de la cumbia proviene del cumbé, ritmo y danza bantú de la isla de Bioko, Guinea Ecuatorial, por medio de los esclavos que llegaron a esas tierras.

Géneros.

Durante el siglo XX la cumbia ha sido exportada por varios de los países sudamericanos, entre ellos Chile; los cuales la han adoptado y modificado para ser una variante del estilo original. Sin embargo la cumbia original de Colombia también cuenta con variados tipos de cumbia, entre ellos la cumbia **clásica**, **moderna**, **cumbiamba**, **vallenata** y **tropical**.

De la cumbia moderna y su instrumentación se basará el desarrollo de los ejercicios a presentar²⁹.

Principales exponentes.

La cumbia autentica y verdadera era en sus inicios netamente instrumentales; pero con la inclusión de orquesta y letra a la música, el estilo se masificó a nivel nacional e internacional. Gente de la talla de Lucho Bermúdez y Pacho Galán fueron partícipes de este fenómeno. Otros nombres: Efraín Mejía, Juan Jiménez “guayaspá” y Mario Gareña.

²⁹http://rycmusic.arredemo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=66:tipos&catid=12:cumbia&Itemid=27

El trabajo baterístico de la cumbia ha tomado forma con las nuevas generaciones; uno de ellos es **Juan Guillermo Aguilar**, quien ha hecho todo un estudio de la percusión tradicional de la cumbia para aplicarla al kit de batería.

Instrumentación.

Los instrumentos que utiliza la cumbia como acompañamiento son las maracas, tambor llamador, tambor alegre, tambora, piano y guache; además de algunos instrumentos del caribe colombiano como son la caña de millo, la guacharaca y el acordeón de botones³⁰.

Percusión.

La cumbia es un tipo de música en el que están presentes de igual manera las influencias de tres razas. Esto se puede observar en los instrumentos que conforman el conjunto típico de tambores, que provienen de la influencia Africana y dan soporte rítmico a la cumbia.

Tambor llamador: es el tambor más pequeño de todos, también llamado macho, es el que marca la cadencia rítmica o compás, por lo cual es el único al que no se le permiten los llamados "revuelos" o "lujos" en su interpretación.

Tambor alegre: También llamado hembra, es el tambor que marca la melodía; "juguetea" con las notas de las melodías dictadas por los instrumentos líderes y adorna con complejas y alegres improvisaciones sobre todo al final de la frase melódica, durante su ejecución.

³⁰<http://www.colombianisima.com/InstrumentosT%C3%ADpicosdeColombia/InstrumentosRegionCaribe.aspx>

Tambora: Es el tambor más grande en tamaño y único con dos cueros, uno en cada boca de la caja de resonancia. En él recae la responsabilidad de la pronunciación del acento sonoro característico de cada pieza musical. Además proporciona adornos y el bajo.

Maracón: instrumento idiófono de origen indígena, formado por una parte esférica de calabaza seca, generalmente de totumo, con semillas o piedrecillas en su interior y un mango de palo que atraviesa o se adhiere al totumo; además de servir de sostén.

Guache: Instrumento rítmico idiófono, igual que las maracas. Es de cuerpo alargado, generalmente metálico, con estrías o perforaciones y pequeños percutores dentro, como semillas o piedrecillas y fragmentos de vidrio. Se encarga del acompañamiento de las improvisaciones musicales comandadas por el tambor alegre.

RITMO DE CUMBIA

Nomenclatura.

La cumbia moderna, en relación a la cumbia clásica colombiana, cuenta con una amplia gama de timbres y colores para su acompañamiento rítmico. Así es como se distribuirán estos timbres en el kit de batería.

Hi-hat : maracones

Bombo : tambora.

Toms y timbal : llamador

Tambor : alegre

Estudio del ritmo de cumbia.

El ritmo de cumbia, se escribe generalmente en la métrica de 2/2. Otra posibilidad puede ser el 2/4. La cadencia del ritmo es pausado, en el que cada instrumento se identifica claramente, tanto por su timbre como por su motivo rítmico.

BOMBO

Ritmo nº 1.

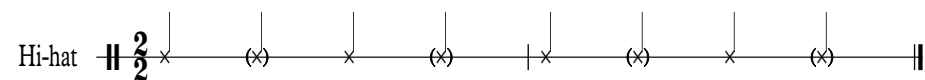


Ritmo nº 2.

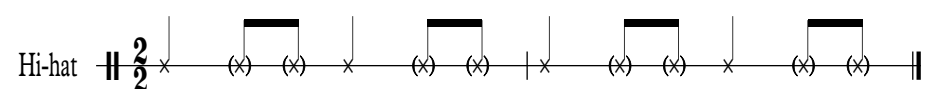


HI – HAT (Pie).

