

**De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos  
rítmicos de la música llanera colombo - venezolana**

**Carlos Augusto Salamanca Bernal**

**Tesis de grado para optar al título de Magister en Música**

**Asesor**

**Jorge Enrique Sossa Santos**

**Pontificia Universidad Javeriana**

**Facultad de Artes**

**Maestría en Música – Énfasis en Educación Musical**

**2017**

## **NOTA DE ADVERTENCIA**

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Artículo 23 De la Resolución N°13 de julio de 1946.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios por brindarme esta oportunidad de crecer académica, humana y espiritualmente.

A mi madre por su apoyo incondicional durante el curso de mis estudios.

A Luz Angela, Jim y demás familiares por su respaldo, interés y comprensión durante éste proceso.

A Julián, Javier, Carlos Alexánder, Fernando, Alfonso y demás amigos, quienes me brindaron su voz de aliento.

A mis maestros: Lácides Romero, Omar Rodríguez y Jorge Forero, pues su quehacer y sus enseñanzas han sido de gran inspiración.

A Fernando Torres por compartir sus conocimientos y experiencias.

A mi novia, porque su ejemplo ha sido motivación desde el inicio de la maestría.

A mis compañeros de estudio, con quienes pese a las dificultades salimos adelante con las diversas asignaciones.

A Juliana Gómez Toro, Jorge Mario Gómez Toro y familia por su colaboración y confianza.

A mi asesor por su paciencia, apoyo y orientación.

A la Pontificia Universidad Javeriana y a sus docentes, por ser de gran calidad humana, siempre en busca de ayudar y ofrecer diversas alternativas a sus estudiantes.

## **DEDICATORIA**

A mi madre por haber respetado mi vocación, ser ejemplo de fortaleza, constancia y responsabilidad, darme las herramientas para salir adelante.

A mi padre, quien a pesar de no encontrarse entre nosotros, siempre estuvo a la expectativa de mi quehacer musical.

A la música de los llanos colombo-venezolanos, cuya riqueza y belleza son sumamente inconmensurables, comparable con sus paisajes flora y fauna.



## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b> .....	<b>xii</b>
<b>1. PROBLEMA</b> .....	<b>1</b>
<b>2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>3</b>
<b>3. ANTECEDENTES</b> .....	<b>4</b>
<b>4. JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>5. OBJETIVOS</b> .....	<b>10</b>
Objetivo General .....	10
Objetivos Específicos .....	10
<b>6. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>11</b>
¿Cómo se construye el conocimiento?.....	11
Elementos de la investigación.....	14
Una mirada sistémica en el proceso investigativo .....	16
La música como sistema.....	21
La música como texto de cultura.....	26
Observación de los Elementos del Sistema Musical Joropo .....	28
6.1.1 El Ritmo.....	28
6.1.2 Compases Binarios y Ternarios .....	30
6.1.3 Regímenes acentuales del sistema musical del joropo .....	32
6.1.4 Matriz Rítmica.....	35
6.1.5 Estructuras del subsistema rítmico.....	37
6.1.6 El Melotipo.....	38
6.1.7 El Sonotipo.....	47
6.1.8 Nivel tímbrico del sistema.....	52
Observación del joropo entendido como fenómeno social, colectivo y una aproximación reflexiva .....	54
Investigación como apropiación de los elementos del sistema musical joropo .....	58
El joropo como sistema musical y como expresión .....	60
Series rítmicas: una aproximación sistémica.....	62
Incidencia en la comunidad de bateristas .....	62
<b>7. METODOLOGÍA</b> .....	<b>65</b>
La reconstrucción pedagógica.....	65
La pedagogía del ritmo y la percusión corporal .....	66
Elementos del sistema musical joropo .....	77
7.1.1 El Baile y el Zapateo .....	78
7.1.2 El cuatro .....	80
7.1.3 El Bajo.....	82
7.1.4 Las Maracas .....	84
Proceso de traducción hacia la batería.....	96
7.1.5 Las figuras en las maracas y los fills en la batería .....	96

7.1.6 Indicaciones Previas .....	97
7.1.7 Ejercicios de aprestamiento para el Hi Hat .....	98
7.1.8 Uso de las escobillas.....	102
7.1.9 Uso del Hi Hat .....	109
7.1.10 Hi Hat Combinado con redoblante .....	116
7.1.11 Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería dentro del conjunto tradicional ..	122
<b>8. CONCLUSIONES .....</b>	<b>137</b>
<b>9. REFERENCIAS .....</b>	<b>138</b>
<b>10. ANEXOS .....</b>	<b>141</b>
<b>Material de Audio de Apoyo (CD).....</b>	<b>141</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Matriz rítmica del joropo para la ejecución del cuatro y las maracas.....	29
<i>Figura 2.</i> Compases simples y compás compuesto como resultado de la suma de los simples ...	30
<i>Figura 3.</i> División de pulso en compás binario y ternario .....	31
<i>Figura 4.</i> Bimetría en la grafía musical del joropo.....	32
<i>Figura 5.</i> Bajo en régimen acentual tético.....	33
<i>Figura 6.</i> Cuatro y maracas en régimen acentual tético .....	33
<i>Figura 7.</i> Bajo en régimen acentual anacrúsico.....	34
<i>Figura 8.</i> Cuatro y maracas en régimen acentual anacrúsico .....	34
<i>Figura 9.</i> Bajo en régimen acentual de chipola .....	35
<i>Figura 10.</i> Matrices rítmicas en 3/4 y 6/8 con variantes. Tomado de la cartilla del ministerio de cultura Viva quien toca, Músicas Andinas de Centro Oriente.....	36
<i>Figura 11.</i> Célula rítmica de las maracas en régimen acentual tético y anacrúsico con su modo de articulación.....	38
<i>Figura 12.</i> Melotipo inicial de Gavanes de la Llanura. Autor: Carlos Rojas. ....	39
<i>Figura 13.</i> Melotipo inicial Quitaresuellos #3. Versión: Cholo Valderrama .....	39
<i>Figura 14.</i> Melotipo inicial gaván. Álbum Llaneroide III, Escárlet Linares .....	40
<i>Figura 15.</i> Melotipo conclusivo Gavanes de la llanura. Autor: Carlos Rojas.....	40
<i>Figura 16.</i> Melotipo conclusivo (gaván) Quitaresuellos #3. Versión: Cholo Valderrama.....	40
<i>Figura 17.</i> Melotipo conclusivo gaván. Álbum Llaneroide III, Escárlet Linares.....	41
<i>Figura 18.</i> Melotipo de inicio zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas.....	41
<i>Figura 19.</i> Melotipo de inicio zumba que zumba. Versión: Juliana Gómez Toro y Jorge Mario Gómez Toro .....	41
<i>Figura 20.</i> Melotipo conclusivo zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas .....	42
<i>Figura 21.</i> Melotipo conclusivo zumba que zumba. Versión: Juliana Gómez Toro y Jorge Mario Gómez Toro .....	42
<i>Figura 22.</i> Melotipo de entrada pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas.....	43
<i>Figura 23.</i> Melotipo de entrada pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo .....	43
<i>Figura 24.</i> Melotipo de introducción pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas .....	44

<i>Figura 25.</i> Melotipo de introducción pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo.....	44
<i>Figura 26.</i> Melotipo de llamado pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas.....	45
<i>Figura 27.</i> Melotipo de llamado, pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo.....	45
<i>Figura 28.</i> Melotipo conclusivo del pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas.....	46
<i>Figura 29.</i> Melotipo conclusivo del pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo.....	46
<i>Figura 30.</i> Sonotipo Gaván (Ciclo armónico en tonalidad menor).....	49
<i>Figura 31.</i> Sonotipo Paloma (Ciclo armónico en tonalidad mayor).....	49
<i>Figura 32.</i> Sonotipo Zumba que Zumba (Ciclo armónico en tonalidad menor).....	50
<i>Figura 33.</i> Sonotipo Periquera (Ciclo armónico en tonalidad mayor).....	50
<i>Figura 34.</i> Sonotipo Pajarillo (Ciclo armónico en tonalidad menor).....	51
<i>Figura 35.</i> Sonotipo Seis por derecho (Ciclo armónico en tonalidad mayor).....	51
<i>Figura 36.</i> Algunos modelos de maracas de palo cruzado.....	53
<i>Figura 37.</i> Algunos modelos de maracas de palo pegado.....	54
<i>Figura 38.</i> Modos de articulación en el cuatro (x corresponde al apagado acentuado característico).....	82
<i>Figura 39.</i> Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido. El segundo compás corresponde al ritmotipo o célula rítmica recurrente .....	83
<i>Figura 40.</i> Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación anacrúsico, conocido también con el término por derecho. El segundo compás corresponde al ritmotipo o célula rítmica recurrente.....	83
<i>Figura 41.</i> Modos de articulación en las maracas según régimen acentual (tético y anacrúsico)	85
<i>Figura 42.</i> Modo de articulación en las maracas régimen acentual tético en textura biplanar.....	85
<i>Figura 43.</i> Modo de articulación en las maracas régimen acentual anacrúsico en textura biplanar .....	86
<i>Figura 44.</i> Ejemplo del efecto escobilleo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda.....	86
<i>Figura 45.</i> Ejemplo de repique en las maracas, ejecutado entre mano derecha e izquierda.....	87
<i>Figura 46.</i> Ejemplo del floreo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda.....	87
<i>Figura 47.</i> Base rítmica de las maracas en régimen acentual tético.....	88
<i>Figura 48.</i> Base rítmica de las maracas en régimen acentual anacrúsico.....	89

## ÍNDICE DE PARTITURAS

<i>Partituras 1.</i> Series rítmicas en compás de 6/8. Primera y segunda parte.....	68
<i>Partituras 2.</i> Series rítmicas en compás de 3/4 con base en elementos rítmicos característicos del joropo .....	74
<i>Partituras 3.</i> Esquemas y figuras básicas de las maracas llaneras en régimen acentual tético también denominado por corrido. En disposición biplanar y con sus respectivos modos de articulación.....	90
<i>Partituras 4.</i> Esquemas y figuras básicas de las maracas llaneras en régimen acentual anacrúsico, también denominado por derecho. En disposición biplanar y con sus respectivos modos de articulación .....	94
<i>Partituras 5.</i> Series rítmicas como preparación para la ejecución del hi hat con base en los elementos del efecto de escobilleo de las maracas .....	99
<i>Partituras 6.</i> Esquemas rítmicos de acompañamiento en la batería con ejecución de escobillas. En régimen acentual tético, también denominado por corrido .....	103
<i>Partituras 7.</i> Esquemas rítmicos de acompañamiento en la batería con ejecución de escobillas. En régimen acentual anacrúsico, también denominado por derecho .....	107
<i>Partituras 8.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería con base en el hi hat dentro del régimen de acentuación tético, denominado también por corrido .....	110
<i>Partituras 9.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería con base en el hi hat dentro del régimen de acentuación anacrúsico, denominado también por derecho.....	114
<i>Partituras 10.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería combinado con base en el hi hat y redoblante dentro del régimen de acentuación tético, denominado también por corrido .....	117
<i>Partituras 11.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería combinado con base en el hi hat y redoblante dentro del régimen de acentuación anacrúsico, denominado también por derecho.....	120
<i>Partituras 12.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería como complemento del conjunto tradicional de la música llanera dentro del régimen de acentuación tético, denominado también por corrido .....	123
<i>Partituras 13.</i> Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería como complemento del conjunto tradicional de la música llanera dentro del régimen de acentuación anacrúsico, denominado también por derecho .....	127
<i>Partituras 14.</i> Estudios de maracas aplicados a la batería en golpe de gaván. (Los números corresponden a la cantidad de veces o compases que se ejecuta la base).....	130

<i>Partitura 15.</i> Gaván tradicional. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos.....	131
<i>Partituras 16.</i> Estudios de maracas aplicados a la batería en golpe de zumba que zumba. ....	132
<i>Partitura 17.</i> Zumba que zumba tradicional. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos. .....	133
<i>Partituras 18.</i> Estudios de maracas aplicados a la batería en golpe de pajarillo. ....	134
<i>Partituras 19.</i> Pajarillo Zapateado, autor: Carlos Rojas H. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos.....	136

## RESUMEN

Este trabajo propone un acercamiento sistemático a las músicas de los llanos colombo-venezolanos, buscando aproximarse, desde el nivel rítmico-métrico de esas músicas y en particular de las maracas, a la batería como instrumento de múltiples timbres y sonoridades más propias de músicas de contextos urbanos.

Este documento establece una metodología de aproximación hacia la música tradicional de los llanos colombo-venezolanos a partir de series rítmicas que parten de la percusión corporal y posterior aplicación a la batería, contemplando para ello los elementos armónicos y melódicos de algunos de sus golpes, denominados, para efectos del análisis aquí propuesto, sonotipos y melotipos respectivamente.

El intérprete de la batería tendrá la opción de retomar algunos motivos rítmicos de acompañamiento para el instrumento e involucrarlos en diferentes circunstancias en el momento de interactuar con el sistema musical del joropo. Para ello, se proponen como ejemplo para su ejecución algunos estudios y tres temas con audios de apoyo que constan de ejecución instrumental en conjunto tradicional, interpretados por dos jóvenes estudiantes de secundaria quienes han participado desde la infancia de ésta música tradicional: Juliana Gómez Toro, arpa, y Jorge Mario Gómez Toro, cuatro y bajo. Otra pista de audio se realizó con base en un tema que aparece en la publicación del Ministerio de Cultura sobre música llanera de autoría de Carlos Rojas Hernández.

## 1. PROBLEMA

Desde mi experiencia como baterista tengo un interés particular por las músicas llaneras colombo-venezolanas, específicamente sobre el proceso de traducción del nivel rítmico percusivo de los golpes característicos de ésta música, y en particular de las maracas hacia la batería, el cual se ha venido realizando bajo la necesidad de establecer un soporte percusivo dentro de alguna agrupación, hecho que ha sucedido en la mayoría de los casos sin tener en cuenta un elemento esencial: el estudio concienzudo de la percusión tradicional, ejecutada por las maracas llaneras y el cuatro.

Desde mi práctica musical y desde el punto de vista pedagógico me he percatado de la ausencia de materiales musicales que permitan un adecuado acercamiento a las características rítmicas de la música de los llanos colombo-venezolanos hecho que ha dificultado su aplicación a la ejecución de estas músicas a la batería. De allí que haber reflexionado sobre esta situación me motiva a proponer un proceso de mediación-traducción con base en algunos golpes del joropo, consistente en una propuesta metodológica musical basada en algunos de estos géneros, teniendo en cuenta para ello los recursos interpretativos de las maracas llaneras y junto a éstos, componentes del sistema musical de los llanos, como la armonía manifiesta en el arpa, el cuatro y el bajo, además la percusión del zapateo del baile del joropo, la ejecución del cuatro y los comportamientos rítmico - armónicos presentes en las melodías del arpa y la bandola llanera. Se tendrá en cuenta además las características tímbricas que la batería posee, principalmente en el uso del hi hat, el cual por su brillo se presta para ser utilizado como recurso imitativo de las



maracas, de igual manera sucede con el redoblante ejecutado con escobillas. Sin embargo, los tones o toms de la batería debido a su diferencia en cuanto a la frecuencia se pueden tener en cuenta para hacer variaciones con el bajo, todo ello según criterio del baterista y en consenso con la agrupación de la música llanera tradicional con la cual vaya a interactuar. Además se tomarán en cuenta los elementos técnicos expresivos de la ejecución del instrumento, para así partir de una manera más integral hacia la adaptación de los sistemas de acompañamiento rítmico propios de ésta música.

## **2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo generar un proceso pedagógico musical que posibilite la apropiación de elementos rítmicos del joropo colombo - venezolano considerado como un sistema musical abierto, a partir de los regímenes acentuales tético y anacrúsico (denominados en la práctica popular por corrido y por derecho respectivamente) tomando como base los esquemas rítmico-percusivos de las maracas para así favorecer su aplicación en la ejecución de la batería?.

### 3. ANTECEDENTES

En Colombia con respecto a la adaptación de patrones rítmicos de acompañamiento sobre música de los llanos colombo – venezolanos a la batería, se puede tener acceso a tres estudios, los cuales tratan el tema según el enfoque particular, por lo cual se hará un breve análisis de cada uno de los textos encontrados.

El primero: *Cómo Tocar en Batería Ritmos Internacionales y Autóctonos*, autores Rafael Leal y Jorge León Pineda. En éste se realiza un recorrido por cada una de las regiones de Colombia con algunos de sus géneros tradicionales. De igual forma describe brevemente algunos géneros de la música de Brasil, y de la música moderna, entre ellos el reggae, el rock y el jazz. En uno de sus capítulos hace una descripción breve de la música de la región de los llanos, sus características generales y organología, así como los esquemas que cada instrumento realiza. Al ser un texto ilustrativo presenta un proceso muy breve de acercamiento frente a estas propuestas y por tanto no trata el concepto estructural dentro del cual se circunscriben los elementos melódico y armónico respectivamente, elemento fundamental del lenguaje musical del joropo. Sin embargo dentro de las transcripciones de la música tradicional de los llanos utiliza la escritura particular de las rítmicas, tanto en seis octavos, como en tres cuartos. Puesto que es el primer texto formal de estudio sobre la música tradicional colombiana aplicada a la batería, los autores buscaron cubrir la mayor parte del tema de una manera práctica, exponiendo una serie de patrones adaptados al instrumento, para así ofrecer a todos aquellos bateristas de la época la información sobre el aspecto rítmico y por esto se considera como pionero. Finalmente presentan una breve,

pero acertada reflexión sobre el papel de la batería dentro de ésta música, consiste básicamente en un aporte tímbrico.

Por su parte, Gabriel León, autor del libro *La Percusión y sus Bases Rítmicas en la Música Popular*. Ofrece una visión más detallada frente a la percusión de cada una de las regiones ya que toma como referencia sus instrumentos característicos, algunas alternativas para permutarlos por otros y sugerencias para la ejecución de los patrones en la batería, como por ejemplo sucede en el caso de la cumbia y el currulao, dentro de los cuales incluye el uso de los toms para traducir la sonoridad de los tambores característicos en éstos géneros. En el capítulo correspondiente a la música llanera, establece la diferencia en los dos tipos de regímenes acentuales en la música del joropo y algunas características generales sobre éstos, también describe las maracas como el instrumento de percusión por excelencia dentro de ésta música. Por ello presenta los dos patrones rítmicos principales ejecutados por las maracas, como son la base y la alternativa de la base contrapuesta, esta última como una contraposición en la cual hay una ejecución simultánea de las dos manos, una con efecto de arrastre denominado escobilleo mientras la otra realiza la división del pulso. Aunque no contiene la parte estructural armónica y melódica de algunos golpes del sistema musical del joropo, dentro de la propuesta se incluyen audios de apoyo como ejemplo. Este libro posee la característica particular de estar traducido al idioma inglés de forma simultánea. Hay una descripción de cada sistema de acompañamiento tradicional rítmico – percusivo, y para la batería aparece bajo la denominación de reducción.

Está también el texto *Música Colombiana en Batería – Lenguajes Contemporáneos*, de Manuel Antonio Hernández, que presenta un enfoque hacia las músicas de la tradición andina y de los

llanos, así como también dedicada a algunas manifestaciones de la música de la región pacífica como son el currulao y el porro chocoano. En cuanto a lo que refiere a la música andina y llanera, se encuentra agrupado en dos partes: las formas de acompañamiento rítmico - percusivas de las dos regiones que presentan sistema de acentuación por corrido (según denominación del autor) y las que poseen sistema de acentuación por derecho, sobre lo cual aclara el hecho que entre los ritmos que los integran hay diferencias armónicas y melódicas, más no rítmicas. Es decir, que el pasillo y el gaván como ejemplos del régimen de acentuación tético varían uno del otro en su aspecto melódico y armónico, pero no rítmico. Dentro de cada una de estas secciones ofrece una serie de ejercicios sobre propuestas de adaptaciones para la batería con unas variaciones en algunas de las partes del instrumento. Y finaliza cada sección con un solo sobre cada ritmo perteneciente al sistema como un resumen de los esquemas previamente estudiados. Por ejemplo, en la sección del sistema de acentuación por derecho presenta solos de los golpes de bambuco, sanjuanero, rajaleña, caña y pajarillo, en los cuales condensa algunos sistemas de acompañamiento dentro de unos pocos compases. De allí que no contenga la particularidad melotípica y sonotípica de cada golpe, Sin embargo su elaboración ofrece una perspectiva frente a los dos sistemas de acentuación, con audios de apoyo y sugerencias al proceso de aproximación al material. El autor como baterista de fusión plasma su concepto dentro de la propuesta y más aún en la parte de los solos, es decir que se puede observar la visión contemporánea planteada en un principio por el autor, que desde el punto interpretativo se caracteriza por ejecutar la mayor cantidad de combinaciones rítmico – percusivas compatibles con la métrica del sistema de acompañamiento a trabajar, todo ello sobre cada una de las partes que componen la batería.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

En la batería dentro del ámbito de la percusión tradicional colombiana, la ejecución de las músicas llaneras ha sido un capítulo poco explorado, la razón de ello puede ser que la tradición musical manifestada en ésta región no ha tenido en cuenta a la batería para interactuar dentro del sistema del joropo, así como por la forma de ejecución de la percusión manifestada en las maracas, como también por la complejidad que ésta música presenta en las alternancias entre un régimen acentual y otro dentro de un mismo tema.