Ritmo nº 1.



Ritmo nº 2.



TAMBOR.

En la cumbia, el tambor toca los ritmos del alegre, instrumento que se dedica a improvisar y adornar la base que producen los otros instrumentos.

Ejemplo de solo de tambor.

[illegible]

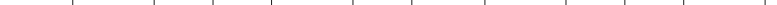
Ostinato de cumbia nº 1.

Ostinato



Ostinato de cumbia nº 2.

Ostinato



Ostinato de cumbia + solo de tambor.

SOLO 6 CUMBIA

$\text{♩} = 88$

1. 2. 3.

5 2. 3.

9

13

17 3 3

21 3

25 3

29 3

EL JOROPO

Origen.

El joropo es la música y danza nacional de Venezuela, expresión de arte popular, la cual se extiende a casi todo el territorio llanero. Sus orígenes se remontan a las músicas ibéricas del siglo XVII y XVIII, tales como el Fandango, las Folias, Peteneras, Jotas y Malagueñas andaluzas³¹, para posteriormente introducirse en la ciudad de Caracas para ser transformada por el mestizaje de esclavos africanos (provenientes de Guinea y que arribaron a las Antillas) y en menor grado de los indígenas.

Géneros.

Los diferentes tipos de joropo que existen en Venezuela son clasificados por regiones, con importantes variantes de instrumentación y estilo. Entre ellos están el **joropo Oriental**, el **joropo Central** y el **joropo Llanero**. Este último, extendido alrededor de la cuenca central del Orinoco (común a Colombia y Venezuela) es el más difundido de todos, y de este estilo me basaré para presentar los ejercicios de solo de batería.

Principales exponentes.

El joropo es un estilo que se fue desarrollando durante el siglo XIX por medio de la herencia que los primeros maestros dejaron en quien tuvo la oportunidad de escucharlos. Uno de ellos es Ignacio “el indio” Figueredo³². También están autores de gran importancia como Lino Gallardo y Pedro Elías Gutiérrez.

³¹ <http://www.pianollanero.com/joropo.html>

³² <http://cuenta elabuelo.blogspot.com/search/label/El%20Joropo>

El trabajo baterístico del joropo se remonta a la década del 70 y fusiona elementos del joropo propiamente tal, con vertientes ligadas al rock y al jazz. Uno de los bateristas que lograron esta fusión y fue pionero para los mas contemporáneos es **Néstor Blanco**.

Instrumentación.

Los instrumentos que se utilizan en el joropo llanero son herencia del sincretismo entre las diversas culturas de las cuales se desprende; entre ellos están el arpa de cuerda de nylon, cuatro, triple y maracas, aunque a veces se sustituye el arpa por la bandola llanera. A estos instrumentos también se le agrega el bajo eléctrico.

Percusión.

Dentro de los estilos acá presentados, el joropo es de los pocos que tiene poca presencia en instrumentos de percusión. Solamente cuenta con maracas o capachos, pero son imprescindibles en la interpretación de esta música.

Maraca llanera: se rellena con semillas de capacho, las cuales son muy duras y no se desgastan con facilidad. El intérprete las puede tocar de pié, sosteniendo una en cada mano y sacudiéndolas con el movimientos del brazo y haciendo giros en la muñeca. Una maraca marca el ritmo y otra el compás.

RITMO DE JOROPO

Nomenclatura.

Para lograr la orquestación en la batería del joropo, hubo que poner especial atención en la rítmica de los instrumentos armónicos y melódicos. De ahí salió la nomenclatura final para el acompañamiento en el kit.

Hi-hat : maracas

Bombo : bajo

Ride : arpa

Tambor : cuatro o triple.

Estudio del ritmo de joropo.

El joropo tiene como métrica una combinación entre el 6/8 y el 3/4. Su pulso es ágil y festivo, lo cual permite una participación preponderante de las maracas, que van floreando con diferentes tipos de acompañamiento a los instrumentos de cuerda.

BOMBO

Ritmo nº 1.

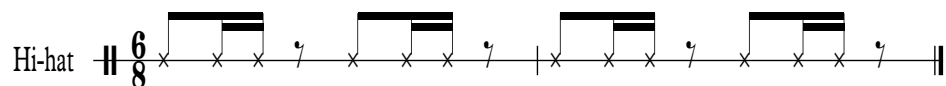


Ritmo nº 2.



HI – HAT (Pie)

Ritmo nº 1.



Ritmo nº 2.



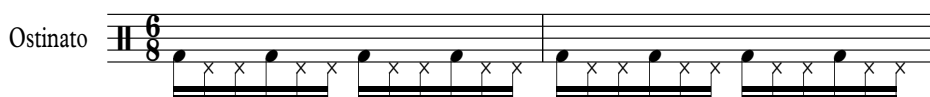
TAMBOR.

En este estilo en particular, en el que hay una precaria cantidad de instrumentos de percusión, el tambor interpretará ritmos provenientes de los instrumentos de cuerda, que en este caso son el cuatro o el triple. El ritmo es bastante ágil y festivo, por ende su ejecución debe ser dinámica y expresiva.

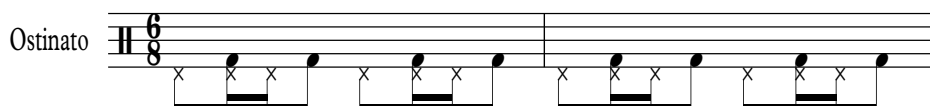
Ejemplo de solo de tambor.



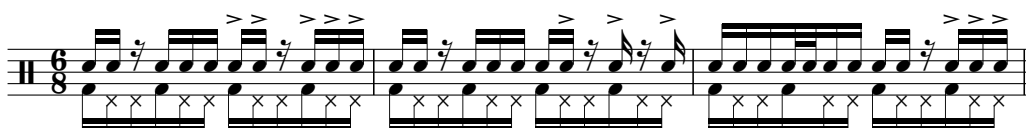
Ostinato de joropo nº 1.



Ostinato de joropo nº 2.



Ostinato de joropo + solo de tambor.



SOLO 7 JOROPO

♩ = 110

The musical score for "Solo 7 Joropo" is written for two staves. The tempo is marked as ♩ = 110. The score consists of 28 measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, and 28 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and slurs. The score is divided into sections by measure numbers, with some measures containing multiple notes and rests. The final measure (28) ends with a double bar line and a repeat sign.

EL MERENGUE

Origen.

El merengue es la música y baile nacional de República Dominicana, determinado por su amplia difusión a nivel mundial. Su origen exacto no se conoce, pero ya se practicaba a principios del siglo XIX. Cuenta con elementos africanos, música de origen taíno y elementos europeos de la contradanza, que juntos mutaron hasta conformar el ritmo que conocemos hoy en día.

Géneros.

La primera forma de merengue fue el merengue típico, también conocido como “perico ripiao”, el cual tiene su origen en los campos del Cibao y la subregión noroeste. Más tarde el estilo evolucionó con la aparición de orquestas con complejas secciones instrumentales de vientos³³. Esto dio origen a dos formas de merengue: el **merengue folclórico o típico**, que aún se encuentra en los campos, y el **merengue de salón**, propio de los centros urbanos.

Con el pasar del tiempo, la aceptación de la sociedad permitió el crecimiento del merengue y desde la década de 1970 tomó gran fuerza, permitiendo que se diera a conocer este género por todo el mundo.

Del merengue de salón me basaré para presentar los diferentes ritmos que existen en este estilo.

A fines de siglo pasado hizo su entrada por el Cibao el acordeón diatónico, de origen alemán, que por su fácil manejo desplazó la bandurria. Con las orquestas, se sumó el saxofón.

³³ Austerlitz, P (2007) Merengue: Música e Identidad Dominicana (p. 41) Rep. Dominicana

Principales exponentes.

Uno de los conocedores del movimiento musical internacional que transformó el merengue rural o Perico Ripiao en un merengue de salón al estilo Big band, pero manteniendo la base rítmica original, fue Julio Alberto Hernández. En los 70s, el merengue se internacionaliza con exponentes de la talla de Wilfrido Vargas, Johnny Ventura y Juan Luis Guerra.

Dentro de la gama de bateristas que acompañan en este estilo, el nombre de **Guy Frometa** no puede pasar desapercibido. Ha acompañado a músicos de la talla de Paquito de Rivera, Chichi Peralta y Juan Luis Guerra.

Instrumentación.

El merengue usa instrumentos como la tambora, la güira, el acordeón y la guitarra, aunque desde el principio se interpretó con los instrumentos que poseía el pueblo y que les eran más fáciles de adquirir como las bandurrias dominicanas, el Tres, el Cuatro³⁴.

Percusión.

En el merengue los instrumentos de percusión han sido y siguen siendo la parte fundamental, tanto en sus orígenes como en nuestros tiempos. La percusión de una orquesta merenguera esta formada por la tambora, el güiro, las congas, y en algunos casos los timbales.

Tambora: Su fabricación se basa en el uso de un tronco de un árbol llamado banco. Este usa parches elaborados con piel de chivo, oveja o venado. Ensamblando los elementos con un par de aros bien asegurando de manera indirecta, las membranas tiene forma cilíndrica y de

³⁴ <http://santamerengue.blogspot.com/2012/12/este-blog-esta-destinado-publicar.html>

profundidad media. Uno de los parches se toca con la mano y el otro parche y aro se tocan con una baqueta.