En gran parte de los programas de formación musical para bateristas, se ha considerado relevante el estudio de las músicas tradicionales de la Región Caribe, Pacífica y Andina colombianas, excluyendo en gran parte de los casos la música tradicional de los llanos colombiano – venezolanos. Esto puede obedecer al auge que en estos últimos años han tenido éstas músicas, lo cual pudo haber incidido en que la selección se haya efectuado con base en un criterio comercial. Ha existido una serie de adaptaciones para batería, esquemas que en muchos casos han sido elaborados en su mayoría sin tener en cuenta un proceso de acercamiento, paso fundamental que sirve de apoyo para desentrañar las dificultades presentes desde la asimilación del nivel mismo del sistema musical, hasta el momento de su ejecución interactuando con otros instrumentos, situación que presenta una serie de posibilidades y alternativas, pues la batería debe ir acorde con la estética propia de ésta música tradicional. De allí que vale la pena analizar, las diversas dificultades presentes y encontrar un sistema de trabajo que permita al estudiante de la batería facilitar la interiorización de los elementos rítmicos contenidos en la música popular tradicional de los llanos, en principio sin instrumento, para así fortalecer el proceso de apropiación.

Gran parte de las instituciones de formación musical para bateristas, tienen al final de sus programas de estudios, la práctica de las rítmicas en 6/8 y 3/4, dicha temática queda relegada a unos pocos ejercicios cuya aplicación práctica se ha limitado a la ejecución de rítmicas del repertorio internacional, especialmente de herencia afro cubana. Por tanto, vale la pena fortalecer ese proceso de apropiación de éstas métricas y contextualizarlo dentro del ámbito de la percusión colombiana, y ¿por qué no realizarlo con base en una manifestación de la tradición musical colombiana sobre la cual hay carencia de material escrito?.

Cabe resaltar que dentro del conjunto tradicional de la música del joropo, las maracas han ocupado un papel importante, pues se han mantenido desde sus inicios hasta nuestros días como instrumento de percusión acompañante. Sin embargo, en busca de una nueva riqueza tímbrica, la música actual ha forzado al intérprete de maracas a explorar otros instrumentos como el cajón y la multipercusión, como es el caso de las agrupaciones Sinsonte y Cimarrón, entre otras. Por lo tanto, la batería como instrumento de gran versatilidad, vale la pena que sea tenido en cuenta para tal efecto, pues consta de un conjunto de instrumentos idiófonos como son los platillos, especialmente el hi hat y membranófonos como el redoblante y el bombo, con los cuales según lo observado en video y directamente en conciertos se han obtenido muy buenos resultados.

Según los elementos anteriormente analizados y en favor de la interpretación de la música tradicional de los llanos colombo – venezolanos en la batería, debe implementarse un proceso de traducción de la técnica interpretativa de la percusión llanera representada por las maracas, luego de un análisis de los elementos que conforman el sistema musical del joropo proponer series

rítmicas con percusión corporal, y posteriormente enfocarlas hacia la batería dentro del contexto armónico y melódico de algunos golpes, conservando así los elementos del lenguaje propios en ésta tradición musical.



## 5. OBJETIVOS

### **Objetivo General**

Contribuir con el proceso de comprensión y apropiación de los elementos del nivel rítmico propios de la percusión en la música de los llanos colombo-venezolanos considerada como un sistema, y su aplicación a la ejecución en batería.

### **Objetivos Específicos**

- Analizar los componentes rítmico - percusivo – métricos de la percusión de la música de los llanos de Colombia y Venezuela (maracas, cuatro y bajo).
- Estudiar las características principales de las unidades métricas de división binaria (3/4), ternaria (6/8) y cómo participan en éste sistema musical.
- Proponer una metodología que posibilite el proceso de acercamiento a los elementos rítmicos de la percusión en la música de la región de los llanos colombo-venezolanos.
- Explorar la tímbrica de la batería y generar una propuesta que pueda acercarse a la interpretación tradicional de la percusión en el joropo, sus regímenes acentuales y sus variantes más características.

## 6. MARCO TEÓRICO

### ¿Cómo se construye el conocimiento?

El manejo de la realidad ha sido uno de los principales problemas del ser humano desde su aparición como Homo Sapiens, la explicación de los fenómenos naturales y astronómicos, entre otras situaciones de la cotidianidad, hicieron que tuviera conciencia de su yo como sujeto, así como también del objeto, es decir, el no yo: lo que se desea conocer. Con estos cuestionamientos inicia el conocimiento, el cual en tiempos posteriores decantaría en el pragmatismo y el empirismo, entre muchas otras expresiones de apropiación de conocimientos.

Llamaremos núcleos problemáticos universales al conjunto de preguntas fundamentales (es decir, ontológicas) que el Homo sapiens debió hacerse llegado a su madurez específica. Dado su desarrollo cerebral con capacidad de conciencia, auto-conciencia, desarrollo lingüístico, ético (de responsabilidad sobre sus actos) y social, el ser humano enfrentó *la totalidad de lo real* para poder manejarla, a fin de reproducir y desarrollar la vida humana comunitaria. El desconcierto ante las posibles causas de los fenómenos naturales que debía enfrentar y lo imprevisible de sus propios impulsos y comportamientos lo llevó a hacer preguntas en torno a algunos núcleos problemáticos, tales como: ¿qué son y cómo se comportan las cosas reales en su totalidad; desde los fenómenos astronómicos hasta la simple caída de una piedra o la producción artificial del fuego? (Dussel, 2015, p.11).

Por tanto, se traduce con el nombre de núcleos problemáticos universales a los hechos que hacen parte de la realidad que el ser humano intentaba explicar. De allí que para la aproximación a una explicación clara sobre éstos hechos o núcleos problemáticos universales, el ser humano haya utilizado como recurso lo que se ha denominado como mito. (Rozo Gauta, 2004) afirma “A la primera etapa de respuestas podemos llamarla mágico-mítico-religiosa, en la cual, la narración mítica juega el papel de modelizadora del orden del mundo” (p, 78). El mito se describe como una narración simbólica sobre las respuestas a diversos interrogantes, dentro de lo cual cabe resaltar que los mitos varían de una cultura a otra, y que en muchos casos pueden presentarse coincidencias o discrepancias, por tanto puede haber una diversidad de explicaciones frente a un mismo hecho. Aun cuando el desarrollo de la escritura permitió que la mitología hiciera parte de la memoria escrita representativa de una cultura, para asegurar la prevalencia de estos mitos fueron transmitidos de generación en generación a través de un elemento fundamental en el proceso pedagógico de un colectivo, la tradición oral.

A partir del mito, el ser humano dio el paso al proceso de conceptualización, estableciendo una fragmentación del conocimiento por tanto, la comprensión de los fenómenos sería vista como “racional y concreta”. Este efecto no solo dividió todas las ramas del conocimiento, sino que también sectorizó la sociedad, creando una brecha entre quienes se consideraban sabios y quienes (según la visión de éstos), no lo eran.

La segunda etapa del conocimiento y la observación es la ciencia de primer orden que crea y desarrolla la civilización occidental desde los albores de la modernidad y que se

caracteriza por el determinismo, la disyunción y la separación de los objetos entre sí, del objeto y el sujeto y del sujeto y sus conocimientos (Rozo Gauta, 2004, p.80).

En este proceso de interacción enmarcado en la época de la modernidad, la física clásica aportó la elaboración del concepto de sujeto - objeto y su relación. Dentro de esta descripción encontramos aspectos importantes, en los cuales el sujeto (yo) puede ser un agente observador sin que necesariamente sea transformador, o también puede suceder que además de partir de su papel como observador, llegue a convertirse en transformador del objeto (no yo).

Ahora bien, el resultado de esa transformación del objeto suscitada por el sujeto no solo lo afecta a sí, pues también actúa sobre el colectivo al cual pertenece y finalmente esta colectividad va a utilizar dichos efectos, disertaciones o resultados para su propio beneficio, por ello se toma como un proceso más que individual, grupal.

Posteriormente la filosofía daría el salto hacia la fundamentación sobre el concepto del ser y su entorno, rechazando lo demás y clasificándolo mediante el término de irracional. Es por ello que Dussel (2015) manifiesta “Se nos tiene acostumbrados, en referencia al pasaje del *mythos* al *lógos*, a verlo éste como un salto que parte de lo *irracional* y alcanza lo *racional*” (p.14).

En ése caso mientras el mito aplica hacia lo que en esencia podríamos denominar como emotivo y sugestivo, lo que también se podría traducir como el elemento intangible para la mente, lo cual en muchos casos no se puede explicar pero que está ahí. Por otro lado, la disertación filosófica apunta hacia el raciocinio y la segmentación para un análisis y abstracción del objeto de conocimiento. Pero aun así la explicación sobre el objeto de conocimiento quedaría

incompleta, pues cada uno contribuye con elementos de precisión dentro de lo que su campo abarca. “Entonces el discurso racional unívoco o con *categorías filosóficas*, que puede de alguna manera definir su contenido conceptual sin recurrir al símbolo (como el mito), gana en *precisión* pero pierde en *sugestión* de sentido” (Dussel, 2015, p.14).

Es claro entonces que en las comunidades humanas se establecieron dos alternativas de obtención del conocimiento: la mítica y la filosófica. Y que mientras en la primera había relación entre todos los componentes que intentaban explicar un hecho, en la segunda, el conocimiento fue fragmentado con el objeto de encontrar la razón que explique el hecho.

En cuanto al aspecto de transmisión de conocimiento se observa que en la primera se mantiene la oralidad como elemento fundamental de las culturas tradicionales populares, mientras en la segunda por ser de origen centro europea, presenta una tradición documental escrita.

### **Elementos de la investigación**

El proceso de la investigación siguió su desarrollo evolutivo, el cual fue marcado por el modernismo con la exaltación de la razón por encima de los demás aspectos: Posteriormente con el posmodernismo y su desarrollo con un criterio humanista que trató de apartarse de las influencias modernistas, pero que finalmente no lo hizo del todo.

Dentro de esta evolución del pensamiento podemos destacar algunos términos fundamentales que han servido de eje para que ese proceso se haya podido llevar a cabo, estos son: investigar y observar.

En cuanto al hecho de investigar. Rozo (2004) afirma:

Investigar se ha entendido como parte de un proceso de apropiación y de conocimiento de sí, del entorno asimilable a sí, aspecto que nos enseña que la acción investigativa es una acción conductual propia de la vida que emerge con la vida misma... Investigar es entonces, adquisición de información y conocimiento, de experiencia al servicio de las acciones conductuales de la vida, por lo tanto, no es asunto que solo concierna a los humanos, es cosa de la vida. Todos los seres vivientes necesitan investigar para resguardar su vida, conocer el ecosistema, apropiarse de lo necesario, y huir de los peligros (p. 76).

Según lo anterior podemos decir que dentro del proceso de investigación se conjugan una serie de actividades, entre las cuales podemos rescatar: la observación, la experimentación, la adquisición y apropiación frente a un conocimiento. Pero esa relación sujeto – objeto no solo está supeditada a la condición humana, sino también a la condición del ser vivo, la preservación y auto conservación crea un proceder frente a diversas situaciones, y esta reacción tiene como resultante un criterio de adaptabilidad frente a un hecho científico o no.

Observación suele entenderse como el examen directo de los fenómenos que se presentan a los sentidos. 2. Es una etapa importante del conocimiento pero que no se reduce simplemente a los datos de la experiencia. 3. Bacon insistía en esa observación controlada o modificada por el sujeto. 4. Claude Bernard distingue entre observación empírica (simple constatación) y observación científica propia de la actividad de construcción, formulación de hipótesis y verificación

(Florián, 2002, p.174)

Anteriormente se mencionó el papel desempeñado por la tradición oral dentro de la transmisión de conocimientos, sin embargo, no sólo quedó limitada a esa actividad pedagógica y comunicativa. En el aprendizaje de las músicas tradicionales la oralidad es un elemento de vital importancia, pues no sólo ha permitido que el conocimiento popular llegue hasta nuestros días, sino también que llegue con las transformaciones sufridas de generación en generación. Es así como el sistema musical de los llanos colombo – venezolanos como hoy lo conocemos, desde sus inicios fue resultado de diversas transformaciones de carácter estructural y tímbrico, por tanto, éste se ha gestado en la tradición popular.

De acuerdo con esto, el proceso de observación debe trascender el empirismo y llegar a una meta científica. De hecho, el autodidacta mantiene un proceso reflexivo frente a uno o varias situaciones dentro de su quehacer, esto lo convierte no solo en un observador, sino en un perenne investigador y, por tanto, aunque no sea un teórico ha superado el proceso de experimentación fundamentando su quehacer al margen de la academia.

### **Una mirada sistémica en el proceso investigativo**

Así como el mito explicó a su manera la realidad del entorno humano, la filosofía dedicó extensos tratados para aproximarse a una explicación de la misma realidad. Las ciencias como doctrinas del conocimiento marcaron la pauta durante siglos dentro del campo de investigación académico. Estas disciplinas buscaron mediante diversas experiencias encontrar una respuesta a los hechos físicos y no físicos que han envuelto al ser a través de la historia. Fue así como a comienzos del siglo XIX, las universidades dominaron el proceso de producción de conocimiento.

Con la aparición de la modernidad, época inquietante que facilitaría al ser humano develar la verdad sobre gran cantidad de hechos, los cuales ni el mito, ni la filosofía, ni la religión pudieron explicar. Permitió que muchas de las inquietudes fueron llevadas al ámbito académico universitario, de allí que uno de los resultados de la propuesta modernista frente al conocimiento, fue la fragmentación del objeto de conocimiento para el análisis, pues se consideró entonces que el estudio de las partes llevaría a evidenciar sus características particulares y posteriormente al unirlos habría una sucesión de paradigmas que fundamentarían la visión holística.

Dentro del estudio de la tradición musical del joropo, los diferentes elementos de éste sistema (armonía, melodía, ritmo, timbre y estructura) aportan para el enriquecimiento de cada uno de los golpes como un todo, y así mismo cada golpe se convierte en un elemento representativo, transformando a su vez al joropo como un todo. Por tanto, la comprensión de ese todo se convierte en relevante siempre y cuando la conexión entre uno y otro de los golpes sea estudiada, de igual manera debe observarse cada parte que conforma los golpes. Es decir, el criterio investigativo debe enfocarse, tanto en la relación macro entre los golpes, como micro, entre los elementos que conforman cada uno de los golpes, dando como resultado una comprensión de éste sistema musical.

El proceso y el resultado de investigar, que es la ciencia moderna, ha sido tratada como excreción, separación, como distinciones analíticas que fragmentan la realidad que capta un observador, que separan los elementos de la unidad... La ciencia clásica nos ha traído al lugar que estamos, al estado de cosas que vivimos por medio del análisis, o sea, del desgarramiento del mundo, de la vida, de la sociedad y del pensamiento en pequeños trozos a los cuales los investigadores dedican sus vidas y sus manipulaciones... La



ciencia clásica, objetualista, nos muestra fragmentos separados, incapaces de recomponer la unidad y ciegos a las interacciones e interretroacciones (Rozo, 2004, p.90).

Uno de los ejemplos de los efectos de la segmentación es la diversidad de las especializaciones de la medicina, en las cuales cada especialista compite por ser mejor en su campo, olvidando que el ser humano es un conjunto de sistemas que se interrelacionan, conviven y pueden llegar a afectarse entre ellos, es decir, una verdadera unidad, compleja y todo, pues a su vez abarca varios sistemas (desde la célula hasta la integralidad del cuerpo), pero al fin y al cabo es unidad. Por tanto, se pierde el criterio de un todo en favor de las partes, y por tanto éste pensamiento ha llegado hasta los más recónditos aspectos de la cultura, llevando así a la sociedad al individualismo.

A finales del siglo XIX y principios del XX, aparece la teoría general de los sistemas, teniendo como representante a Ludwig Von Bertalanffy, en la cual promulga un método de conocimiento alternativo al método tradicional reduccionista, también llamado método científico. En su planteamiento, Bertalanffy define desde ciencias exactas (matemática y mecánica) lo que es un sistema. Por tal razón entra en riesgo en los años sesenta gracias al cuestionamiento hecho por el constructivismo<sup>1</sup>, sin embargo, fue éste último el que le aportó la idea de subjetividad a la propuesta inicial.

Con el conocimiento de las partes se suponía que se adquiriría el conocimiento del todo y con el conocimiento de éste se suponía el conocimiento de las partes, pero aún no se te<sup>2</sup>nían en cuenta los procesos de emergencia, organización y las interretroacciones entre

---

<sup>1</sup> Modelo pedagógico en el cual, tanto la relación con el medio y el entorno social, brindan herramientas al individuo para la construcción y transformación de su propio conocimiento.

las partes, entre éstas y el todo y las partes con el entorno y los sistemas en el entorno (Rozo Gauta, 2004, p.84).

La teoría del estudio sistémico surge luego del aporte del constructivismo y propone el análisis exhaustivo de los elementos que componen un sistema, pero para la comprensión del sistema mismo se estudian las relaciones emergentes que entre estas partes se producen. De allí que la importancia del estudio de la sistémica radica en el análisis de la correspondencia entre las diversas partes, ese proceso interactivo es lo que prima, tiene la misma importancia como cada uno de los elementos que conforman el sistema mismo.

Morin (2017) sostiene:

El campo de la Teoría de Sistemas es mucho más amplio, casi universal, porque en un sentido toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes (p,22).

De acuerdo con ello, el cuerpo humano es un sistema, y a su vez un conjunto de sistemas, por tanto, es importante la relación que se establece entre cada uno de los sistemas que lo conforman (respiratorio, circulatorio, muscular, entre otros), de tal forma que se toma cada uno de éstos como elementos. A su vez existe un vínculo entre éste sistema con su entorno, ésta relación también es foco de estudio.

Pero esta analogía va más allá, porque si tomamos dentro de éstos al sistema circulatorio, el cual está conformado entre otros por el corazón, las venas, las arterias y la sangre, elementos constitutivos del mismo. El estudio de cada uno de éstos es de suprema importancia al igual que el análisis de la relación emergente que existe entre los mismos. Más aún, hasta donde se conoce

el intestino es la fábrica de la sangre y por tanto hay allí una relación (entre muchas otras) entre el sistema circulatorio con su entorno, en éste caso el aparato digestivo y excretor, es decir otro sistema. Por tanto, el estudio no solo abarcaría un solo elemento, o un solo sistema, dando como resultado que se haga más complejo e interdisciplinario.

Los sistemas se pueden agrupar en dos clases:

- Abiertos: son aquellos que establecen relaciones con el medio exterior para subsistir, como por ejemplo cada una de las partes del ecosistema, los seres vivos, la célula. Allí hay un desequilibrio que constantemente debe estabilizarse por medio de la relación de intercambio con el exterior y dependen de ello para subsistir.

Deleuze (1996) sostiene:

los sistemas abiertos son fundados en interacciones que rechazan la causalidad lineal y que transforman la noción del tiempo...un sistema abierto es aquel en que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias...los conceptos no están dados o hechos de antemano, no preexisten: hay que inventar, hay que crear los conceptos (p. 53).

Por tanto, la música entra dentro de esta clasificación, pues todos sus elementos se relacionan entre sí y más aún, establecen relación con otros sistemas culturales como la pintura y la danza. En concordancia con ello el sistema musical del joropo entabla relaciones con otros sistemas musicales para subsistir, un ejemplo consiste en la inclusión del bajo eléctrico, propio de otras expresiones musicales como el jazz y la música tropical, expandiendo así la expresividad del registro grave en cada uno de los golpes que conforman éste sistema musical.