Güira: Se diferencia del güiro por su construcción de metal. La güira se toca sosteniéndola verticalmente al empuñar su asa con una mano. Con la otra mano, un gancho que termina en forma de peine de púas metálicas rasca las estrías que presenta la superficie del instrumento.

Conga: Es un instrumento membranófono de percusión de raíces africanas que fue desarrollado en Cuba. Existen 5 tipos de congas, dependiendo de su tamaño y afinación: requinto, quinto, macho (conga), hembra (tumbadora) y retumbadota o mambisa. Este instrumento se fue desarrollando hasta llegar a República Dominicana y fue introducido al Merengue.

Timbales: Son tambores cilíndricos, de un solo parche, con armazón de metal, más cortos que los tom toms, y afinados más agudos, que se pueden acompañar con percusión auxiliar. Si bien es cierto participa más de la salsa que del merengue, se utiliza en algunas orquestas de este estilo.

Marimbula: Consiste en una serie de placas de metal, sujetas en un lado, que al pulsarlas por un extremo libre, producen una nota musical. Están adheridas a una caja de madera como resonador. Es un instrumento musical lamelófono (arpa de boca, kalimba).

RITMO DE MERENGUE

Nomenclatura.

Los timbres que se manejan tanto en el merengue tradicional como de salón, son bastantes similares. Por ende esta nomenclatura sirve para cualquiera de los dos. Eso sí me basaré en los instrumentos del perico ripiao.

Bombo : caja marimbula

Güira : hi-hat

Tambor : mano tambora

Tom : palo tambora

Estudio del ritmo de merengue.

El ritmo de merengue convive en las métricas de 2/4 o 4/4, y en el cual su pulso ágil permite que los motivos presentes en todos los instrumentos sean rápidos y con un elemento discursivo importante.

BOMBO

Ritmo nº 1.

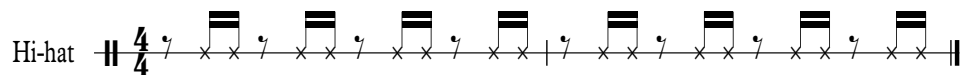


Ritmo nº 2.



HI – HAT (Pie)

Ritmo nº 1.



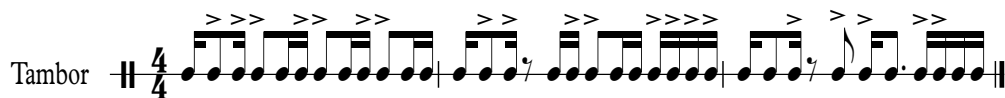
Ritmo nº 2.



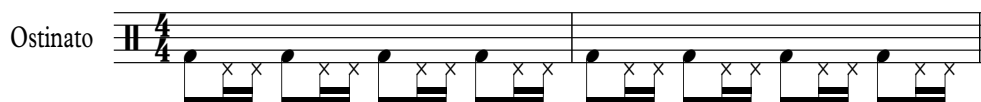
TAMBOR.

En el merengue, se traslada el ritmo y timbres de la tambora al tambor, porque es el instrumento base y además va afirmando todo lo que sucede a su alrededor.

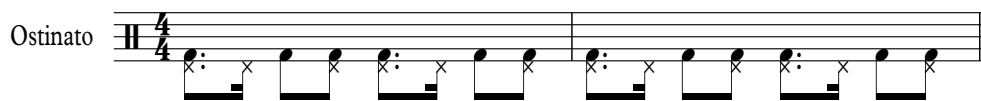
Ejemplo de solo de tambor.



Ostinato de merengue nº 1.



Ostinato de merengue nº 2.



Ostinato de merengue + solo de tambor.



SOLO 8 MERENGUE

$\text{♩} = 130$

4

7

10

13

16

19

22

25

28

SON CUBANO

Origen.

El son cubano es el género nacional de Cuba, que surgió en Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago de Cuba a fines del siglo XIX y que superó en popularidad al danzón. Se dice que su aparición primitiva se remonta al siglo XVI con el nombre de “Ma’ Teodora”³⁵. Su origen está íntimamente vinculado al “changüí”, considerado como el ritmo madre del son, y tiene elementos musicales africanos (Guinea, Ghana) españoles y bantúes. El son llegó de Oriente a La Habana alrededor del 1909, traído posiblemente por los soldados del “ejército permanente”, los cuales permitieron su expansión en La Habana y otras regiones.

Géneros.

Dentro de la amplia gama de estilos que nacieron bajo la herencia africana en Cuba, solamente el son por medio de su evolución dio origen a variados géneros tales como el **son montuno**, el **changüí**, el **oriental**, el **pregón**, el **guantanamero** y el **habanero**. Entre otras variantes de son existen el **mambo** y **chachachá**.

Cabe destacar que el son es el género musical cubano que más ha influenciado en la salsa; tanto en el formato instrumental, como en la estructura musical de ésta³⁶.

De todas estas variantes, me basaré en el son montuno para la explicación de los ejercicios aplicados a la batería.

³⁵ <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/el-son-cubano.html>

³⁶ <http://www.juanperez.com/musica/son.html>

Principales exponentes.

El son como género musical surge a finales del siglo XIX. Uno de los pioneros del nuevo estilo fue Nené Manfugás. Más adelante con la formación de las sonoras apareció gente de la talla de Ignacio Piñeiro, Beni Moré, Compay Segundo e Ibrahim Ferrer.

En lo que respecta al son aplicado a la batería, y más aún a la herencia musical de Cuba, el exponente por excelencia y que ha llevado la música “afro cubana” al límite de sus posibilidades es **Horacio “el negro” Hernández**”.

Instrumentación.

Los instrumentos que se utilizan en el son cubano varían según los formatos de las bandas, orquestas, sonoras y conjuntos. Entre los más utilizados están el tres cubano, el bongó, las congas, maracas, marímbula y por supuesto la clave. Más adelante se agregarían la guitarra, el contrabajo y la trompeta.

Percusión.

Si bien es cierto que todas las frases y acompañamientos de los instrumentos de percusión están circunscriptos a la clave, también existen los que hacen las veces de solista, lo que le da al estilo una riqueza rítmica enorme.

Clave: Instrumento de percusión de origen bantú formado por dos trozos de madera dura, generalmente de Lapacho. Al percutir uno contra otro (entrechoque) forman un patrón rítmico llamado Clave.

Bongó: Instrumento bимembranófono de acoplamiento. Es formado por dos tambores de madera con parches que son tensados (en la actualidad) con aros y llaves de metal. Se ejecutan con golpes de la palma de la

mano o con baquetas. El tamborcito más pequeño (macho) se coloca a la izquierda, mientras que el mayor (hembra) se coloca a la derecha. Se pueden tocar entre las rodillas del ejecutante (bongosero) ó colocado sobre un atril.

Congas: O tumbadoras es un instrumento de percusión descendiente de los tambores arará. Su estructura es parecida a la de los bongoes, pero la parte cilíndrica ó conífera de madera es mucho más larga. Se toca con las manos y puede estar apoyada en el piso ó sobre atriles.

RITMO DE SON CUBANO

Nomenclatura.

La batería afrocubana contiene variados elementos ajenos al kit básico, que le dan variantes a nivel de timbres y que claramente lo enriquecen; como son los jam blocks, cencerro y pandero para atril. Estos recursos se reemplazarán por las piezas que la batería disponga para los diferentes patrones rítmicos que el estilo requiere.

Hi- hat : clave

Bombo : tumbao

Ride y stick tambor : clave, cáscara

Toms : congas y bongó

Tambor : timbales.

Estudio del ritmo de son cubano.

El son y toda la música cubana está íntimamente ligada a la “clave”. Este elemento es el que rige el funcionar de todos los ritmos existentes; inclusive si es que este no se toca. La clave se toca tanto en la métrica de 4/4, 2/4 o 6/8.

BOMBO

Ritmo n° 1.

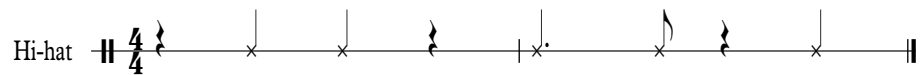


Ritmo n° 2.



HI – HAT (Pie)

Ritmo n° 1.



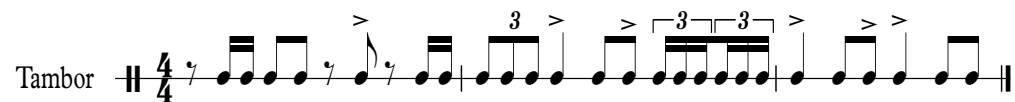
Ritmo n° 2.



TAMBOR.

El tambor imita el ritmo de los timbales, las que además de marcar la cáscara, intervienen con diversos motivos el acompañamiento en el estilo de son.

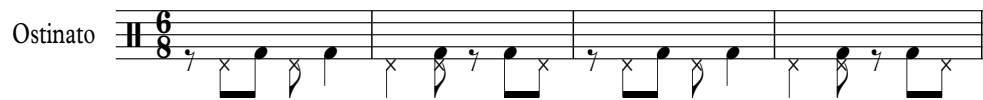
Ejemplo de solo de tambor.