- Cerrados: aquellos que no establecen relación con el entorno exterior, por tanto, no hay ningún tipo de intercambio con el mismo, de allí que se entienda que están en equilibrio constante. Como ejemplo de ello se podrían considerar algunos minerales.

En conclusión, luego de la experimentación la ciencia clásica esperaba que al unir nuevamente las partes habría una comprensión total del sistema, pero se dejó de lado el estudio de la relación entre cada una de éstas. Como reacción a este hecho, en tiempos postmodernos la sistémica ha venido a rescatar esta unidad, sin perder de vista el estudio de las partes y así mismo la interacción entre éstas, es decir las causas y efectos que se producen durante este proceso.

### **La música como sistema**

Desde tiempos remotos el hombre investigó sobre la organización de los sonidos. Según los historiadores y musicólogos: China, India y África fueron algunas de las primeras culturas en establecer en la música lo que hoy día los teóricos han denominado como sistemas de organización de sonidos. Toda esta tradición milenaria se ha transmitido de generación en generación y por tanto son muy pocos los rasgos escritos sobre este hecho.

En cada comunidad tradicional africana el patrimonio musical está vinculado a circunstancias precisas ordenadas lógicamente. Esto quiere decir que cada circunstancia conlleva una música con instrumentos específicos ejecutados bien por un determinado sexo o bien por ambos. A cada circunstancia le corresponde una categoría musical. Si en dos contextos se utilizan los mismos instrumentos -la polirritmia que tocan los tambores,

por ejemplo -. el resultado va a ser muy diferente según cada contexto (Arom, 2002, p.128).

Las culturas africanas, así como también las orientales utilizaban una distribución particular de sonidos, bien fuere para la música vocal, tanto como para la música instrumental y sobre la cual se enfocaron los ojos de occidente, pues el estudio de este sistema musical fue motivación para realizar expediciones y diversos trabajos de campo.

Algo particular que sucede no sólo en las culturas africanas, sino también en la mayor parte de las culturas populares indígenas, es el grado de importancia que le dan a la tradición oral, pues se convirtió en su principal medio de comunicación, además de ello es una herramienta dentro del proceso pedagógico de la transmisión de conocimiento, en el sentido práctico es una pedagogía en la cual se vinculan el elemento vivencial, memorístico, hecho que lo hace significativo para determinada tradición cultural.

Las civilizaciones occidentales de la antigüedad tuvieron también la inquietud por establecer un patrón organizativo de los sonidos, es así como uno de los primeros teóricos de la música fue Pitágoras, quien con su investigación estableció el sistema pitagórico de afinación, el cual dejó una marca dentro de los métodos de afinación de los instrumentos de cuerda. Además de darle elementos, tanto a los intérpretes de música, como a los teóricos de la misma para organizar el sistema modal de occidente por medio de una distribución de sonidos conocido con el nombre de modos griegos, utilizado por el clero en el canto llano o canto gregoriano. Y que en épocas posteriores a pesar de la hegemonía de la tonalidad sería retomado en el jazz.

Posteriormente y luego de una gran cantidad de experiencias, tanto con la afinación, como con el uso del sistema modal en la música, en tiempos del barroco se establece el sistema de afinación temperado, hecho coyuntural para la música en occidente, pues desencadenaría un cambio estructural y perceptivo, es decir lo que conocemos bajo el término de sistema tonal. De allí en adelante y dentro del campo experimental surgirían otros tipos de organización de los sonidos, desarrollándose así otros sistemas musicales como el dodecafonismo y el serialismo.

Las músicas forman sistemas regidos por leyes y relaciones que tienen bases psicológicas, perceptivas y motoras pero que también las superan; sistemas musicales que tienen unos antecedentes, una historia, que tienen su propio desarrollo. El análisis de todo esto desborda el punto de vista psicológico y exige un enfoque y unas herramientas propias surgidas de los problemas específicos que plantea la práctica musical (Miñana, 1991, p.23).

Se puede decir entonces, que sistema musical es todo aquel sistema que nos permite crear música con base en unas reglas o estructuras determinadas, todo ello enmarcado dentro de un contexto cultural y social. “Se designa así al plan ordenador seguido para otorgar cohesión y sentido a una obra, especialmente si ésta no sigue la normativa tonal. Equivale al módulo en términos arquitectónicos, por ello se habla de sistema rítmico, sistema serial”. (Valls Gorina, 1994, p.65). De allí se puede confirmar que hay una intención organizativa con base en unas ideas musicales, para así llegar a una construcción dentro de un lenguaje estético particular. Según ello hay una serie de reglas estructurales para la composición de una obra musical, y por tanto en occidente esta reglamentación ha sido más rigurosa, muestra de ello es la gran cantidad de tratados de armonía, composición y orquestación, todo con el fin de aprender el correcto uso de las normas.

Desde un punto de vista más profundo y específico, De la Barrera (2004) afirma:

De forma generalizada, puede denominarse sistema musical a cualquier conjunto de frecuencias sonoras que, agrupadas ordinariamente en el ámbito de una octava, guardan entre sí unas determinadas relaciones o proporciones aritméticas a las que llamamos intervalos y que originan, al ser escritas o escuchadas correlativamente, la escala tipo del sistema establecido (p.4).

La anterior podría ser una contextualización del concepto de escala, que va desde la visión de la física hasta el hecho musical mismo. Como se puede observar allí, la relación interválica es la que va a determinar el tipo de escala que se trabaje y por tanto el lenguaje, bien sea modal o tonal, y de allí se desprende según el concepto estético el sistema musical correspondiente. Pues no es lo mismo trabajar una escala mayor dentro del contexto de la música tradicional italiana, tomando como ejemplo la *tarantela*, debido a que dentro del sistema musical propio el aspecto rítmico y de fraseo va a cambiar ejecutando legattos y staccato en diferentes sitios de la frase melódica, lo cual va en concordancia con el acompañamiento rítmico y armónico.

En el ámbito de la música llanera colombo – venezolana, por ejemplo, además del uso de los modos mayor y menor utiliza el modo mixolidio empleado en el golpe de seis numerado. Sin embargo, en la actualidad y bajo la influencia del jazz, se han utilizado elementos no sólo melódicos, sino también armónicos propios de ésta música, extrapolándolos hacia el sistema del joropo.

En otras culturas, la música se considera como unidad y desempeña un papel esencial en la sociedad, pues como parte fundamental de la misma, el hombre aprende desde temprana edad por tradición oral cantos y algunas melodías en instrumentos, así como también ritmos en instrumentos de percusión; es decir que se convierte en un eje integrador que además interactúa con la danza. Todo ello sin tener en cuenta lo que se ha denominado como grado de musicalidad ni tampoco la ocupación de quienes conforman estas comunidades.

El sistema musical de herencia centro europea ha clasificado en cuatro elementos fundamentales la música:

- El ritmo
- La melodía
- La armonía
- El timbre

En relación con esa clasificación del sistema musical y los elementos de la música. Copland (1999) afirma: “éstas cuatro partes se convierten, tanto en los materiales del compositor, como en los recursos estructurales del oyente” (p.47). Involucrando así los hechos más importantes dentro del discurso musical: disfrute, conocimiento estructural y análisis.

Teniendo en cuenta esto, dentro de la música de los llanos colombo – venezolanos se puede identificar una estructura particular de cada uno de los golpes propios del joropo, la cual se evidencia por frases melódicas características, tanto de introducción, como de salida. Presentan además ciclos armónicos particulares, series rítmicas de acompañamiento y una definida organización tímbrica. Por tal motivo esta organización lo enmarca dentro del análisis



correspondiente a un sistema de música tradicional popular.

### **La música como texto de cultura**

Dentro de ese proceso de desarrollo cultural humano llama la atención la música, pues se considera como un arte que sucede en un tiempo determinado. Muestra de ello es que aun en nuestros días se siguen organizando conciertos y los músicos se preparan para ello. Además, posee un tipo de grafía o escritura particular dentro de un texto que sirve como referente, la partitura, que se ha desarrollado a través de los siglos y difiere de la literatura en que es un sistema de comunicación escrito, el cual se puede interpretar por diversas culturas que lo conozcan, por tanto, eso lo transforma en un código global escrito.

Viendo las características que la música reúne, se convierte en un enigma para descifrar, pues posee la facultad de producir diversas sensaciones, las cuales según cada cultura pueden variar. Tal hecho, al igual que sucede en las culturas alimentarias expresan la identidad de un grupo humano determinado, que no sólo alimentan un individuo, sino también una comunidad; por tanto, se convierten en formas de expresión exclusivas de un determinado grupo humano en una determinada época y situación geográfica.

Partiendo del aspecto inquietante que trae la música de cada cultura, los investigadores han tratado de establecer rasgos característicos propios de cada una de ellas en busca de un conocimiento, en un principio fragmentado, pero con la experiencia se ha demostrado que como manifestación cultural abarca mucho más que la música en sí. Por ello para entender algo sobre la misma, hay que entablar un diálogo con el entorno en el cual se desenvuelve, ser parte activa o pasiva de éste, encontrar el sistema musical que enmarca determinada comunidad; tal vez el

análisis de esos elementos contribuyó con los estudios antropológicos y musicológicos, de allí surge la etnomusicología. Blacking(2006) sostiene “etnomusicología es una palabra relativamente nueva, ampliamente usada para referirse al estudio de los diferentes sistemas musicales del mundo” (p.29). De allí se fundamenta que la música como hecho colectivo está conformado de una intrincada red de situaciones que giran en torno al suceso netamente musical.

Hablamos, pues, de una disciplina moderna basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural y de la musicología, y que pretende estudiar la música como producto cultural y en la cultura: una antropología de la música que no elude el análisis técnico de los materiales musicales, así como la etno-lingüística no puede obviar los estudios fonológicos, morfológicos, sintácticos... (Miñana, 2006, p.14).

Por tal razón el investigador musical debe trascender sus motivaciones de un solo enfoque, principalmente el suceso musical sonoro, pues existe un entorno en el cual éste se gesta, se desarrolla, se transforma y finalmente se convierte en un producto cultural representativo.

Para tal efecto puede establecer contacto directo con el entorno en sí durante un período de tiempo determinado por el investigador según los alcances que se proponga, a esto se denomina trabajo de campo, es una de las principales herramientas para la obtención de información. Otra alternativa consiste en investigar una serie de bibliografía o documentos referentes al tema y de acuerdo con ello concluir. Una opción más consiste en tener contacto parcial con los sucesos musicales, así como con ciertos elementos que den una referencia del entorno socio – cultural donde éste se desarrolla, sumado a ello la consulta de documentación sobre lo que enmarca esa tradición y de allí realizar un aporte. Para efecto de esta investigación

se enmarca dentro de la tercera opción.

Teniendo en cuenta que para el conocimiento del sistema musical del joropo se hace relevante el estudio del entorno social en el cual se desarrolla, debe contener una mirada desde lo etnomusicológico pues el hecho de ser una música transmitida por medio de la tradición oral involucra de por sí elementos culturales con los cuales entabla relación, pues sin éstos no llegaría a un pleno desarrollo.

## **Observación de los Elementos del Sistema Musical Joropo**

### **6.1.1 El Ritmo**

Con este término se conoce a todas las relaciones de duración que existe entre los sonidos, clasificándolos en sonidos largos, cortos y silencios.

El ritmo en su sentido más completo encierra todo el conjunto de los que puede llamarse el aspecto temporal y de duración de la música, distinto al aspecto de alturas o de timbres.

El ritmo se expresa en patrones, células, motivos, métricas y abarca los tiempos, los acentos, los compases y la agógica (Rojas, 2004, p.22).

Este concepto suele aplicarse más específicamente como descripción del aspecto referente al papel del ritmo percusivo dentro de una obra musical. Sin embargo, dentro del contexto de la música del joropo colombo – venezolano, al igual que sucede con otras manifestaciones musicales de la tradición popular, permanecen en constante interacción con los otros elementos del sistema musical.

Un sistema rítmico tal como se da en las músicas populares es, pues, un conjunto de fórmulas y células rítmicas características de un contexto sociocultural determinado, con una tímbrica, una agógica y una dinámica propia, relacionadas sistemáticamente entre ellas y con otras estructuras de tipo melódico, literario, dancístico y expresivo propias de ese mismo medio. Estas estructuras son producto de hombres concretos que tienen unas relaciones específicas con los otros hombres y con su medio. Por lo tanto, son históricas y están cambiando permanentemente (Miñana, 1991, p.31).

Dentro del sistema musical del joropo la matriz rítmica se convierte en la unidad de significado, la cual, pese a su constante repetición, tanto en el cuatro como en las maracas, varía por su modo de articulación y también por el hecho de intercalar variantes o ejecuciones alternativas, además de recursos tímbricos como el floreo y el repique, entre otros.

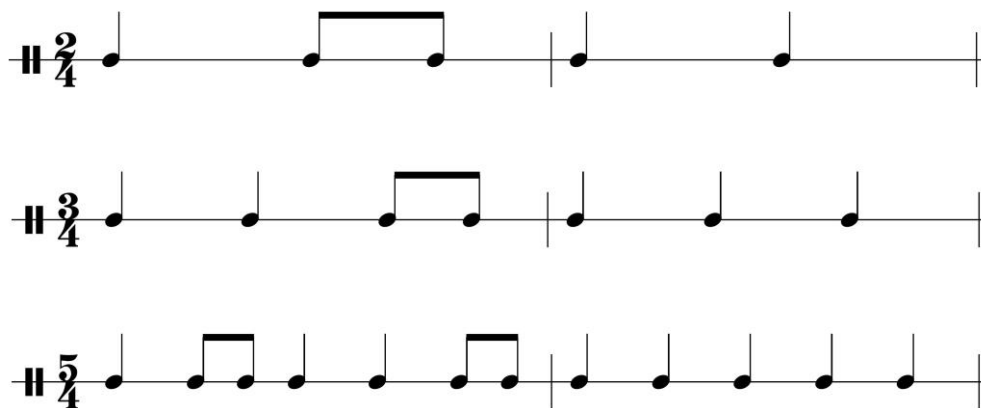


*Figura 1.* Matriz rítmica del joropo para la ejecución del cuatro y las maracas

Esta organización del ritmo desde las músicas tradicionales, obedece a un proceso de carácter estético y colectivo, por tanto, el ritmo puede variar de una cultura a otra, permitiendo que exista una gran gama de ritmos, proporcional o equivalente a la cantidad de culturas alrededor del mundo.

### 6.1.2 Compases Binarios y Ternarios

Dentro de la sistémica musical occidental, el ritmo ha sido organizado mediante los compases, los cuales están constituidos por medidas constantes denominadas como pulsos, los cuales también corresponden al concepto de tiempos de compás. Estos compases se expresan por medio de un fraccionario indicador de compás y se clasifican en simples y compuestos. Los compases simples generalmente presentan en el numerador de su indicador de compás un número par o impar que no puede ser conformado por la suma de otros de menor denominación, entre ellos  $2/4$  y  $3/4$ . Por otro lado, los compases compuestos están conformados por la suma de dos o más compases simples, por ejemplo:  $5/4$ , el cual se produce como resultado de la suma de un compás de  $3/4$  y otro de  $2/4$ .



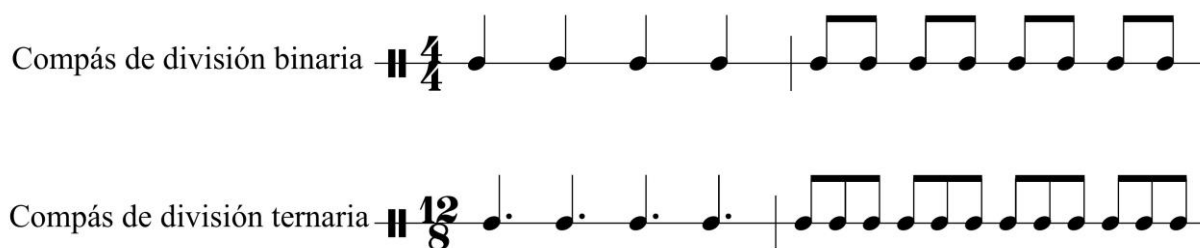
*Figura 2.* Compases simples y compás compuesto como resultado de la suma de los simples

Dentro del sistema musical del joropo, se utilizan cambios de compases simples, dando la sensación de realización de un compás compuesto. En el caso específico del pajarillo hay una continuidad de compases en tres cuartos, sin embargo, para momento del cambio de régimen

acentual se alterna un compás de dos cuartos o uno de cuatro cuartos, todo ello según el tema. De allí que al intercalar el compás de dos cuartos antes del siguiente régimen acentual, ese cambio se perciba como un compás de cinco cuartos, de igual forma sucede con el de cuatro cuartos que se puede percibir como siete cuartos.

El pulso puede ser dividido en fracciones. Es posible dividirlo en dos eventos, caso en el cual se habla de división binaria del pulso; también se puede dividir en tres eventos, en cuyo caso se habla de división ternaria. La apropiación de estas diferentes divisiones es de vital importancia en la interpretación de la música llanera (Rojas, 2004, p.10).

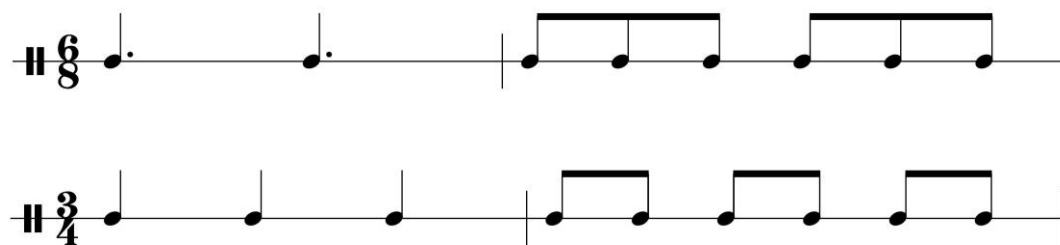
En otras palabras, los compases simples de división binaria, son aquellos que tienen como numerador 2, 3 y 4, donde cada uno de los tiempos o pulsos de compás es divisible en dos. Mientras los compases compuestos de división ternaria, tienen como numerador 6, 9 y 12. En éstos su pulso puede dividirse en tres.



*Figura 3. División de pulso en compás binario y ternario*

Se encuentra que para la grafía de la música llanera colombo – venezolana se ha establecido un código escritural determinado: el compás de división ternaria de seis octavos (6/8)

y el compás de división binaria en tres cuartos (3/4). “Desde el punto de vista métrico el JOROPO es una estructura bimétrica que articula las matrices...la unidad de compás del joropo se compone de las matrices señaladas o sus derivados”. (Sossa Santos, 1988, p.43).



*Figura 4.* Bimetría en la grafía musical del joropo

En éstos se observa que, tanto en el compás de división binaria 3/4, como en el de división ternaria 6/8, ambos contienen seis corcheas por compás, lo que diferencia uno del otro es su disposición de acentos, supeditadas a la división de pulso; ternaria en uno y binaria en el otro. Esta característica es la que se describe bajo el término de bimetría. De acuerdo con lo anterior, se puede considerar que la complejidad presente en éste sistema musical radica en la ejecución de ambos de manera simultánea. Es decir, que mientras el bajo ejecuta las tres negras en compás de 3/4, el arpa puede realizar la división binaria y a su vez las maracas junto con el cuatro realizan la división ternaria en 6/8.

### 6.1.3 Regímenes acentuales del sistema musical del joropo

El comportamiento rítmico de la música de los llanos colombo – venezolanos presenta dos niveles de acentuación, el primero establecido por el bajo, y el segundo evidenciado en el cuatro y las maracas.

Consisten en el análisis general de la estructura musical y a partir de allí establecer su comportamiento acentual, la agrupación de las estructuras rítmicas en la música de los llanos colombo – venezolanos se ha clasificado en tres regímenes acentuales:

- Tético, en el cual la fuerza acentual (específicamente del bajo) cae en el primer tiempo. En el caso específico de los géneros musicales de los llanos, en el compás de 3/4 la acentuación será en el primero y tercero de los tres pulsos. A su vez el cuatro y las maracas mantienen la división de cada tiempo o pulso (binario en 3/4 y ternario en 6/8), pero su acentuación se efectúa en la tercera y sexta corcheas de cada compás. A ésta estructura rítmica se la ha llamado tradicionalmente *por corrido*.