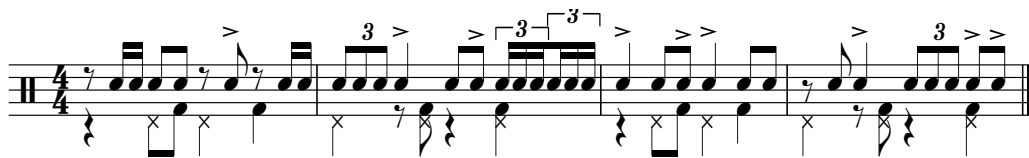
Ostinato de son cubano nº 1.



Ostinato de son cubano nº 2.

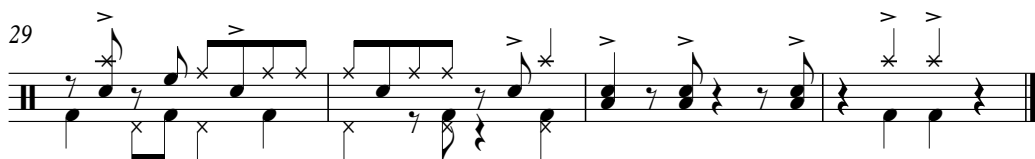
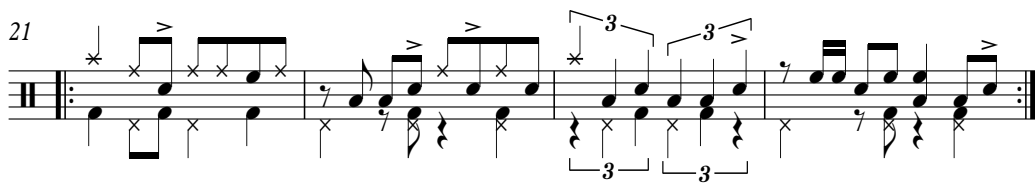
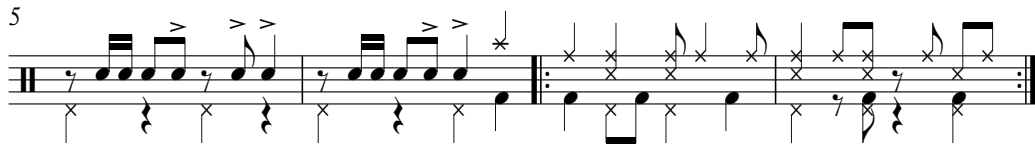
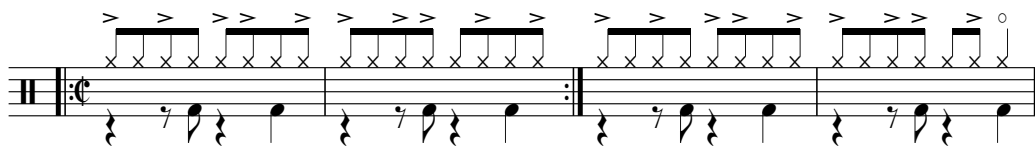


Ostinato de son cubano + solo de tambor.



SOLO 9 SON CUBANO

$\text{♩} = 100$



EL CALYPSO

Origen.

El Calypso (originalmente llamado “Kaiso”) es uno de los variados ritmos que se practican en Costa Rica, con origen en las Antillas y proveniente principalmente de la isla de Trinidad y Tobago. Este estilo está arraigado en prácticamente todo centro América e islas del Caribe, pero no llegó a Costa Rica sino hasta mediados del siglo XIX, con la llegada de esclavos negros hacia el puerto de Limón.

Géneros.

Cada país que practica el calypso tiene su sello particular, tanto por el mestizaje, su condición geográfica, entre otras. Particularmente en este capítulo, se ahondará en el legado del calypso en Costa Rica, también llamado **calypso limonense**, en donde, por lo contagioso de su ritmo y su cadencia, fue rápidamente adoptado por la población de ese país. Del calipso deriva también el **soca** o calypso soul.

Principales exponentes.

En la historia del calypso limonense, hay dos personajes que son claves en la evolución e importancia en este género musical. Roberto Kirlew conocido como “Buda” y Mr. Walter Ferguson conocido como el rey del calypso. Otros intérpretes más actuales son el grupo Cantoamérica y Manuel Monestel³⁷.

Cabe mencionar que a todos quienes practican este ritmo se les llama “calypsonians”³⁸ y que varias versiones de calipsos vienen cantadas en inglés criollo o mecatelio, la lengua original de la zona.

³⁷ <http://limoncr.blogspot.com/2011/03/calypsocalypsocalypso.html>

³⁸ Meza Sandoval, G (2007) Square Dance y el Calipso Limonense, una revision Comparativa (p. 7) Costa Rica

En lo que respeta a la batería, y porque Cantoamérica es una institución dentro del calypso limonense y del folklore costarricense, resulta obvio nombrar al baterista **Rafael Vargas**.

Instrumentación.

Los instrumentos que se ejecutan en este género son los tambores cilíndricos o “steeldrums”, destacando entre ellos el tambor Bumbac y el tambor Grande, además de un cuatro, maracas, rallos, silbatos y campanas.

Percusión.

El Calypso limonense ha sido protagonista del desarrollo de la música popular en Costa Rica, y ha entregado una herencia que traspasó todas las fronteras. Su ritmo y los instrumentos que utiliza tienen mucha responsabilidad en ello.

Cencerro: es un instrumento musical de percusión idiófonos, con forma de campana sin badajo y de tamaño pequeño. Se percuten con baquetas de madera especialmente diseñadas para este instrumento y normalmente, se fabrican en cobre, acero o en aleación de acero.

Steeldrums: instrumento de percusión, de la familia de los idiófonos, que poseen una afinación en una escala pentatónica, aunque existen algunos de ellos que son afinados en escala diatónica o escala cromática. Son de material acero.

* Los instrumentos bongoes, congas, maracas y güiro, que participan del calypso, ya fueron nombrados en los estilos previamente revisados.

RITMO DE CALYPSO

Nomenclatura.

La batería del calypso tiene una fuerte base rítmica, llena de originalidad y vitalidad propia del caribe. Los recursos a utilizar en el kit de batería deben ser muy relajados, aprovechando todas las posibilidades timbrísticas que el instrumento nos provee.

Tambor : cuatro

Ride : cencerro

Hi-hat : maracas

Toms : congas

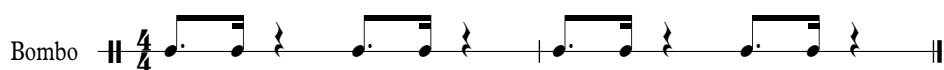
Bombo : bajo

Estudio del ritmo de calypso.

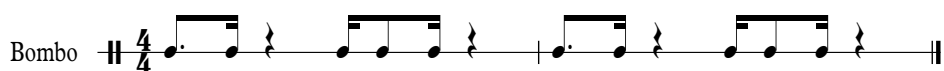
El ritmo festivo y alegre del calypso se trabaja en la métrica de 4/4, un poco menos ágil en pulso que su homónimo proveniente de Trinidad y Tobago, pero igual de variado en cuanto a timbres.

BOMBO

Ritmo nº 1.

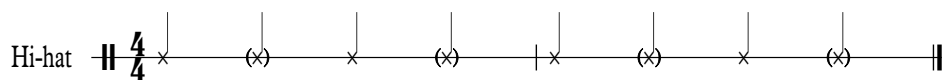


Ritmo nº 2.

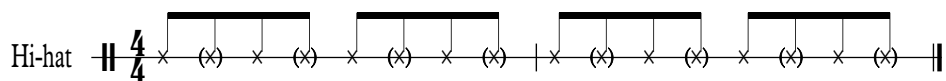


HI – HAT (Pie)

Ritmo n° 1.



Ritmo n° 2.



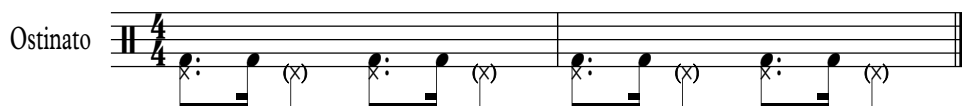
TAMBOR.

El tambor, en el estilo calypso, emula la rítmica del cuatro y algunos elementos de los steeldrums; como por ejemplo el ritmo que producen sus melodías.

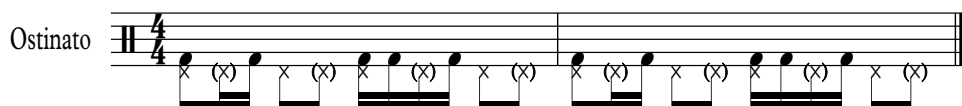
Ejemplo de solo de tambor.



Ostinato de calypso nº 1.



Ostinato de calypso nº 2.



Ostinato de son calypso + solo de tambor.



SOLO 10 CALYPSO

♩ = 95

1

4

7

10

13

16

19

22

25

CONCLUSIÓN

El proceso de búsqueda de las raíces de la música latinoamericana, el contexto histórico en el que se desarrolló, su conformación y desarrollo a través del tiempo y la manera en la que se abordó instrumentalmente permitió el reconocimiento de los diez estudios de solo presentados en este trabajo.