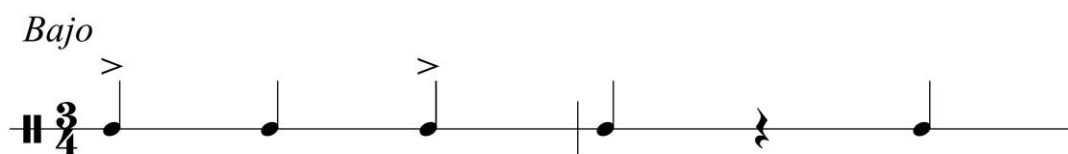


Figura 5. Bajo en régimen acentual tético

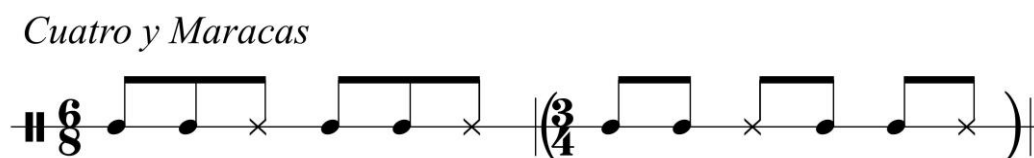


Figura 6. Cuatro y maracas en régimen acentual tético



- Anacrúsico, donde la acentuación se desplaza hacia el segundo y tercer tiempo del compás. Quiere decir que en un compás de 3/4 la acentuación recae en el segundo y tercero de los tres pulsos. Allí, el cuatro y las maracas mantienen igualmente la división de cada tiempo, pero acentúan la primera y cuarta corcheas. Se ha denominado tradicionalmente a ésta estructura *por derecho* o *atravesao*.



Figura 7. Bajo en régimen acentual anacrúsico

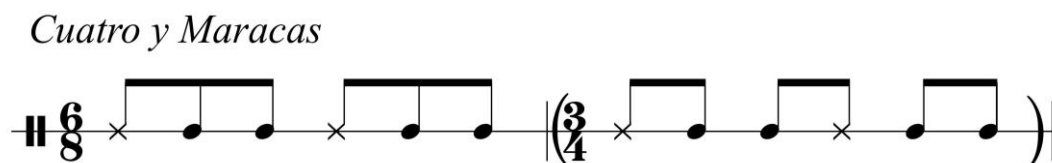


Figura 8. Cuatro y maracas en régimen acentual anacrúsico

- Una tercera clasificación ha sido denominada como chipola, la cual consiste en un patrón de dos compases. En el primer compás de 3/4 encontramos un régimen de acentuación anacrúsico y en el segundo de 6/8 la acentuación consta de dos pulsos cada uno con su respectiva división ternaria.



*Figura 9.* Bajo en régimen acentual de chipola

Por estas características en sus regímenes acentuales, ésta música popular tradicional presente, tanto en Colombia, como en Venezuela tiene similitudes con otras expresiones musicales tradicionales de Latinoamérica, como el caso de la chacarera, el huapango y el son jarocho, entre otros.

#### **6.1.4 Matriz Rítmica**

“El concepto de matriz rítmica está vinculado a un modelo “semilla” del cual se pueden generar y derivar otras estructuras” (Franco Arbeláez, Lambuley Alférez, & Sossa Santos, 2008, p.24).

Es un patrón que puede dar origen a diversas estructuras, las cuales a su vez se pueden convertir en células y esquemas rítmicos que pueden ser utilizados para acompañamiento, no sólo rítmico, sino también armónico y algunos de estos diseños aparecen con recurrencia en el nivel melódico. Al juntar otros elementos como acentuaciones, genera una estructura rítmica característica de un género o sistema musical.

Matrices rítmicas  $\frac{3}{4}$   $\frac{6}{8}$

Variantes

*Figura 10.* Matrices rítmicas en  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  con variantes. Tomado de la cartilla del ministerio de cultura Viva quien toca, Músicas Andinas de Centro Oriente

Según ello, las divisiones de pulso en compás de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  evidencian una serie de combinaciones con base en la matriz, donde cada una de éstas puede convertirse en un esquema rítmico de acompañamiento, como es el caso del último sistema donde una vez más se encuentra evidenciada la división característica del sistema musical del joropo, ejecutada por el cuatro y las maracas.

### 6.1.5 Estructuras del subsistema rítmico

- Células rítmicas

Reciben el nombre de células rítmicas a ciertos patrones o esquemas variantes de una matriz rítmica cuya ejecución es recurrente en cierto tipo de música, por tanto, se hacen característicos en determinado género de música los cuales pueden aparecer también en el plano melódico y armónico.

- Sistema de acompañamiento

Por su parte el sistema de acompañamiento es un conjunto de células rítmicas utilizadas para acompañar algún género específico de música y por supuesto dependiente del instrumento con el cual se realice la interpretación (rítmico, melódico o armónico).

- Modo de articulación

Se concibe que el modo de articulación es la manera en la cual los sonidos son producidos, es decir, si estamos interpretando un instrumento como las maracas tendremos en cuenta varios aspectos como: la lateralidad (la mano que utilizaremos para cada figura), el tipo de movimiento que se realizará (hacia fuera, hacia adentro, hacia arriba o hacia abajo). Por tanto, se refiere a su forma específica de ejecución.

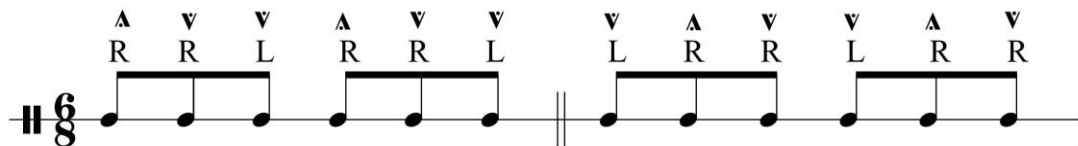


Figura 11. Célula rítmica de las maracas en régimen acentual tético y anacrúsico con su modo de articulación

## 6.1.6 El Melotipo

Dentro de la música tradicional del joropo se puede establecer que hay ciertos rasgos de similitud entre los motivos melódicos de cada uno de los temas musicales que pertenecen a un mismo golpe. Esto suele suceder en alguna de las partes de la pieza musical, bien sea la introducción o llamado, el puente o la entrada al cambio de régimen acentual y el final o conclusión.

Según lo anterior y para efectos prácticos en el presente trabajo se utilizará la denominación de *melotipo*, entendido éste como una configuración melódica con unas relaciones interválicas y rítmicas características que están en un golpe dado, en este caso dentro del contexto de la música del joropo colombo - venezolano.

### 6.1.6.1 Melotipos característicos del joropo

De acuerdo con lo anterior vale la pena realizar un inventario de melotipos frecuentes dentro de cada uno de los golpes de gaván, zumba que zumba y pajarillo, además conviene establecer y señalar las partes en las cuales se encuentran divididos cada uno de sus golpes, cuáles son sus similitudes y diferencias.

#### 6.1.6.1.1 Melotipos del golpe de gaván

- Melotipo Inicial

En el golpe de gaván la introducción comienza con el primer compás del melotipo solamente ejecutado por el instrumento melódico, posteriormente en el segundo compás entran todos los instrumentos con el acorde de dominante y finaliza la sección en acorde de tónica, tiene una extensión entre 12 y 16 compases. Es su aspecto rítmico presenta en algunos de sus compases síncopas externas o internas según la versión del tema. Por demás su disposición armónica durante el transcurso del tema se mantiene, dando un sentido de uniformidad y fácil comprensión de su estructura.

The musical notation for the initial melotipo of Gavanes de la Llanura is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The chords indicated above the notes are Em, B7, Em, B7, Em, B7, Em, B7, Em, B7, Em, and Em.

Figura 12. Melotipo inicial de Gavanes de la Llanura. Autor: Carlos Rojas.

The musical notation for the initial melotipo of Quitaresuellos #3 is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The chords indicated above the notes are Bm, F#7, Bm, F#7, Bm, F#7, Bm, F#7, Bm, F#7, Bm, and Bm.

Figura 13. Melotipo inicial Quitaresuellos #3. Versión: Cholo Valderrama

The image shows two staves of musical notation for the initial melody of 'Gaván'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes. The chords indicated above the notes are Em9, Am, Em, B7, and Em. The first staff contains the first six measures, and the second staff, starting with a measure rest (9), contains the next six measures.

Figura 14. Melotipo inicial gaván. Álbum Llaneroide III, Escárlet Linares

- Melotipo Final

En la parte final varía la armonía utilizada y se suele conservar el mismo tempo hasta terminar el tema. Además su estructura no es muy extensa, pues abarca alrededor de cuatro compases.

The image shows a single staff of musical notation for the concluding melody of 'Gavanes de la llanura'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes. The chords indicated above the notes are Em, B7, and Em. The staff ends with a double bar line.

Figura 15. Melotipo conclusivo Gavanes de la llanura. Autor: Carlos Rojas

The image shows a single staff of musical notation for the concluding melody of 'Quitaresuellos #3'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody consists of quarter and eighth notes. The chords indicated above the notes are Bm, F#7, and Bm. The staff ends with a double bar line.

Figura 16. Melotipo conclusivo (gaván) Quitaresuellos #3. Versión: Cholo Valderrama

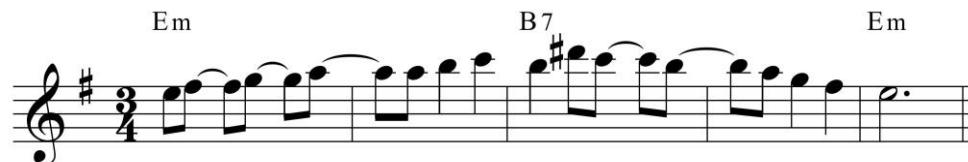


Figura 17. Melotipo conclusivo gaván. Álbum Llaneroide III, Escárlet Linares

#### 6.1.6.1.2 Melotipos del golpe de zumba que zumba

- Melotipo inicial

El golpe de zumba que zumba presenta en su introducción un melotipo que comprende todo el ciclo armónico característico, es decir los 16 compases. A partir de allí muestra una exactitud en el tema con respecto a su aspecto estructural, pues no varía.

Figura 18. Melotipo de inicio zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas

Figura 19. Melotipo de inicio zumba que zumba. Versión: Juliana Gómez Toro y Jorge Mario Gómez Toro



- Melotipo final

En la parte conclusiva presenta una variación armónica y melódica de cuatro compases con los cuales se cierra el tema, finalizando en tónica. Por ello conserva una similitud con el gaván.



Figura 20. Melotipo conclusivo zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas



Figura 21. Melotipo conclusivo zumba que zumba. Versión: Juliana Gómez Toro y Jorge Mario Gómez Toro

### 6.1.6.1.3 Melotipos del golpe de pajarillo

- Melotipos del inicio

Este golpe es uno de los más libres dentro de la gama de ritmos que conforman el sistema musical del joropo, además presenta ejemplos de virtuosismo dentro de su interpretación.

La sección de inicio está dividida en tres partes principales: entrada, introducción y llamado.

- Entrada

Por lo general su entrada varía de un tema a otro, algunas suelen estar en régimen anacrúsico y otras pueden estar en régimen acentual tético. Su extensión puede variar y presentar un carácter de solo, bien sea interpretado con la bandola llanera o con el arpa. Las entradas que presentan régimen acentual tético realizan una transición hacia el régimen acentual anacrúsico por medio de un compás de amalgama simple de división binaria (2/4 o 4/4) que va intercalado entre la regularidad métrica del golpe (figura 23).

Figura 22. Melotipo de entrada pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

Figura 23. Melotipo de entrada pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo

#### - Introducción

Posterior a ello sigue una sección que la tradición popular le ha dado el nombre de introducción, la cual se caracteriza porque el arpista realiza acordes en la mano derecha

marcando el pulso del compás ternario 6/8, mientras en la mano izquierda ejecuta un bordoneo (variaciones melóticas en el bajo), todo ello de manera simultánea.

Figure 24 shows two systems of musical notation in 6/8 time. The first system consists of four measures. The top staff (treble clef) contains chords: D7, Gm, Gm, and D7. The bottom staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment. The second system also consists of four measures. The top staff contains chords: D7, Gm, Cm, and D7. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment, with triplets indicated by a '3' below the notes in measures 2, 3, and 4.

Figura 24. Melotipo de introducción pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

Figure 25 shows two systems of musical notation in 3/4 time. The first system consists of six measures. The top staff (treble clef) contains chords: A7, Dm, Gm, A7, A7, and Dm. The bottom staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment. The second system also consists of six measures. The top staff contains chords: Gm, A7, A7, Dm, Gm, and A7. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

Figura 25. Melotipo de introducción pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo

- Llamado

La particularidad de la sección de llamado consiste en el melodico agudo que realiza el instrumento melódico, en la mitad de éste entra la voz con el tañío o leco (melotipo vocal característico que asemeja el grito de arreo del llanero. De allí en adelante el tema recobra su carácter formal, manteniendo la armonía y distribución características.

Figura 26. Melotipo de llamado pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

Figura 27. Melotipo de llamado, pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo

- Melotipo final

Al final, el tema desemboca en un melotipo cuya extensión tiene entre tres y cuatro compases aproximadamente y gran parte de los temas suelen terminar en acorde de dominante, dejando sin resolución al acorde de tónica. Caso contrario sucede en los golpes de pajarillo en los cuales la sección termina en acorde de tónica, pues transmite el efecto de conclusión.

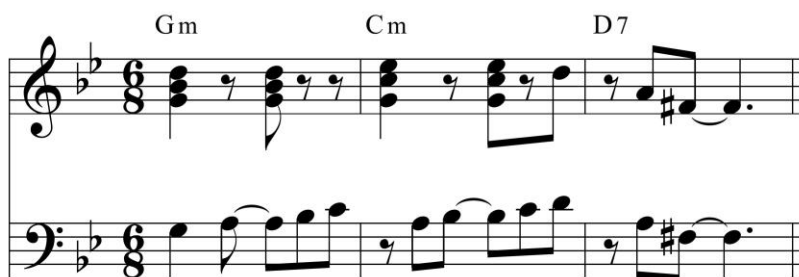


Figura 28. Melotipo conclusivo del pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas



Figura 29. Melotipo conclusivo del pajarillo instrumental. Versión: Mario Tineo

Dentro del golpe de pajarillo existe una recurrencia a los melotipos y por tanto hay que establecer la frase rítmica acorde con cada uno de ellos, esto quiere decir que en éste sector el acompañante realiza una frase obligada.

### 6.1.7 El Sonotipo

La armonía surge a través de la historia de la música como un hecho particular por medio de la interacción de diferentes melodías, de tal manera que en los puntos específicos en los cuales coinciden los sonidos de dos o más líneas melódicas se forman unas estructuras las cuales se han denominado con el término de acordes.

Los teóricos de la música han clasificado los acordes según su percepción otorgando un carácter a cada uno de éstos, organizándolos en mayores, menores y con séptima, entre muchos otros. El manejo de esos acordes ha establecido una serie de normas y estructuras cuyas bases se han fundamentado en los elementos encontrados dentro de las obras de los grandes autores de la música clásica de occidente, a éste suceso se le ha denominado práctica común de los compositores. Sin embargo, estas reglas de uso han ido cambiando de acuerdo con la estética de cada época, que va desde la aparición de los primeros tratados de armonía, hasta la armonía moderna del jazz.

Para tratar el aspecto armónico del trabajo se hablará de *sonotipo*, considerado como tipo armónico sonoro, el cual se puede definir como la serie de relaciones armónicas presentes dentro de un golpe, por tanto, se resume en la interacción y el comportamiento de los acordes presentes en una rítmica, en este caso del sistema joropo.

#### 6.1.7.1 Sonotipos característicos

Para la ubicación dentro de los golpes propuestos se hará una semblanza de las características principales de cada uno de ellos, todo ello teniendo como base la analogía

masculino y femenino, presente en varios de los ritmos del joropo y sus esquemas armónicos cuya particularidad está manifiesta en la implementación de tonalidades paralelas, entendidas éstas como mayor y menor respectivamente. Esta característica no incide en lo vigorosos que puedan llegar a ser, simplemente imprimen un carácter diferente frente al mismo hecho rítmico y estructural.

#### *6.1.7.1.1 Sonotipo del gaván y la paloma*

- El gaván recibe su nombre por hacer referencia a un ave grande y vistosa de la fauna de los esteros del llano.
- Pertenecen al sistema denominado por corrido, de régimen acentual tético, debido a que los bajos se ejecutan en el primer y tercer tiempo en compás de tres cuartos.
- Se consideran como los únicos golpes llaneros con alternancia entre tónica y dominante.
- Presentan la misma relación armónica, pero varían entre modo mayor y menor, siendo así; el gaván en tonalidad menor y la paloma (son llanero) en tonalidad mayor.
- En cuanto a su estructura formal
  - Su introducción melódica o llamado comienza sin acompañamiento, bien sea por la bandola o el arpa comenzando con la armonía en la dominante o quinto grado de la tonalidad.
  - Posterior a ello sigue el tañío o introducción vocal, una nota larga interpretada por el cantante (similar al sonido ejecutado por los vaqueros del llano).
  - La siguiente parte consta de la interpretación de la letra de la canción y su respectivo acompañamiento.
  - Luego un interludio o bordoneo, en el cual el arpista realiza un solo.

- De allí retoma la llamada, luego el acompañamiento de la voz para finalizar el tema con una coda o frase melódica conclusiva.

### *Gaván*

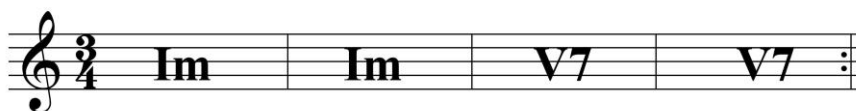


Figura 30. Sonotipo Gaván (Ciclo armónico en tonalidad menor)

### *Paloma*

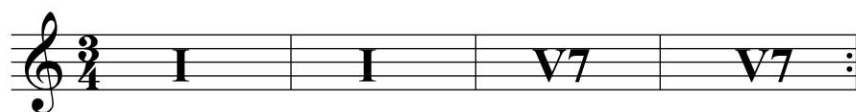


Figura 31. Sonotipo Paloma (Ciclo armónico en tonalidad mayor)

#### 6.1.7.1.2 Sonotipo del zumba que zumba y la periquera

- Pertenecen igualmente al sistema denominado por corrido, de régimen acentual tético, puesto que los bajos se ejecutan en el primer y tercer tiempo en compás de tres cuartos.
- En el caso de la periquera, su nombre se atribuye al perico, ave muy conocida en Colombia y Venezuela, la cual tiene diversidad de especies y vuelan en grandes bandadas.
- Son de los golpes más antiguos y con mayor riqueza armónica, pues presentan el uso de las dominantes secundarias.



- Se utilizan para acompañar coplas, para el contrapunteo y la improvisación de la bandola, más recientemente esta improvisación la ejecuta el arpa.
- Su ciclo armónico consta de 16 compases, el cual puede ser agrupado en cuatro secciones de cuatro compases cada uno, o también puede ser agrupado en dos secciones de ocho compases cada una.
- Poseen la misma relación armónica, pero varía entre modo mayor y menor, de tal manera que el zumba que zumba está en tonalidad menor y la periquera en tonalidad mayor.

### *Zumba que Zumba*

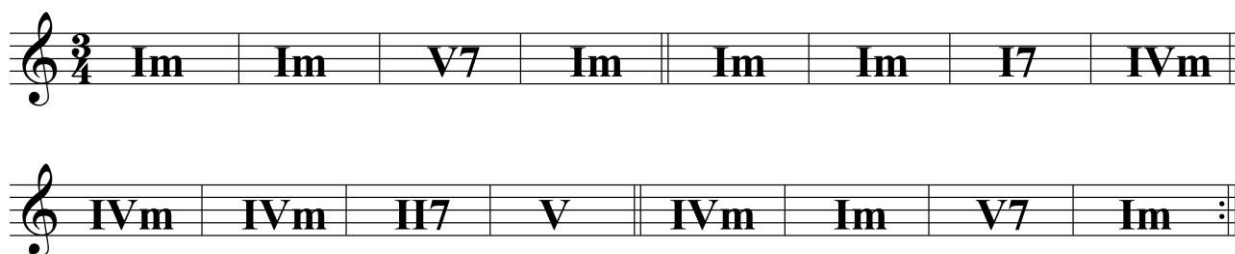


Figura 32. Sonotipo Zumba que Zumba (Ciclo armónico en tonalidad menor)

### *Periquera*

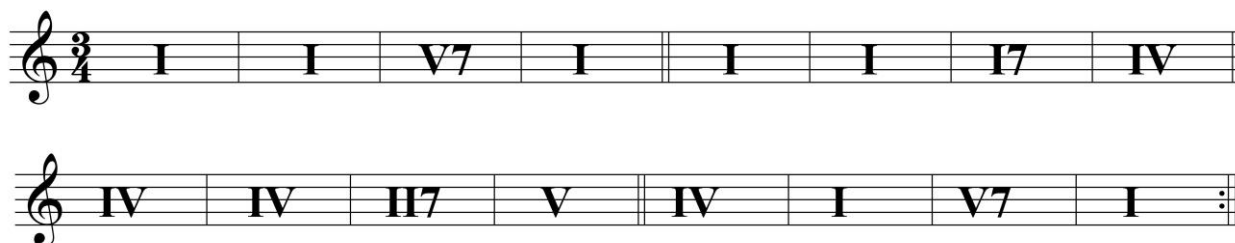


Figura 33. Sonotipo Periquera (Ciclo armónico en tonalidad mayor)

### 6.1.7.1.3 Sonotipo del pajarillo y seis por derecho

- Tienen la misma relación armónica, pero varía entre modo mayor y menor, de tal manera que el pajarillo está en tonalidad menor y el seis (por derecho y corrío) en tonalidad mayor.
- Pertenecen igualmente al sistema denominado por derecho, de régimen acentual anacrúsico, puesto que los bajos se ejecutan en el segundo y tercer tiempo en compás de tres cuartos. Además, las acentuaciones del cuatro van en la primera y cuarta corchea del mismo compás 3/4 o también en 6/8.
- Como se mencionó anteriormente, presenta variaciones en el momento de la parte inicial, principalmente en el momento de la entrada.

#### *Pajarillo*



Figura 34. Sonotipo Pajarillo (Ciclo armónico en tonalidad menor)

#### *Seis por Derecho*



Figura 35. Sonotipo Seis por derecho (Ciclo armónico en tonalidad mayor)

### 6.1.8 Nivel tímbrico del sistema

Dentro de la organología de la música popular tradicional de los llanos de Colombia y Venezuela, encontramos que en la parte melódica principalmente se destacan la bandola llanera y el arpa, los cuales han sido catalogados como instrumentos mayores. Estos a su vez cumplen un papel de acompañamiento armónico al igual que el cuatro y el bajo. Sin embargo, éstos dos últimos también se han considerado también de acompañamiento rítmico, pues su forma de ejecución y articulación ha sintetizado en éstos un carácter percusivo, específicamente el bajo asumió el papel que desempeñaba un instrumento actualmente en desuso, el furruco.

Por último, encontramos las maracas, instrumento idiófono de sacudimiento, el cual junto con el cuatro realiza la subdivisión ternaria del pulso binario dentro del compás de 6/8, o binaria si se toma como referencia el compás de 3/4. León (1988) afirma:

La hipótesis más difundida toma como punto probable de partida la maraca ceremonial utilizada por los indígenas. En este proceso de transformación se han presentado cambios en el tamaño, la forma y constitución del instrumento que necesariamente determinan cambios en la intensidad, el timbre y la calidad del sonido producido (p.63).

Las maracas llaneras según deducciones realizadas por musicólogos y antropólogos tienen su origen en la maraca ceremonial indígena. A través de la historia de la música de los llanos colombo – venezolanos ha presentado dos versiones en su construcción: las de palo cruzado, consideradas como las originales y que de nuevo se han hecho más comunes y por la forma de asirlas permite la ejecución de algunas figuras de variación dentro de la célula rítmica y sistema de acompañamiento de los golpes del joropo. Las de palo pegado, cuyo origen se remonta a la transformación de las de palo cruzado, pues que en vista que el sonido producido se

aleja un poco de la tímbrica uniforme del conjunto, en la actualidad son escasas y su forma de sujetar es diferente, por tanto, su manera de ejecución varía un poco, pues además del uso de las muñecas, involucra el balanceo de la tapara entre los dedos.

Comercialmente a las maracas llaneras se les han llamado capachos, pero ésta denominación no es del todo acertada, pues para su construcción no sólo se utilizan semillas de capacho, sino también las semillas de una planta llamada espuma de sapo, las cuales, al moverse dentro de la tapara hecha en totumo o calabazo, dan la característica sonora particular que diferencia las maracas llaneras de cualquier otro tipo de maracas.



*Figura 36.* Algunos modelos de maracas de palo cruzado



*Figura 37. Algunos modelos de maracas de palo pegado*

Con el transcurrir del tiempo y las nuevas tendencias musicales modernas como el jazz y el rock, entre otros, ha permitido que se integren otro tipo de instrumentos al conjunto tradicional, como sucede con la batería, el cajón, los teclados electrónicos y sintetizadores. Todo ello para dar una sonoridad particular dentro de las nuevas tendencias musicales descritas bajo el término de fusiones.

### **Observación del joropo entendido como fenómeno social, colectivo y una aproximación reflexiva**

Existen dos tipos de acepciones para la palabra joropo dentro del contexto tradicional de los llanos.

La palabra “joropo”, que en el contexto del llano designa a la música regional y también a la fiesta donde se canta y se baila. Sin embargo, actualmente la denominación “joropo” como fiesta ha perdido vigencia y sólo tiene connotación como nombre genérico de los aires llaneros y del baile...La transición del vocablo joropo a parrando llanero para designar a esta fiesta típica es relativamente nueva. Hasta mediados del siglo XX, era

común escuchar “vamos a un joropo” o “parar un joropo”, para referirse a esta fiesta. Esto tiene que ver con la colonización de gentes que llegaron de varias regiones del país, quienes traían influencias urbanas y, sobre todo, modelos tomados del cine mexicano. De ahí que en la costa norte se haya adoptado la expresión “parranda”, y en los llanos, parrando. Como esta denominación actualmente es reconocida y aceptada por el colectivo regional (Baquero Romero, Durán Pinilla, & Ortiz Benavídez, 2002, p.23 y 24).

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, los conceptos mencionados poseen unas características puntuales, definidas de la siguiente manera:

- El parrando, como fiesta en la cual se comparte dentro de una comunidad perteneciente a esta misma región, el cual antiguamente se conocía bajo el nombre de joropo.
- El joropo, entendido como término integrador de los diferentes aires musicales de la región llanera. Es decir que se define actualmente como un nombre genérico utilizado para designar la diversidad de golpes llaneros.

El parrando era celebrado por diversos motivos, un matrimonio, un bautizo, el fallecimiento de un niño, navidad y año nuevo. Además, éste festejo ha sido atribuído a San Pascual Bailón, pues se realizaba como agradecimiento a los beneficios obtenidos por su intercesión. Estas fiestas pueden durar varios días, no se limitan a uno solo, además acepta personas de diferentes sectores.

Dentro de los parrandos llaneros, los músicos quienes ejecutan los instrumentos tradicionales, interpretan diversos golpes pertenecientes al joropo, entre los cuales se pueden mencionar: gaván, paloma, pasaje, tonada, zumba que zumba, periquera, pajarillo y seis, entre otros.

Antiguamente dentro del conjunto de música tradicional estaban como instrumentos mayores: la bandola llanera, el bandolín, el guitarra y el violín. Sus intérpretes eran apetecidos por la gran cantidad de repertorio que manejaban, eso garantizaba una gran duración del festejo. Su actuar era remunerado, mientras que los músicos acompañantes quienes interpretaban el cuatro, las maracas, la tambora, la carraca, el arco bucal o sirrampla y el furruco, al igual que los cantadores y copleros, no recibían pago, pues muchos de ellos participaban espontáneamente.

En la actualidad el formato instrumental sufrió una transformación, manteniendo la bandola llanera como instrumento principal o mayor, pero además aparece el arpa diatónica. El cuatro mantiene su rol en el acompañamiento armónico y en la percusión quedaron exclusivamente las maracas. Como se mencionó anteriormente el furruco quedó en desuso y fue reemplazado por el contrabajo, posteriormente por el bajo eléctrico.

Las ejecuciones instrumentales en un principio eran de gran extensión en cada uno de sus temas (10 o 20 minutos). Actualmente debido a las grabaciones son más cortas, pero dentro de las interpretaciones se busca destacar el virtuosismo en la ejecución de cada uno de los instrumentos. Allí comienza la tendencia de realizar una serie de certámenes para determinar quién es el mejor intérprete en cada uno de los instrumentos, idea que se ha fomentado a través de los años y en diferentes regiones de los llanos de Colombia y Venezuela.

En el ámbito de la interpretación vocal, los cantores y copleros antiguamente se caracterizaban por tener una voz recia y además en sus versos hacían alusión a la mujer y la naturaleza principalmente, incluso se cuenta que cumplieron la función de juglares transmitiendo sucesos.

En la actualidad se observan algunas particularidades: se ha incluido la voz de la mujer, aunque en los parrandos se mantiene la interpretación hecha por voces masculinas recias. Las temáticas de las coplas han cambiado, se ha fusionado con otras músicas y todo ello obedeciendo a fines comerciales. De hecho, en las ciudades de la región ha decaído el parrando, a pesar de ello en los sectores rurales se mantiene.

Uno de los eventos más importantes dentro del parrando llanero es el baile. El cual se caracterizó por que el hombre invita a la mujer, todo ello como algo espontáneo. Durante el mismo se hacen una serie de pasos: el valsiao, en ritmo suave y el escobillao y zapatiao en ritmos recios. Actualmente se ha visto transformado y se realiza como un espectáculo en el cual los bailarines son contratados para realizar la exhibición y utilizan un vestuario más complejo, principalmente en el caso de la mujer.

Con respecto a la comida típica, se mantiene la ternera asada o mamona, acompañada de yuca, plátano y actualmente con papas. Esta en tiempos remotos era tomada libremente por los comensales cuando así lo desearan, en la actualidad hay un orden en el servir. En cuanto a las bebidas, se conserva la tradición del aguardiente llanero, quedando la chicha y el masato relegados, y su lugar ocupado por la cerveza.



En conclusión, el parrando llanero antiguo se caracterizó por ser un eje socializador al igual que tantas fiestas tradicionales de nuestro país, en el cual los asistentes departían y compartían anécdotas, hechos de su cotidianidad laboral y sentimental. Todo ello mediante diversas actividades como el baile del joropo, el consumo de alimentos tradicionales de la región, cuya principal actividad económica ha sido la ganadería y en parte la agricultura. Esta interacción permitía que, tanto los invitados, como los músicos se sintieran a gusto, convivieran y compartieran con las habilidades de quienes venían de otros lugares de la región. Sin embargo con el transcurrir del tiempo esta tradición ha perdido arraigo y mística, se ha convertido en una muestra con carácter museística y de conservación aislada propia de los estudiosos, dejando de lado cada vez más la tradición oral, la autenticidad y la sencillez de la misma. Ciertamente se mantiene en las partes rurales de la región, pero en las ciudades su conservación se ha realizado gracias a la labor de las escuelas de danza y música propias de ésta tradición.

### **Investigación como apropiación de los elementos del sistema musical joropo**

Suele ser recurrente que el investigador tenga un gran dominio del tema para así poder realizar una propuesta sólida y dentro del ámbito musical no ha sido la excepción. Sin embargo, el estudio de ciertas características particulares de algunos tipos de música tradicional popular ha permitido que compositores como Dvorak, Bartok, Ravel y Brahms, entre otros, hayan realizado composiciones con base en esos elementos del estilo; según ello este movimiento fue catalogado como nacionalismo musical. Ello no significó por ende que cada uno de estos compositores fueran virtuosos intérpretes de éstos tipos de música, sino que más bien su investigación les permitió ahondar en el conocimiento popular desde una visión académica, desentrañando ciertos

elementos clave para el entendimiento estructural de estas manifestaciones artísticas, dentro de las cuales podríamos contar: la métrica, los timbres instrumentales, las formas musicales y las danzas por supuesto. Luego de establecer ciertos rasgos elementales, sería posible involucrarlo con las obras en formato de orquesta sinfónica, permitiendo identificar la esencia de la estética musical manifestada en esa cultura popular.

Dentro del campo del autodidactismo es posible que el ser tenga en mente una premisa enunciada por los griegos: “Conócete a ti mismo”. Esto amplía el espectro frente a la comprensión de los fenómenos universales, pues permite a la persona establecer:

- ¿Cuáles son sus fortalezas?, para así poderlas incrementar.
- ¿Cuáles sus debilidades?, para buscar estrategias y poder superarlas.
- ¿Cuál es su entorno?, para según ello establecer los elementos del mismo que le sirvan de herramienta cognoscitiva.
- Una vez superada la etapa de auto indagación y resolución de la problemática, llega el momento de hacer un análisis sobre los elementos, tanto exteriores, como interiores que proporcionaron la solución a la problemática a tratar. Por tanto, es posible plantear ¿de qué forma se puede contribuir a la solución de los problemas que tengan sus semejantes frente a la misma temática?

En la tradición oral suele presentarse que el aprendiz tenga diversas inquietudes, las cuales a veces quedan sin resolver, pues en ocasiones su guía no tiene los elementos que permitan la resolución de las mismas. Todo esto se mantiene dentro del entorno de determinada tradición de cultura popular y se asumiría que allí mismo están las respuestas, por ello no hay lugar a que el individuo salga de allí para encontrarlas.

Frente a éste hecho, muchas veces una visión externa al hecho musical de la cultura popular, permite al investigador la resolución de ciertas dificultades frente a un proceso de asimilación, todo ello bajo la experimentación consigo mismo, para de allí en adelante decantar elementos que posibiliten a otros la aproximación y superación de dificultades de una manera más clara sin ser necesariamente el más virtuoso, pues su inteligencia interpretativa está en vía de desarrollo, mientras que su inteligencia propositiva y recursiva lo puede estar en un punto alto. Por ello, con suficiente trabajo podrá superar las dificultades interpretativas hasta convertirlas en habilidades con ayuda del criterio investigativo perenne.

Como se mencionó anteriormente, el análisis del parrando como elemento de convergencia e interrelación entre los elementos del sistema musical joropo se considera de gran importancia en el momento de realizar una propuesta pedagógica frente a ésta tradición musical. Como baterista partícipe del estudio de las maracas llaneras considero importante tomar muy en cuenta éste, para así comprender el papel de cada uno de los elementos presentes en éste sistema musical, de tal forma que esa contextualización servirá de referente en el momento de la interacción con las agrupaciones pertenecientes a ésta tradición popular.

### **El joropo como sistema musical y como expresión**

Es importante tener en cuenta que a pesar que el estudio de la música del joropo involucra varios elementos está ligada en sí misma con cada uno de ellos. Como muestra de ello tenemos el parrando, en el cual interactúan en su música los instrumentos de la tradición, el canto, y sumado a ello, el baile y la comida típica. Se mencionó anteriormente que el cuatro cumple una función armónico – percusiva, la bandola llanera cumple un rol melódico, papel que asumió el arpa con

posterioridad, pero además involucrando la parte armónica. Como sonido percusivo grave cuya función fue acompañante, se encontraba el furruco, rol que asumió el bajo eléctrico, por tanto, un elemento armónico adicional. Y la subdivisión mantenida por las maracas, instrumento de percusión que se ha conservado.

Por tal razón, es claro que hay una preponderancia de lo armónico y lo melódico dentro de la expresión musical de los llanos. Cada parte agrega un elemento haciendo que la percepción de la música del joropo sea un hecho global que se enriquece con sus individualidades. Tanto así que si faltase un elemento se captaría la descompensación. De allí que, dentro del proceso de aprendizaje de las maracas, la tradición oral ha contextualizado la práctica junto al cuatro, para así tener una base armónica en favor del aprendizaje de las variantes de éste instrumento de percusión. Esto se demuestra cuando se observa que muchos de los arpistas o cuatristas interpretan también las maracas con gran habilidad, pues tienen la claridad de los cambios armónicos que cada uno de los golpes llaneros implican. Sin embargo, por ser la batería un instrumento que implica varios timbres sonoros conviene no solamente tener en cuenta la referencia armónica, sino también melódica mientras sea posible, y más aún si va a desempeñar un papel como acompañante del conjunto completo, pues dentro de éste sistema musical debe interactuar sin opacar cada uno de los instrumentos de la agrupación tradicional.

### **Series rítmicas: una aproximación sistémica**

Es indispensable contextualizar la ejecución de las series rítmicas de percusión corporal dentro de cada uno de los sistemas de la música del joropo, para tal efecto se considera que el proceso comience por establecer el pulso como medida regular, tanto en la división binaria, como en la ternaria. Para ello se proponen series rítmicas a ejecutar en compases de  $6/8$  y  $3/4$  y puesto que va orientado hacia bateristas están estructurados en tres y cuatro planos. A partir de allí se hace más fácil identificar y sentir la marcación de los otros elementos como el bajo y la acentuación del cuatro dentro de cada régimen (tético y anacrúsico).

El joropo siendo un sistema musical debe ligar los distintos instrumentos de la tradición, así como los sonotipos y melotipos que lo integran, pues auditivamente el instrumentista aprenderá a familiarizarse con el lenguaje para así interactuar cómodamente. Y puesto que las maracas funcionan como unidad rítmica junto con el cuatro, la traducción de los esquemas rítmicos propuestos para la batería se hace manteniendo la primera división de pulso (binario o ternario), así como también la propuesta tímbrica debe ir acorde con la cualidad sonora de las maracas como instrumento idiófono.

### **Incidencia en la comunidad de bateristas**

Como estudiante de batería he observado una gran cantidad de material para acercar al instrumentista al estudio de los rudimentos o elementos técnicos fundamentales, entre los cuales podemos contar con *Stick Control* de Lawrence Stone, *Syncopation for the Modern Drummer* de Ted Reed y el método de redoblante de Benjamin Podemsky. Además de otros relacionados con

el jazz y el rock, en los cuales se puede observar como el apoyo del audio fortalece el proceso de aproximación a los elementos estéticos de esa música. Tiempo después surge la inquietud por la música tradicional de otros países, sobre la cual unos pocos percusionistas dominaban su ejecución y lenguaje estético, pero gran parte de los músicos no tenían los suficientes elementos para enfrentarse a éstas expresiones musicales.

Posteriormente y obedeciendo a esa inquietud se han realizado estudios sobre música tradicional latinoamericana, específicamente afro – cubana y brasilera, dejando de lado muchas rítmicas tradicionales que hacen parte del mismo hemisferio continental. En éstos trabajos se ofrece otro tipo de visión frente a la batería, pues analizan los instrumentos tradicionales utilizados en la interpretación de éstas músicas. De allí surgen propuestas interpretativas para la batería, que van acorde con el lenguaje estético de la tradición musical.

Retomando lo mencionado con respecto a la carencia de un conocimiento de la música tradicional en sí y cómo este hecho ha afectado la formación del baterista como sujeto a interactuar con el sistema musical del joropo. Esta propuesta busca servir de puente entre la música tradicional de los llanos colombo – venezolanos y la ejecución de la batería como elemento representativo de la percusión en la música moderna, para ello tomando como referencia principalmente a las maracas como instrumento de percusión propio de ésta tradición, pero adyacente a éste, el cuatro, el bajo y el arpa como referentes sonoros de ubicación.

De ésta manera, el baterista sabrá enfrentarse a una música (desconocida para él en muchos casos) y luego de ejercitar con base en elementos y estructuras de la tradición musical de

los llanos colombo – venezolanos introducirse en éste sistema y en su estética, para así desempeñarse como intérprete acompañante dentro de la música tradicional del joropo, así como también poder elaborar propuestas con mayores elementos dentro del movimiento de la fusión en la música moderna.

## 7. METODOLOGÍA

### La reconstrucción pedagógica

Se ha atribuído el quehacer pedagógico al docente, al profesor, al maestro, pues según la tradición es aquella persona que reúne unas características que la hacen idónea para el fin de la transmisión de conocimientos. “Aunque tenga sus especialistas, la pedagogía es asunto de todos” (Mockus, 1995, p. 15). Según ello, la tradición oral se puede considerar como otro tipo de pedagogía alterna con resultados evidentemente prácticos, y consecuencia de esto es que aún a pesar de diversos factores que ha impuesto la modernidad conservemos nuestra tradición de cultura musical. La academia ha optado por relegar ese conocimiento por considerarlo “vernáculo”. Sin embargo, la misma academia ha abierto sus ojos y su mente al aporte que esa forma ilegítima de enseñanza<sup>3</sup>, permitiendo que a la luz de ésta haya un análisis valorativo. Y cómo no hacerlo si sus resultados son indiscutibles frente a la solución de problemas prácticos. “La pedagogía sería esta reconstrucción del saber-cómo, dominado de manera práctica por el que enseña <<competentemente>>” (Mockus, 1995, p. 17).