La razón principal por la cual cada estilo adquirió su sello particular fue el sincretismo entre los elementos de la cultura europea, indígena y africana; las cuales lograron un complejo, completo y diverso desarrollo del folclore latinoamericano. Este motivo definió a la larga formas de composición, ritmos y armonías influenciadas por aspectos climáticos, geográficos, religiosos y sociales. Dentro de este último ámbito y como dato anecdótico cabe destacar que estas manifestaciones musicales (junto a la danza) fueron resistidas en sus inicios por las aristocracias de cada país, las cuales consideraron estas expresiones de “inmorales”.

En relación a su procedencia, cada estilo de música presentado en esta tesis (a excepción de la chacarera) tomaron forma en la zona costera, y más precisamente en los puertos principales; para luego, y por medio de la transculturación, ser adoptados por regiones aledañas y países vecinos; cada una con sus características particulares de su zona.

En cuanto al desarrollo de los estudios de solo, se dejó de manifiesto el trabajo que se debe hacer primeramente para lograr la independencia óptima de los pies en relación a las manos, tanto para acompañar los ritmos presentados como para crear motivos nuevos en una circunstancia diferente. En lo que respecta al lenguaje musical, se esclareció la diferencia entre cada estilo, tanto en la homologación timbrística, pulso, motivos principales y ostinatos correspondientes. Estas características, sumado al aporte africano, lograron el sello distintivo y particularmente marcado de los ritmos creados en el cono Sur, el resto de Sudamérica y el Caribe, todos ellos por medio de la tradición oral.

Finalmente el trabajo de los estudios de solo permitió la posibilidad de abordar a fondo un sub género de cada estilo presentado y reconocer la diversidad existente entre los ritmos de cada país tanto en lo teórico como en lo práctico.

La idea de la creación de diez estudios de solo de ritmos de música latinoamericana aplicados a la batería en base a ostinatos en los pies logra el objetivo de entregar herramientas para quien quiera adentrarse en el folclore proveniente de Sudamérica y el Caribe de manera clara y concisa, con la premisa de otorgar al interesado una imagen precisa de la diversidad musical de esta región del planeta, rescatando además su identidad, su representatividad y su patrimonio colectivo, herencia de todas las comunidades presentes en el continente y que sigue vivo hasta nuestros días.

Bibliografía

- Manual de Historia Universal, Historia general de América (Francisco Morales Padrón, España 1975, segunda edición. Editorial Espasa-Calpe S.A.)
- Historia de los instrumentos musicales (Mary Remnant, España 2002, primera edición. Ediciones Robinbook)
- Ritmo Latino, La música latina desde la bossa nova hasta la salsa (Ed Morales, 2003. Ediciones Robinbook)
- RIDEP - Vol. 8 – No 2 - Año 1999
- Breve historia del folclore argentino (1920 – 1970) Identidad, política y nación (Oscar Chamosa, Argentina 2012. Ediciones Edhasa)
- Música Popular y juicios de valor : una reflexión desde América Latina (Juan Francisco Sanz y Rubén Lopez Cano, Venezuela 2011. Fundación Celarg)
- Historia de América Latina, América Latina colonial, tomo 1 (Leslie Bethell, España 1990. Ed. Crítica)
- Américo Vespucio, la historia de un error histórico (Stefan Zweig, España 1931. Ed. Capitan Swing libros)
- Los Estudios Afroamericanos y Africanos en América Latina: Herencia, Presencia y Visiones del otro (Gladys Lechini, Argentina 2008. CLACSO Coediciones)
- La Ciencia de la Forma Rítmica: Algebra aplicada al estudio de la Batería (Daniel Mele, Argentina 1991. Imprenta RAGO)

- The Drummers Cook Book (John Pickering, USA 1972. Mel Bay Publications)
- Extreme Interdependence (Marco Minnemann, Canada 2001. Warner Bros. Publications)
- Symmetrical Stickings for the Snare Drums (Pete Lockett, UK 2003. H&H Publishing)
- Biografía de la Cueca (Pablo Garrido, Chile 1976. Edit. Nascimento)
- Merengue: Música e identidad dominicana (Paul Austerlitz, Rep. Dominicana 2007. Editora Búho)
- Advance Funk Studies (Rick Latham, USA 1980. Rick Latham Publishing Company)
- Conversations in Clave (Horacio “el negro” Hernandez, USA 2000. Alfred Music)

WEBGRAFÍA

<http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm>

<http://musicaafroperuana.blogspot.com/2008/03/basic-rhythmic-notation-notacin-rtmica.html>

<http://elblogdelapercusion.blogspot.com/2010/11/percusion-peruana.html>

http://www.latindex.ucr.ac.cr/intersedes10/10-art_14.pdf

<http://www.afrolatinos.tv/index.php>

<http://www.congresodecultura.gob.ar/wp-content/uploads/2013/05/ROMEM%C3%9ASICA-POPULAR-LATINOAMERICANA.pdf?6d36e6>

<http://lopezcano.org/Libros/valor/jvalor.pdf>