Frente a ello cabe resaltar que la pedagogía debe ir acorde con las nuevas tendencias, no solo musicales, sino sociales y culturales también, y si esto hace necesario reformular planteamientos que se tenían como absurdos, por el hecho de transgredir el espacio académico, deben ser retomados estos postulados con un carácter reflexivo y fundamentarlos, pero por sobre todo ser valorados por ser un lenguaje de la tradición popular vigente incluso antes de la aparición de la academia misma en este territorio.

---

<sup>3</sup> Op. Cit.



## La pedagogía del ritmo y la percusión corporal

Es indispensable tener en cuenta que, como sistema, el ritmo permite unas interacciones particulares con el entorno, las cuales no siempre se hacen presentes en los otros elementos del sistema musical<sup>4</sup>. “Enseñar un ritmo es también mostrar su contexto; apropiarse de un ritmo es apropiarse de un sistema artístico y cultural, es vivenciar y participar de un contexto y de una historia” (Miñana, 1991, p.31). Al mismo nivel de los elementos netamente musicales, el intérprete debe relacionarse con distintos factores sociales y culturales, sin los cuales no existiría una producción musical, por tanto, no se pueden excluir, no pueden ser categorizados como extra musicales. Es ahí donde estos elementos presentes en la tradición cultural aportan al individuo para el conocimiento de la estética presente en un sistema musical.

Algunas propuestas pedagógico – musicales, entre las cuales sobresale el método Dalcroze, porque propone elementos rítmicos con percusión corporal, desplazamiento e improvisación como herramientas fundamentales en el desarrollo de la musicalidad en el individuo, no sólo desde la temprana edad, sino también en edades posteriores. Luego de la vivencia y experimentación realizada durante dos semestres de la maestría frente a los principios prácticos sobre los cuales se fundamentan estas pedagogías, se toma en consideración algunos elementos, para así generar un proceso de aproximación al elemento rítmico del sistema musical del joropo. Para ello se proponen dos secciones de *series rítmicas*<sup>5</sup>, en este caso específico de percusión corporal con base en elementos rítmicos en compás de seis octavos y tres cuartos, por

---

<sup>4</sup> Descrito anteriormente (melodía, armonía y timbre).

<sup>5</sup> Más que ejercicios lineales, debido a que estas unidades expresivas pueden ser susceptibles de ser integradas o permutadas.

ser éstas las métricas en las cuales se ha esquematizado la escritura para ésta música. Están escritas en textura biplanar, siendo el plano superior para las manos (derecha e izquierda respectivamente) y el plano inferior para los pies (derecho e izquierdo).

Las primeras series rítmicas están en compás de seis octavos dividida en dos partes. La primera de éstas consta de cincuenta series rítmicas en las cuales se puede encontrar la marcación de pulso constante, tanto para el pie derecho como para el izquierdo. “Pulso es la interiorización de la duración – unidad que se repite en forma regular y que hace del ritmo un fenómeno temporal de tipo métrico. Si no hay vivencia del pulso, el orden rítmico, la precisión y las proporciones son imposibles” (Miñana, 1991, p.13). Por ello es de carácter fundamental tener un eje de referencia para la realización simultánea de fraseos rítmicos alternos.

De manera simultánea en las manos se presentan ejercicios de disociación con el propósito de preparar al instrumentista al manejo de los modos de articulación de los esquemas rítmicos no solamente del joropo, sino de música tradicional escrita en una métrica similar. Se recomienda que, al finalizar esta serie, el baterista explore con los timbres que considere de su gusto dentro del instrumento, para así fortalecer la relación, interacción e interpretación del ejecutante con el instrumento y por supuesto el disfrute de la sensación de entrar en contacto con los elementos de éste lenguaje rítmico – musical.

La segunda parte comprendida entre las series 51 y 73, tienen como finalidad ubicar al ejecutante dentro del contexto de la música tradicional del joropo acercándolo a la ejecución de modos de articulación propios en éste sistema musical, elementos que se mostrarán a fondo en la sección destinada para la interpretación en la batería.

## Series Rítmicas en 6/8

### Percusión Corporal

Carlos Augusto Salamanca B.

*Primera Parte*

Manos  $\frac{D6}{I8}$

Pies  $\frac{D6}{I8}$

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9.

10. 11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

18. 19. 20. 21.

M.

P.

©

## Series Rítmicas 6/8

M. 22. 23. 24. 25.

P.

M. 26. 27. 28.

P.

M. 29. 30. 31. 32.

P.

M. 33. 34. 35. 36. 37.

P.

M. 38. 39. 40. 41.

P.

## Series Rítmicas 6/8

M. 42. 43. 44.

P.

M. 45. 46. 47. 48.

P.

M. 49. 50.

P.

*Segunda Parte*

M. 51. 52.

P.

M. 53. 53.

P.

## Series Rítmicas 6/8

54. 55.

M.  
P.

56. 57.

M.  
P.

58. 59.

M.  
P.

60. 61.

M.  
P.

62. 63.

M.  
P.

## Series Rítmicas 6/8

64. 65.

M.  
P.

66. 67.

M.  
P.

68. 69.

M.  
P.

70. 71.

M.  
P.

72. 73.

M.  
P.

Posterior a la ejecución del conjunto de las anteriores series rítmicas, se propone otra sucesión de encadenamientos, pero en compás de 3/4. La cual consta de 30 series rítmicas que al igual comienzan con manejo de pulso en los pies y simultáneamente propone modos de articulación compuesta proyectados hacia la articulación característica del régimen acentual tético y anacrúsico. Del mismo modo está planteado para el plano de los pies, pero con base en figuras de negra.

Las dificultades dentro de ésta métrica se resolverán en cierta medida con las series rítmicas en 6/8, sin embargo, por la agrupación acentual<sup>6</sup> la dificultad en el caso de esta métrica de 3/4 se encuentra en la lectura, por tanto, lo convierte en un reto interpretativo desde la bimetría característica en la escritura de la música de los llanos colombo – venezolanos.

---

<sup>6</sup> Hecho al cual se hizo referencia en capítulos anteriores



## Series Rítmicas en 3/4

### Percusión Corporal

Carlos Augusto Salamanca B.

Manos  $\begin{matrix} R \\ L \end{matrix} \frac{3}{4}$

Pies  $\begin{matrix} R \\ L \end{matrix} \frac{3}{4}$

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15.

©

## Series Rítmicas en 3/4

16. 17. 18.

19. 20. 21. 22.

23. 24. 25. 26.

27. 28.

## Series Rítmicas en 3/4

29. 30.

The image shows two musical exercises, 29 and 30, in 3/4 time. Each exercise consists of two staves. Exercise 29 features a melody of eighth notes on the upper staff and a bass line of quarter notes on the lower staff. Exercise 30 features a melody of eighth notes on the upper staff and a bass line of quarter notes on the lower staff. Both exercises are marked with repeat signs at the beginning and end.

## **Elementos del sistema musical joropo**

Como música representativa de una tradición, el joropo se ha transmitido por medio de la oralidad como se mencionó anteriormente, éste elemento de comunicación aun presente en el ámbito rural fue centralizado en las pequeñas ciudades por medio de las casas de la cultura. Entidades que se han encargado no solamente de impartir el conocimiento práctico frente al hecho musical del joropo, sino que también han cumplido con la función de incentivar la profundización en el campo académico abriendo nuevos horizontes a sus estudiantes para que continúen sus estudios en instituciones de educación superior. Debido a las transformaciones que han sufrido las políticas educativas y culturales, muchas de éstas entidades subsidiadas por el estado han comenzado a decaer. Sin embargo, en las ciudades principales en la época actual existen centros de formación que imparten los conocimientos referentes a la música tradicional del joropo, allí el estudiante comienza un proceso en mínimo dos instrumentos típicos en ésta música, incluso algunos de ellos reciben capacitación en el baile tradicional como complemento.

Dentro de la percusión tradicional colombiana, las maracas llaneras presentan una serie de características no solo tímbricas, sino de carácter interpretativo que las han hecho de interés particular, pero partiendo de la inquietud sobre el estudio de éste interesante instrumento, se ha establecido que la música de ésta región puede ser considerada como un sistema en el cual se ven involucrados los siguientes elementos:

- Ritmo percusivo – Cuatro, maracas y zapateo (en las versiones con bailarines)
- Ritmo armónico – Arpa, cuatro y bajo
- Melódico – Bandola llanera, arpa y voz

Cada música tiene su propio ritmo y su propia expresividad. Por lo tanto, es indispensable entender el nivel rítmico percusivo como un elemento constitutivo de una expresión musicalidad que tiene un significado particular y hace parte, a su vez, de la expresión cultural de una determinada región, en muchos casos compartida con contextos más amplios. (Franco Arbeláez, Lambuley Alférez, & Sossa Santos, 2008, p.22).

Debido al enfoque que el presente trabajo pretende y en favor de lo anteriormente analizado sobre el tema específico de la música tradicional del joropo (rítmica, melodiosos y sonotipos), se puntualizará sobre los elementos relacionados con el aspecto rítmico percusivo de ésta música tradicional.

### **7.1.1 El Baile y el Zapateo**

Dentro del baile de los golpes del joropo se puede observar que generalmente van acorde con la intención de la música, comienza suavemente y de acuerdo con la intensidad plasmada en la interpretación musical se vuelve más agresivo y zapateado.

Por lo general se apoya en las acentuaciones marcadas, bordoneos y otros efectos ejecutados por el instrumento melódico, bien sea la bandola o el arpa, también tiene en cuenta las acentuaciones características en el bajo, tanto en régimen acentual tético, o en régimen acentual anacrúsico y todo ello es de suma importancia en el momento de la improvisación del bailarín, pues debe reconocer todos los elementos del sistema musical para soportar su expresión creativa en ésta sección.

El sabanero es el baile más antiguo donde se combina el balseo (movimiento que hace el cuerpo simulando la canoa o balsa), y el balseo junto con los repiques de los hombres y el medio escubilleo, casi nulo, en los pies de la mujer...El criollo es un poquito más fuerte,

ya que los repiques pasan a ser zapateos que son sacados de los bordoneos del arpa o la bandola. Su respuesta por parte de la mujer son los escubilleos (movimientos ligeros de los pies), bien definidos, sin dejar de lado el balseo y valseo que son la esencia del joropo muy importantes en el baile (Piñeros Corpas, Joaquín, 2006, p.334).

El baile del joropo es una muestra cultural machista, pues el hombre es quien lleva a la pareja como muestra de dominio, además se caracteriza por contener tres momentos dentro de la danza, el balseo efectuado por la pareja, al igual que el valseo (movimientos amplios semejantes a los del vals europeo), el zapateo ejecutado por el hombre, y el escobilleo por la mujer.

Tres son los pasos fundamentales del joropo, sobre los cuales los bailarores improvisan mucho más: Valsiao, para comenzar y salir de los otros pasos; zapatiao, cuando el bailarador golpea el piso con los pies; y escobillao, la forma de adelantar un pie primero y luego el otro, como raspando el piso. Característica del joropo es que se dan muchas y rápidas vueltas (Martín, 1993, p. 113-114).

El paso básico marca el primer tiempo en compás de tres cuartos, sin embargo, se va haciendo cada vez más complejo, desembocando generalmente en una muestra de virtuosismo con base en la improvisación del hombre. Para ello, como se mencionó anteriormente debe existir una comunicación entre los músicos y el bailarador, pues debe seguir el ímpetu que la música le está marcando y actuar simultáneamente con ello.

Como se mencionó anteriormente, en la actualidad el baile tradicional de los golpes del joropo ha adquirido un carácter de espectáculo, pues en las celebraciones se utiliza otro tipo de

música producto de la masificación de los medios. Sin embargo, en los entornos rurales aún se conserva ésta tradición.

### 7.1.2 El cuatro

Este instrumento de cuatro cuerdas como su nombre lo indica, presenta ascendencia en la guitarra, con la cual conserva una relación en las posiciones de los acordes en el diapasón al igual que con el tiple, instrumento al cual relevó en el acompañamiento armónico dentro del contexto de ésta música. “Aún hasta los primeros años de la segunda mitad de este siglo, en que el cuatro lo desplazó definitivamente, el instrumento de acompañamiento rítmico armónico más común en el occidente llanero fue el tiple” (Rojas, 1990, p. 130). Sin embargo, por su afinación la correspondencia entre el mismo esquema con la nota de la guitarra o tiple sucede mediante una relación de quinta descendente, por tanto, la posición de la mayor en el cuatro corresponde al acorde re mayor en el tiple o la guitarra.

Ahora bien, Sossa (1988) afirma “Su desempeño es principalmente armónico –percutivo y cumple una función de *cohesor*, de instrumento clave en el control del acople y ‘amarre’ del grupo (p.39). De allí se deduce que el cuatro es un instrumento, el cual además de ser fácil de transportar a distintos lugares por su tamaño, también se convierte en elemento fundamental del sistema del joropo y por tanto de cada uno de sus golpes. De acuerdo con ello vale la pena tener en cuenta su modo de articulación y algunos de sus efectos.

Principalmente se encuentran dos modos de articulación frente al hecho de la subdivisión de pulso que realiza éste instrumento como se había mencionado anteriormente, todo ello traduce un efecto singular dentro de cada régimen acentual.

Cada golpe (simple o compuesto) conforma una manera expresiva autónoma de sonar... La denominación SIMPLE se deriva de la utilización de una sola articulación por

cada unidad mínima de significado métrico-tímbrico, que se repite n veces sobre sí misma. La denominación COMPUESTO plantea una doble articulación (dos articulaciones diferentes por cada unidad mínima de significado métrico-tímbrico) que se repite n veces sobre sí misma. (Sossa, 1988, p.44).

El primero, denominado simple, pues alterna tres sonidos, dos de ellos descendentes y un apagado ascendente en régimen acentual tético (por corrido). O bien, un sonido apagado ascendente y dos sonidos descendentes en régimen acentual anacrúsico (por derecho). El segundo, designado como compuesto, pues consta de una alternancia de movimientos a saber: descendente, ascendente, descendente apagado, ascendente, descendente, ascendente apagado, todo ello en el régimen de acentuación tético, mientras en el anacrúsico la alternancia correspondiente es: descendente apagado, ascendente, descendente, ascendente apagado, descendente, ascendente.



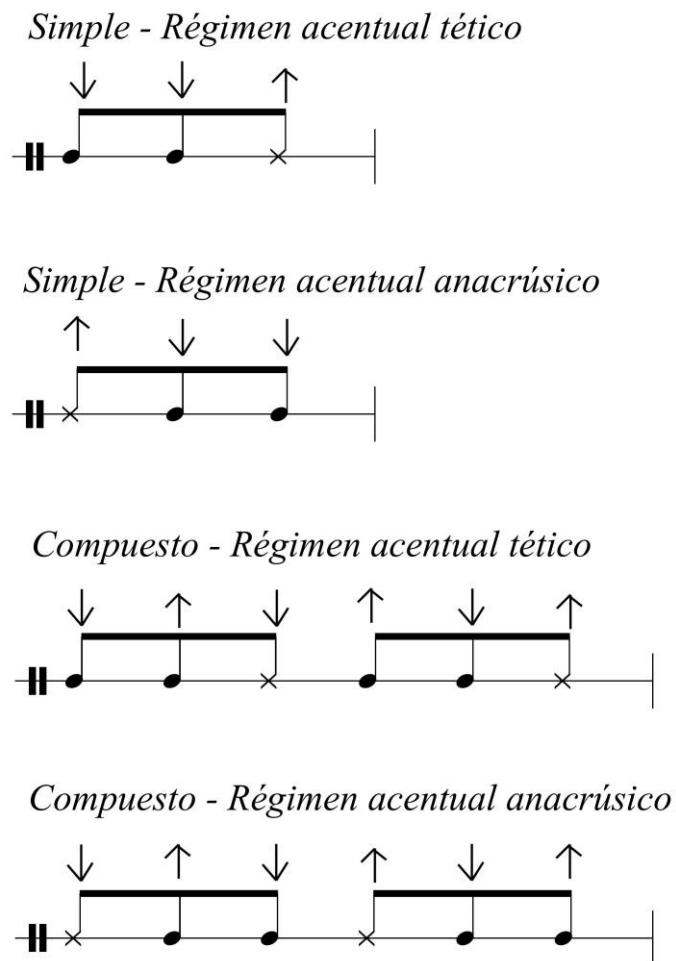


Figura 38. Modos de articulación en el cuatro (x corresponde al apagado acentuado característico)

### 7.1.3 El Bajo

Como se mencionó anteriormente, la definición de régimen de acentuación se debe gracias a la estabilidad rítmica y armónica que proporciona el instrumento de timbre y registro grave, comprendiéndose éste como instrumento de registro bajo, bien el furruco, el contrabajo o el bajo eléctrico.



Figura 39. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido. El segundo compás corresponde al ritmotipo o célula rítmica recurrente



Figura 40. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación anacrúsico, conocido también con el término por derecho. El segundo compás corresponde al ritmotipo o célula rítmica recurrente

Sobre el furruco Díaz (2014) sostiene:

El aporte del furruco a la música llanera ha sido fundamental ya que le dio una claridad y una relevancia total de su sonido, visto desde el baile de joropo y como instrumento acompañante... Así mismo como acompañante dio cabida a la inclusión del Contrabajo y posteriormente del Bajo Eléctrico creando un formato con fortalezas en la parte armónica y una base acompañante muy firme que da el sostén a los instrumentos melódicos y de percusión (p.47).

De allí que la tradición del furruco haya peligrado, pues no posee un sustento armónico como tal y aunque no se conserva en las ciudades, en algunos entornos rurales todavía se le ejecuta, pues tiene una característica que lo favorece; no necesita ser amplificado para interactuar dentro del conjunto tradicional.

El bajo eléctrico por otro lado ofrece un apoyo no únicamente rítmico, sino armónico también. “Siendo el bajo un instrumento de soporte rítmico, en la música llanera es frecuente tocar el bajo con ritmotipos repetitivos por compás a lo largo de un mismo acorde con algunas variaciones rítmicas en el acompañamiento del joropo” (Cedeño, 2015, p.57).

En el caso particular de éste instrumento, este hecho se ha expandido a favor de las características físicas propias del mismo, pues lo encontramos en tres versiones: el instrumento básico de cuatro cuerdas, el de cinco cuerdas y el de seis cuerdas. Tal vez el único factor en contra es el hecho que tiene necesariamente que ser amplificado, y a un volumen que no interfiera con los demás instrumentos del conjunto tradicional.

Retomando, los golpes del joropo en sus comienzos correspondieron a la ejecución del furruco y actualmente al bajo acústico o eléctrico, por tanto, en el uno como en el otro se ejecuta una serie de carácter rítmica igual, a la cual se adicionan variantes y solos de acuerdo con las características físicas y la técnica particular de cada uno de éstos instrumentos.

#### **7.1.4 Las Maracas**

Como se ha mostrado anteriormente, las maracas interactúan principalmente con el cuatro, pero sin dejar de lado los demás integrantes del conjunto instrumental. “Dado el carácter improvisatorio de los instrumentos de percusión popular y siendo las maracas uno de ellos, sobra decir que su estudio debe estar ligado al conocimiento estructural profundo de la música llanera como sistema” (León, 1988, p.66). Por tanto, como se ha descrito, en cuanto al papel de las maracas llaneras dentro del sistema musical del joropo, actualmente tienen mayor uso las de palo cruzado por su color sonoro, pues va más acorde con la propuesta original del conjunto tradicional y con base en diversas grabaciones se constató este hecho.

Existen diversos efectos sonoros que se han dado como resultante de la exploración a través de los años, los cuales se han nombrado con base en las labores del quehacer del llanero y

algunos sonidos que provienen del paisaje sonoro cotidiano como son: el persignao, el cascabel, el ordeño, el galope, el arponeo y la mosca, entre otros. Todos éstos se hacen más frecuentes en algunas regiones, sin embargo, para efectos prácticos sobresalen tres acciones esenciales:

#### 7.1.4.1 Formas básicas de ejecución

Es el movimiento básico de las maracas, consiste en la moción libre de la muñeca y el brazo, bien sea en sentido ascendente o descendente. Por lo general se busca que sea seco, sin dejar que las semillas suenen más de lo necesario dentro de la tapara. Se simboliza por medio de la figura simple de negra (♩), corchea (♪) o semicorchea (♫) principalmente, con la indicación en la parte superior sobre su tipo de movimiento; del plano hacia arriba (ascendente), o del plano hacia abajo (descendente).

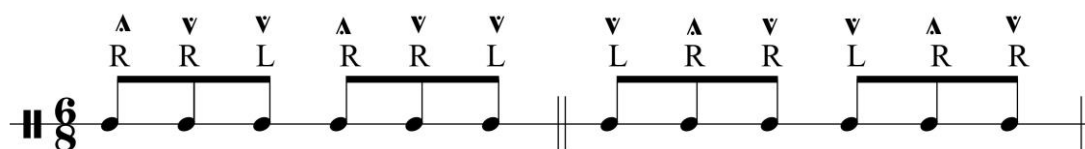


Figura 41. Modos de articulación en las maracas según régimen acentual (tético y anacrúsico)

Sin embargo, para contextualizar la lateralidad de manera gráfica, se opta por ubicar en la parte superior la mano derecha y en la inferior la izquierda.

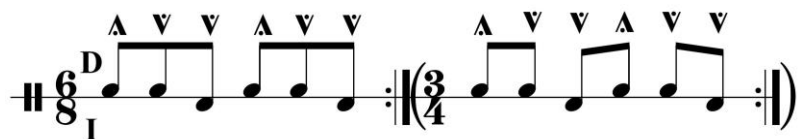


Figura 42. Modo de articulación en las maracas régimen acentual tético en textura biplanar

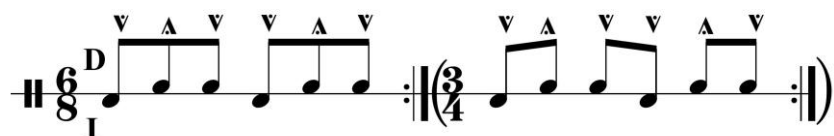


Figura 43. Modo de articulación en las maracas régimen acentual anacrúsico en textura biplanar

#### 7.1.4.2 El Escobilleo

Su nombre se debe a la intención imitativa del deslizamiento de una escobilla o el desplazamiento de la mujer en el baile. Se produce cuando a la maraca se le da un giro de muñeca, mientras el brazo efectúa un movimiento del costado hacia adentro haciendo que sus semillas se desplacen y se obtenga un sonido de mayor duración, por eso también recibe el nombre de regao. Por lo general se realiza con una mano mientras la otra mantiene la subdivisión. Se simbolizará por medio de esta convención (~), el cual se ubica debajo de la figura a la cual se aplica el efecto.



Figura 44. Ejemplo del efecto escobilleo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda

#### 7.1.4.3 El Repique

Esta figura corresponde a la ejecución de la segunda división de pulso, por tanto, es veloz y generalmente viene acompañado de un impulso y suele ir alternado con el golpe simple.



Figura 45. Ejemplo de repique en las maracas, ejecutado entre mano derecha e izquierda

#### 7.1.4.4 El Floreo

Se constituye como el efecto más rápido y acentuado. Se produce mediante un golpe de muñeca rápido aproximándose a la tercera o cuarta división de pulso, por tanto, el sonido semeja el redoble de un tambor, por tal motivo su escritora se hará de forma similar.

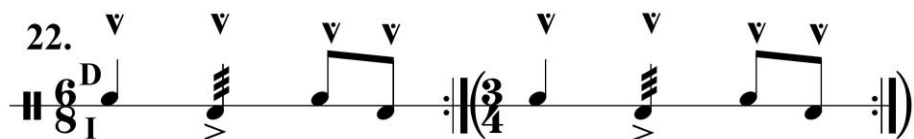


Figura 46. Ejemplo del floreo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda

#### 7.1.4.5 Articulación entre las formas básicas de ejecución y las variantes (figuras) en la ejecución de las maracas

El modo de articulación de las maracas para la obtención del golpe básico, el cual se ha denominado tradicionalmente como base, en régimen acentual tético consta de tres movimientos: el primero de ellos ascendente con la mano derecha, luego uno descendente con la misma mano y por último uno en sentido descendente con la mano izquierda. Esta serie se repite para así completar el compás.

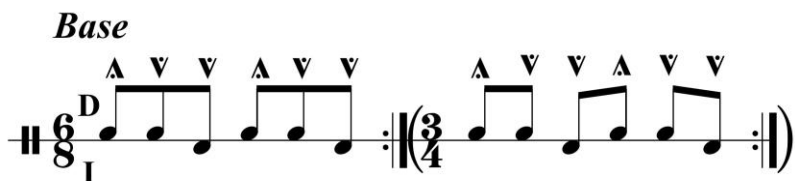


Figura 47. Base rítmica de las maracas en régimen acentual tético

Se establecen dos estilos de ejecución de la base en las maracas, una en Colombia y otra en Venezuela.

León (1988) sostiene:

El primero, ejecutado por músicos colombianos, tiene un carácter casi metronómico por no tener acento en ninguna de las seis corcheas... Su ejecución un mayor impulso en la primera corchea ya que este ataque es el único de la base que va en contra de la gravedad. Esto suele ser mal interpretado en los procesos de aprendizaje... Esta acentuación por ser impertinente a la intención rítmica del sistema recibe el calificativo de “terroneada” (machacada, cuyo impulso agógico tiende hacia atrás) por parte de los músicos llaneros (León, 1988, p.71).

Según esto, el hecho de acentuar intencionalmente la primera y la cuarta corcheas va retrasando el flujo rítmico por tanto exige un esfuerzo al maraquero para adaptarse al tempo. Debido a la sucesión de los movimientos efectuados en la base y la alternancia de los mismos en el orden mencionado, es decir, el modo de articulación específico que va del plano hacia arriba y hacia abajo en este caso, tiene una relativa mayor fuerza el ejecutado hacia abajo, específicamente en la mano izquierda, pues no hay otro tipo de movimiento intermedio en la misma mano, además su tiempo de recuperación e impulso son mayores, por tal razón se percibe con una cierta acentuación la tercera y sexta corchea. Sin embargo, es una situación propia del

movimiento como se explica, no necesariamente es un hecho intencional. “La segunda forma de acentuación implica una direccionalidad dinámica, agógica y expresiva hacia delante por su fuerte ajuste con el pizzicato del cuatro garantiza unidad y peso sonoro a la base de acompañamiento (cuatro, maracas, bajo)” (León, 1988, p.71).

En cuanto a la base aplicada dentro del régimen acentual anacrúsico consta de la misma sucesión de movimientos, pero comenzando por la mano izquierda, todo ello conservando el modo de articulación y expresión.

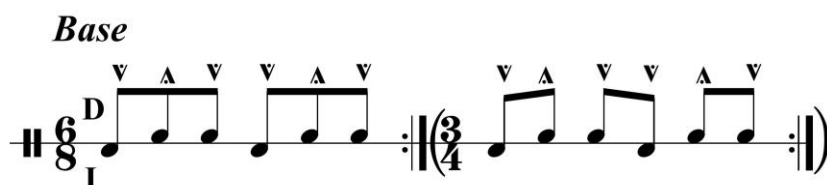


Figura 48. Base rítmica de las maracas en régimen acentual anacrúsico

Las figuras son ejecuciones que ofrecen variedad tímbrica a la interpretación, suelen ser repetitivas y duran dos o más compases. Por lo general se realizan en los cambios de sección o armonía, también dependen en ocasiones de los adornos del cuatro, el arpa o la bandola y la voz, sin embargo, dentro de lo observado se deduce que se deja a libre interpretación del maraquero, teniendo en cuenta que éste debe conocer la forma estructural de la pieza.

Se han seleccionado las figuras más representativas dentro de la ejecución de las maracas llaneras colombo – venezolanas utilizadas dentro del régimen acentual tético y anacrúsico.



## Esquemas de Maracas

Régimen acentual tético - *por corrido*

Recopilación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Base*

*Entrada*

### Figuras Básicas

#### *Variantes de la Base*

1.

2.

3.

4.

©

*Partituras* 3. Esquemas y figuras básicas de las maracas llaneras en régimen acentual tético también denominado por corrido. En disposición biplanar y con sus respectivos modos de articulación

## Esquemas de Maracas - Régimen acentual tético

*Variantes con Escobilleo**Base contrapuesta*

5.

6.

7.

8.

*Variantes con Repique*

9.

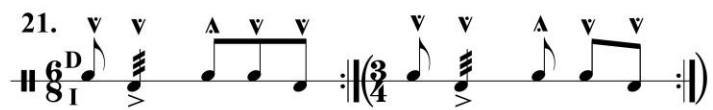
10.

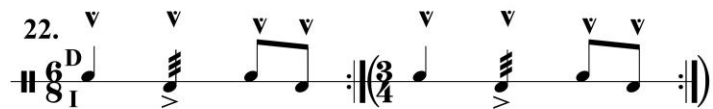
11.

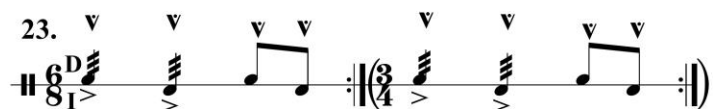
12.



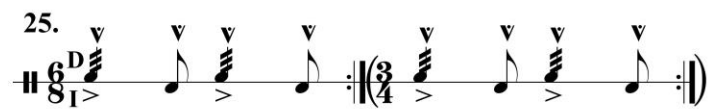
## Esquemas de Maracas - Régimen acentual tético

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

## Esquemas de Maracas

Régimen acentual anacrúsico - *por corrido*

Recopilación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Base*

### Figuras Básicas

#### *Variantes con Escobilleo*

##### *Base contrapuesta*

1.

2.

3.

4.

5.

©

*Partituras 4.* Esquemas y figuras básicas de las maracas llaneras en régimen acentual anacrúsico, también denominado por derecho. En disposición biplanar y con sus respectivos modos de articulación

## Esquemas de Maracas - Régimen acentual anacrúsico

*Variantes con Repique*

6.

7.

8.

*Variantes con Floreo*

9.

10.

## **Proceso de traducción hacia la batería**

Debido a la percepción frente a la acentuación en la interpretación de las maracas, hecho que se mencionó con anterioridad. El esquema de la base, ejecutado en éste instrumento se ha transcrito por muchos percusionistas dejando la indicación de la acentuación. De ahí que gran parte de los bateristas han optado por realizar en el hi hat una matriz rítmica con articulación compuesta acentuando la tercera y sexta corchea, pero esto da un efecto exagerado y por tanto opaca la acentuación que es característica en el cuatro. Se considera más acertado realizar en la batería el mismo modo de articulación simple de las maracas, para así mantener la relación motora y muscular en busca del mismo efecto de fluidez evidenciado en éste instrumento típico. El éxito en la interpretación de los golpes en ésta música consiste en la interiorización de los regímenes acentuales del bajo en compás de tres cuartos, mientras se interpretan las subdivisiones del compás de seis octavos en otros instrumentos del formato. Una manera de hacerlo es contando los tres pulsos mientras se realizan los esquemas en la batería, además del apoyo constante del material de audio.

### **7.1.5 Las figuras en las maracas y los fills en la batería**

Para establecer un diálogo activo con la música de la tradición llanera colombo – venezolana, es de suma importancia entender la diferencia que existe entre las figuras de las maracas y los fills de la batería.

Como se manifestó con anterioridad, las figuras de las maracas ofrecen un cambio de textura a la pieza musical por medio de los efectos característicos en la ejecución del instrumento, además se presentan para cambio de sección, y según lo visto, tienen una extensión

mayor a dos compases, de tal manera que a pesar de ello no afectan coyunturalmente la atención del oyente, pues siempre está la preponderancia de los instrumentos mayores, salvo en las interpretaciones donde se realicen solos.

Por otro lado, los fills en la batería cumplen la función de articular una parte con otra, su extensión no suele ser mayor a dos compases, por tal razón no interrumpen al oyente, pues, aunque es consciente del suceso momentáneo, continúa con la escucha del tema. De allí que realizar un fill muy extenso da un carácter de solo y centra la atención del espectador en la batería.

En cuanto al lenguaje musical del joropo conviene seguir la intención de las maracas, salvo en los sitios que sean obligados, como por ejemplo el melodio de introducción, conclusión o cambio de régimen acentual y allí se sugiere seguir el ritmo presente en el melodio, orquestarlo en la batería de una forma discreta, quedando éste bajo el criterio personal del baterista. Todo ello suele ser producto del proceso dialéctico que se entable entre los músicos, pues por sobre todo ésta es una música de la tradicional popular.

#### **7.1.6 Indicaciones Previas**

Cada motivo rítmico corresponde con la figura de las maracas que tiene su mismo número, es decir, que por ejemplo: la figura número 2 de las maracas correspondería dentro del proceso de mediación – traducción a los motivos número 2 de la ejecución en batería, tanto con escobillas, como en el hi hat o hi hat combinado con redoblante, todo ello teniendo en cuenta el régimen acentual. Algunos de los motivos fueron suprimidos dentro del proceso de traducción a la batería, debido a su falta de practicidad al momento de interpretarlos, pues se hacen demasiado complejos, hecho que afecta la fluidez en la interpretación.



### 7.1.7 Ejercicios de aprestamiento para el Hi Hat

Dentro de los recursos de la batería se encuentra el hi hat, el cual simula la interpretación de un instrumentista que abra y cierre dos platillos como se puede observar en diversos conjuntos de música de la tradición popular, entre ellos second line, dixieland, el porro y la chirimía. Todo se da por una máquina que permite la apertura y cierre de estos dos platillos.

Por la tímbrica que ofrece el hi hat<sup>7</sup> se ha utilizado en la interpretación de muchos géneros de música popular tradicional. Dado que se ejecuta de forma simultánea con los demás elementos del conjunto que conforman la batería, debe tener un desarrollo específico en cuanto a su técnica interpretativa con el pie. Por ello es de suma importancia que se ejercite previamente para obtener el resultado tímbrico deseado.

En este caso particular se proponen series rítmicas para el buen desarrollo de la apertura y cierre del mismo, además, reforzar el trabajo con respecto al efecto splash. Vale la pena aclarar también que el sonido de hihat abierto, bien sea golpeado por la baqueta o en splash, se optó para ser usado en la imitación del sonido del escobilleo característico de las maracas.

---

<sup>7</sup> también llamado charles, debido al efecto dentro del ritmo de charleston. También se atribuye a la traducción de la palabra inglesa *hat*, cuyo significado es sombrero

## Series Rítmicas Preparatorias en el Hi Hat (Emulación del efecto escobilleo de las maracas)

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

### Escobillas

1. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

2. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

3. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

4. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D**

5. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D**

6. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D**

©

## Series Rítmicas Preparatorias en Hi hat

*Hi Hat*

7. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

8. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

9. **D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

10. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

11. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

12. **I D D I D D I D D I D D I D D I D D I**

## Series Rítmicas Preparatorias en Hi hat

*Hi Hat con Redoblante (escobilla, ghost notes, cross stick o rim shot)*

13.




14.



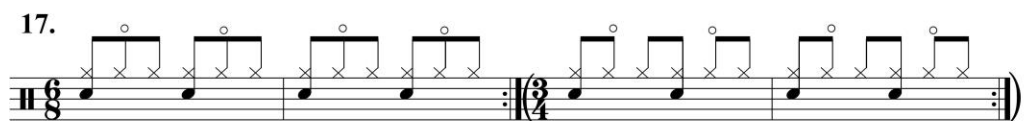
15.



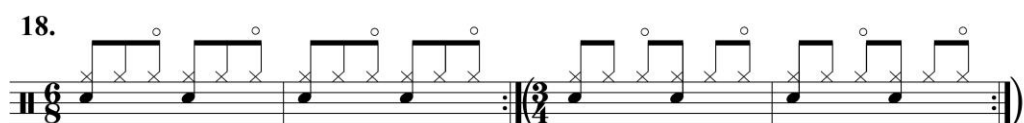
16.



17.



18.



### 7.1.8 Uso de las escobillas

En un comienzo se sugiere el uso de escobillas, pues dentro del campo de la exploración tímbrica y la variación de intensidad es un recurso con el cual cuenta el baterista, y que se ha demostrado el hecho de su aplicabilidad en músicas tradicionales populares latinoamericanas.

Seis sonidos básicos serán aplicados cuando se practiquen los golpes y patrones ilustrados...el sonido *tick*, el sonido *tap*, el sonido *flat* y el sonido *brush* o *sweep*...el sonido *flat* es producido al presionar con un golpe la superficie del parche del tambor (Thigpen, 2004, min.4:47).

Luego de haber experimentado con los distintos tipos de ejecución con escobillas se obtiene un mejor resultado con el sonido *flat* (plano en inglés). Debido a que así obtenemos un sonido más pastoso y uniforme del corrugado del parche y del entorchado del redoblante, semejando en cierta medida el sonido producido por las semillas de las maracas, claro está que, sin hacer demasiada presión, pues todo ello va a afectar la ejecución en tempos rápidos.

Este modo de acompañamiento se recomienda para alternar con instrumentos utilizando un bajo volumen, es decir en estilos no muy recios, sino más bien moderados. Es exigente en el manejo del hi hat accionado por el pie izquierdo, porque además de realizar el efecto splash, lo debe hacer en forma controlada a favor de una variación de la intensidad. En esta forma de ejecución interviene el redoblante, el hi hat y el bombo.

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento con Escobillas

Régimen acentual tético - *por corrido*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Redoblante (escobillas - ejecución plana)*



*Bombo*



*Hi Hat - Pie*



*Base*



*Entrada*



*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Escobillas

3. **D D I D D I D D I**

4. **D I D I D I D I D I D I D I**

*Base contrapuesta*

5. **D D I D D I D D I D D I**

6. **D D I D D I D D I D D I**

8. **D D I D D I D D I D D I**

9. **D I I D I D D I D I I D I D D I**

10. **D I I D I I D I I D I I D I I**

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Escobillas

11. **D I I D I D I I D I D I I D I** **D I I D I D I I D I D I I D I**

12. **DD I D I I D I DD I D I I D I** **DD I D I I D I DD I D I I D I**

13. **DD I I D D D I DD I I D D D I** **DD I I D D D I DD I I D D D I**

14. **DD I I D I DD I I D I DD I I D I** **DD I I D I DD I I D I DD I I D I**


15. **DD I I DD I I D I DD I I DD I I D I** **DD I I DD I I D I DD I I DD I I D I**

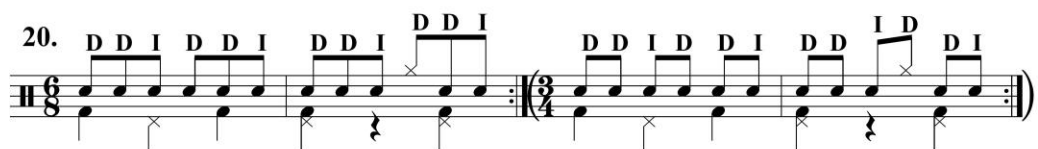
16. **DD I I DD I I DD I DD I I DD I I DD I** **DD I I DD I I DD I DD I I DD I I DD I**

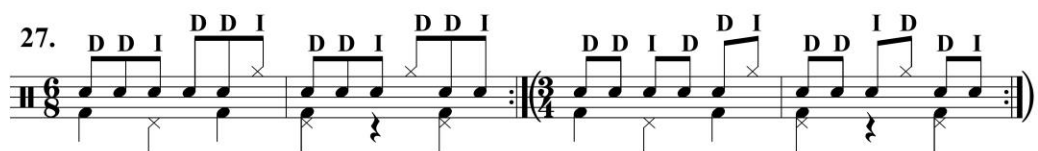
17. **DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I** **DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I**



## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Escobillas

19. 

20. 

27. 

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento con Escobillas

Régimen acentual anacrúsico - *por derecho*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Redoblante (escobillas - ejecución plana)*



*Bombo*



*Hi Hat - Pie*



*Base*



*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*

*Base contrapuesta*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Escobillas

2. **I D D I D D I D D I D D** **I D D I D D I D D I D D**

3. **I D D I D D I D D I D D** **I D D I D D I D D I D D**

5. **I D D I D D I D D I D D** **I D D I D D I D D I D D**

6. **I D D I D I I D I D D I D I I D** **I D D I D I I D I D D I D I I D**

7. **I D D I D D I I D D D D I D D** **I D D I D D I I D D D D I D D**

8. **I D D I D D I I D D D D I D D I D D I I D D** **I D D I D D I I D D D D I D D I D D I I D D**

### 7.1.9 Uso del Hi Hat

Con base en la audición de música tradicional de los llanos colombo – venezolanos, la observación de videos referentes al mismo tema y el estudio de material escrito tomado como antecedentes, se evidencia que bateristas venezolanos y algunos colombianos realizan dentro de la propuesta interpretativa ejecuciones en el hi hat, sin embargo, el hecho de realizar un modo de articulación compuesto va en contra del flujo rítmico que se busca con la interpretación de las maracas llaneras.

Por ello dentro del campo experimental y práctico se ha observado el óptimo resultado de la ejecución en el hi hat, siempre y cuando se mantenga el mismo modo de articulación de las maracas se obtendrá un sonido que fluya con la música. Puede utilizarse para las ejecuciones con carácter fuerte<sup>8</sup> efectuando el sonido del hi hat cerrado con el pie, lo cual se debe hacer de forma relajada y sin ejercer demasiada presión, eso permite que la interacción entre estos platillos suspendidos por acción de las baquetas genere un volumen más adecuado y un sonido aún más parecido al de las maracas. Allí intervienen dos variables en cuanto a la disociación rítmica y relación de independencia: el hi hat y el bombo.

---

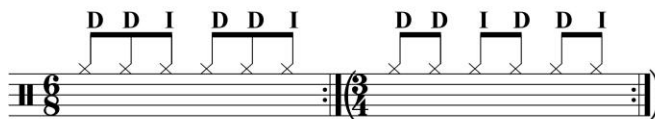
<sup>8</sup> Refiriéndose a los golpes recios del joropo que poseen mayor intensidad y agresividad

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento con Hi Hat

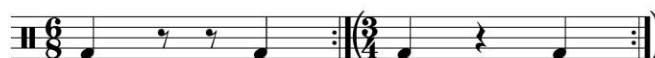
Régimen acentual tético - *por corrido*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

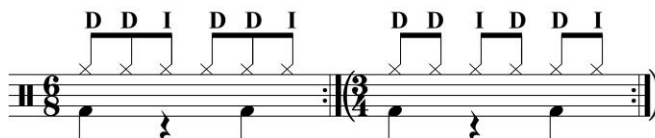
*Hi Hat*



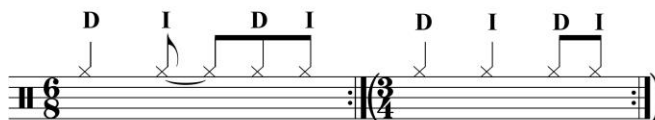
*Bombo*



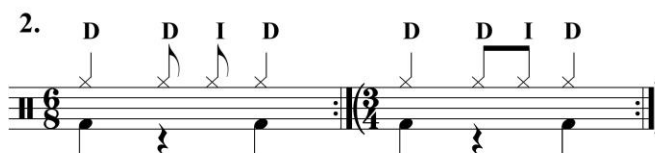
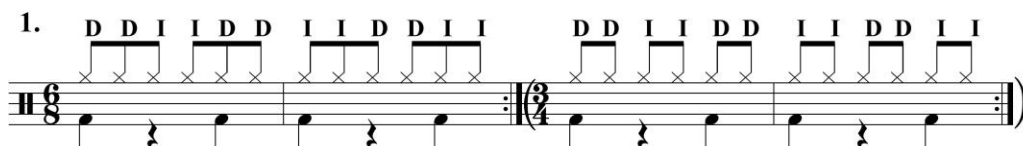
*Base*



*Entrada*



*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Hi hat

3. D D I D D I D D I D D I

4. D I D I D I D I D I D I

5. D D I D D I D D I D D I D D I D D I

6. D D I D D I D D I D D I D D I D D I

8. D D I D D I D D I D D I D D I D D I

9. D I I D I D D I D I I D I D D I D I I D I D D I

10. D I I D I I D I I D I I D I I

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Hi hat

11. **D I I D I D I I D I D I I D I I D I D I I D I I D I I D I**

12. **DD I D I I D I DD I D I I D I**

13. **DD I I D D D I DD I I D D D I**

14. **DD I I D I DD I I D I DD I I D I DD I I D I DD I I D I DD I I D I DD I I D I**

15. **DD I I DD I I D I DD I I DD I I D I**

16. **DD I I DD I I DD I DD I I DD I I DD I**

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Hi hat

17. DD I DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I DD I I

19. D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I

20. D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I

27. D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I



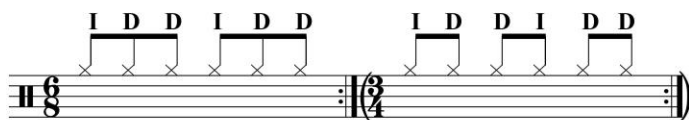
## Motivos Rítmicos de Acompañamiento con Hi Hat

Régimen acentual anacrúsico - *por derecho*

Adaptación y Transcripción:

Carlos Augusto Salamanca B.

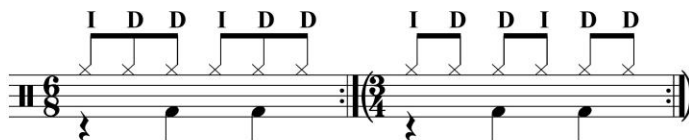
*Hi Hat*



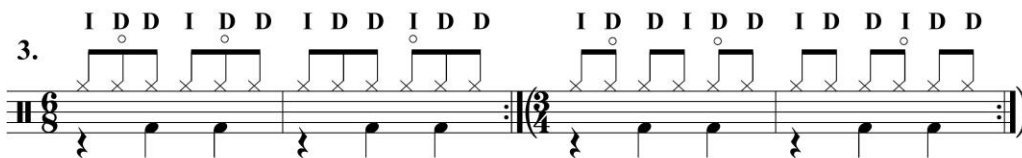
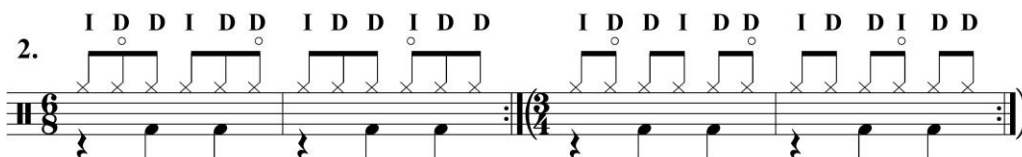
*Bombo*



*Base*



*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Hi hat

4. I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D

5. I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D I D D

6. I D D I D I I D I D D I D I I D

7. I D D I D D I I D D D D I D D I D D I D D I I D D I D D I D D I D D

8. I D D I D D I I D D D D I D D I D D I I D D I D D I D D I I D D I D D I D D I D D I D D I D D

### 7.1.10 Hi Hat Combinado con redoblante

Luego de haber tomado como referencia el material descrito como antecedentes, además una buena cantidad de material audiovisual y haber participado como oyente dentro de algunos conciertos y grabaciones, se observa que hay una gran recurrencia por parte de los bateristas a interpretar con hi hat, baqueta cruzada en el redoblante y el bombo aún cuando se está interactuando con maracas y cuatro.

De acuerdo con lo anterior se mantiene el hecho de realizar la acentuación junto con el cuatro, pero el efecto que suele producirse consiste en la interferencia con la interpretación de este instrumento. Sin embargo, en ausencia de éste, una buena alternativa puede ser este modo de ejecución y ampliando el aspecto tímbrico se observa que además de la baqueta cruzada o *cross stick*, puede ser de gran utilidad el uso de una escobilla en el redoblante, la ejecución de notas fantasmas o *ghost notes* con baqueta, así mismo el *rim shot* o golpe de borde. Todo ello según la intención del baterista, cuya ejecución no debería ir sobresaliendo por encima de algún instrumento del conjunto tradicional, de allí que se hace necesario el uso de algunas alternativas para modular la intensidad del instrumento. Por tanto, siguiendo la propuesta de este estudio se mantienen las variantes con respecto a las figuras de las maracas.

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento Combinado

### Hi Hat y Redoblante

Régimen de acentuación tética - *por corrido*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Hi Hat - Mano Derecha*



*Redoblante - Mano Izquierda*

(*escobilla, baqueta cruzada, notas fantasmas, golpe de borde*)



*Bombo*



*Base*

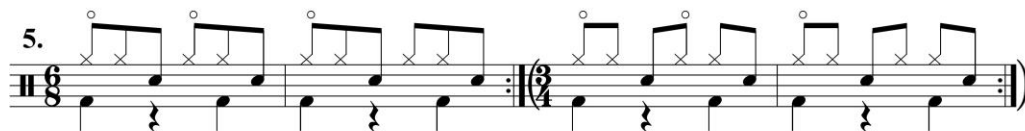


*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Combinado



*Con efecto buzz - imitando el floreo de las maracas*



## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Combinado

21.



22.



24.



25.



27.



## Motivos Rítmicos de Acompañamiento Combinado Hi Hat y Redoblante

Régimen acentual anacrúsico - *por derecho*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Hi Hat - Mano Derecha*



*Redoblante - Mano Izquierda*

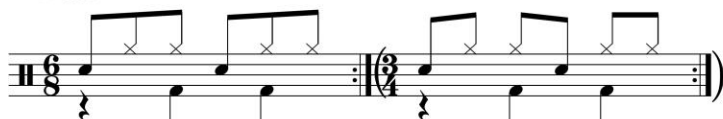
*(escobilla, cross stick, ghost notes, rim shot)*



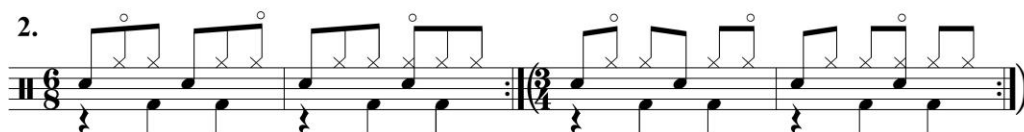
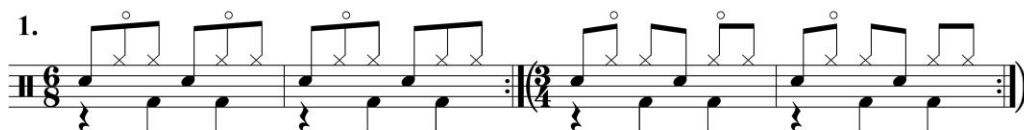
*Bombo*



*Base*



*Variantes correspondientes con las figuras de las maracas*



©

*Partituras 11.* Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería combinado con base en el hi hat y redoblante dentro del régimen de acentuación anacrúsico, denominado también por derecho

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento - Combinado

3.

Musical notation for rhythm motif 3. It consists of two measures in 6/8 time, followed by two measures in 3/4 time. The first measure of each pair contains eighth notes with 'x' marks above them, and the second measure contains quarter notes. The first measure of each pair has a fermata over the first eighth note.

4.

Musical notation for rhythm motif 4. It consists of two measures in 6/8 time, followed by two measures in 3/4 time. The first measure of each pair contains eighth notes with 'x' marks above them, and the second measure contains quarter notes. The first measure of each pair has a fermata over the first eighth note.

5.

Musical notation for rhythm motif 5. It consists of two measures in 6/8 time, followed by two measures in 3/4 time. The first measure of each pair contains eighth notes with 'x' marks above them, and the second measure contains quarter notes. The first measure of each pair has a fermata over the first eighth note.

9.

Musical notation for rhythm motif 9. It consists of two measures in 6/8 time, followed by two measures in 3/4 time. The first measure of each pair contains eighth notes with 'x' marks above them, and the second measure contains quarter notes. The first measure of each pair has a fermata over the first eighth note.

10.

Musical notation for rhythm motif 10. It consists of two measures in 6/8 time, followed by two measures in 3/4 time. The first measure of each pair contains eighth notes with 'x' marks above them, and the second measure contains quarter notes. The first measure of each pair has a fermata over the first eighth note.



### 7.1.11 Motivos rítmicos de acompañamiento de la batería dentro del conjunto tradicional

Como resultante de la experimentación con diversas tímbricas observadas en las propuestas de algunos bateristas frente al hecho de compartir escenario con el conjunto tradicional de la música llanera colombo – venezolana, se contempla que dentro de sus interpretaciones está el timbre de baqueta cruzada o *cross stick*. Este efecto cumple con la intención mencionada en la serie anterior, apoyar la acentuación realizada por el cuatro y las maracas. Sin embargo, en su afán de lograr ese propósito, se encuentra que el efecto que se obtiene es opacar el mismo, distraer el oído del expectador hacia una tímbrica que no hace parte de la tradición. Por ello, se considera como lo más adecuado, que el redoblante utilice notas fantasmas o *ghost notes* y algunos sitios acentuados, pero todo ello teniendo como base que se debe procurar por dejar el espacio libre para la acentuación característica del cuatro.

Con respecto al sonido de las maracas, se propone la marcación de pulso en compás binario, bien sea en el hi hat o en el ride. Situación que favorece la percepción del flujo rítmico realizado por las maracas, es decir la subdivisión constante, haciéndose más evidente la bimetría rítmica característica en los golpes del sistema rítmico del joropo.

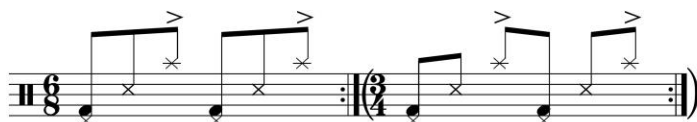
De esta manera puede haber un mayor aporte tímbrico sin contraposición con el conjunto tradicional de la música llanera colombo – venezolana.

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto de Música Tradicional de los Llanos Colombo - Venezolanos

Batería en régimen de acentuación tético - *por corrido*

Transcripción y Adaptación:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Rafael Leal y Jorge León Pineda (Libro)*



*Gabriel León (Libro)*



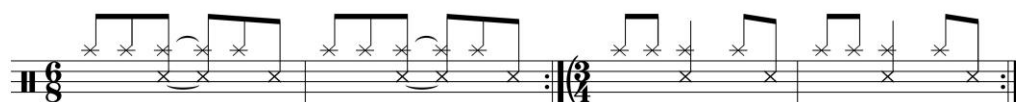
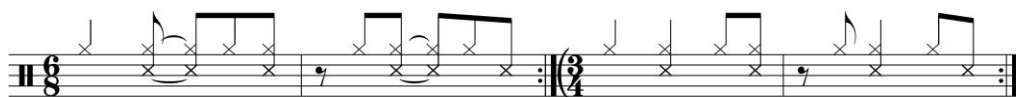
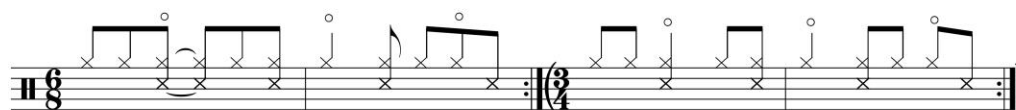
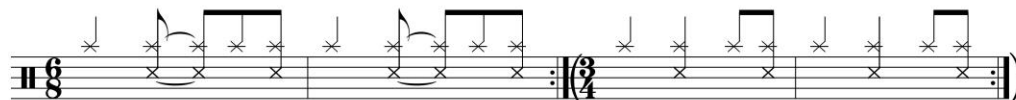
*Frank Hernández (Pedrito López)*



©

Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional - Batería

*Ensamblés Varios con Multipercusión (cajón, redoblante, hi hat, platillos)*



*Fernando Torres - Batería y Multipercusión*



## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional - Batería

*Algunos esquemas sugeridos para batería como complemento al conjunto tradicional con base en los elementos anteriormente expuestos:*

1.

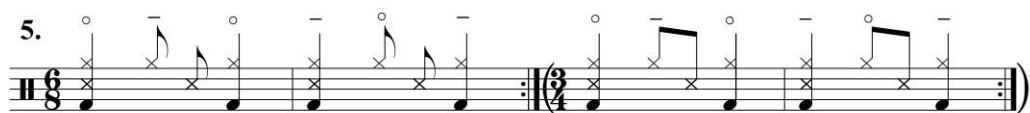
2.

3.

4.

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional - Batería

5.



6.



7.



8.



9.



## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional de los Llanos Colombo - Venezolanos

Batería en régimen acentual anacrúsico - *por derecho*

Adaptación y Transcripción:  
Carlos Augusto Salamanca B.

*Fernando Torres - Batería*



*Algunos esquemas sugeridos para batería como complemento al conjunto tradicional con base en los elementos anteriormente expuestos (por corrido) y transformados:*



©

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional - Batería

3.

Musical notation for rhythm motif 3, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is in 3/4 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them. A double bar line with repeat dots is between the staves.

Musical notation for rhythm motif 3, second part. It consists of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is in 3/4 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them. A double bar line with repeat dots is between the staves.

4.

Musical notation for rhythm motif 4, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. The second staff is in 3/4 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. A double bar line with repeat dots is between the staves.

5.

Musical notation for rhythm motif 5, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. The second staff is in 3/4 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. A double bar line with repeat dots is between the staves.

6.

Musical notation for rhythm motif 6, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. The second staff is in 3/4 time and contains six eighth notes with 'x' marks above them and circles above the notes. A double bar line with repeat dots is between the staves.

## Motivos Rítmicos de Acompañamiento al Conjunto Tradicional - Batería

7.



8.



9.





## ESTUDIOS DE MARACAS APLICADOS A LA BATERÍA

### *Sobre Golpe de Gaván*

Carlos Augusto Salamanca B.

♩ = 162

#### I. Escobilleos

Musical score for 'I. Escobilleos' in 6/8 time. The score consists of five staves. The first staff begins with a 2-measure rest, followed by two measures of quarter notes with accents, and four measures of rests. The second staff starts with a rest, followed by a 2-measure rest, two measures of quarter notes with accents, and two measures of rests. The third staff begins with a 3-measure rest, followed by two measures of quarter notes with accents, a 3-measure rest, and two measures of quarter notes with accents. The fourth staff has two measures of rests, followed by two measures of quarter notes with accents, and two measures of quarter notes with accents. The fifth staff starts with two measures of rests, followed by two measures of quarter notes with accents, and two measures of quarter notes with accents.

#### II. Repiques

Musical score for 'II. Repiques' in 6/8 time. The score consists of five staves. The first staff begins with a 2-measure rest, followed by a 4-measure rest, and four measures of eighth-note patterns. The second staff starts with two measures of eighth-note patterns, followed by a 2-measure rest, and two measures of quarter notes. The third staff begins with a 3-measure rest, followed by two measures of eighth-note patterns, a 1-measure rest, two measures of eighth-note patterns, and two measures of eighth-note patterns. The fourth staff has two measures of rests, followed by two measures of eighth-note patterns, and two measures of eighth-note patterns. The fifth staff starts with two measures of rests, followed by two measures of quarter notes, and two measures of quarter notes.

©

*Partituras 14.* Estudios de maracas aplicados a la batería en golpe de gaván. (Los números corresponden a la cantidad de veces o compases que se ejecuta la base).

Maracas - Batería

## GAVAN

Tradicional

♩ = 190

Adaptación: Carlos Augusto Salamanca B.

The musical score is written for a single staff with a double bar line on the left. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff contains a series of rhythmic patterns: a dotted quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. Fingerings 7, 7, 5, and 7 are indicated above the notes. The second staff starts with eighth notes, followed by a measure with a '2' above it, and then a series of notes with slurs and accents. The third staff begins with a quarter note and a rest, followed by a measure with a '2' above it and a double bar line, then another measure with a '2' above it, and finally a measure with a '7' above it and a double bar line. The fourth staff contains eighth notes with slurs and accents, ending with a measure with a '1' above it. The fifth staff starts with eighth notes and a '7' above it, followed by a measure with a '2' above it and a double bar line, and another measure with a '2' above it and a double bar line. The sixth staff begins with a measure with a '2' above it and a double bar line, followed by a measure with an '8' above it, then a measure with eighth notes and a '15' above it, and finally a measure with a '7' above it and a double bar line. The seventh staff starts with eighth notes and a '>' above it, followed by a measure with eighth notes and a '5' above it, and then a measure with a '1' above it and a double bar line. The eighth staff begins with a quarter note and a rest, followed by a measure with a '2' above it and a double bar line, and another measure with a '2' above it and a double bar line. The ninth staff starts with a quarter note and a rest, followed by a measure with a '4' above it, then a series of eighth notes with slurs and accents, and finally a measure with a '>' above it and a double bar line.

©

Partitura 15. Gaván tradicional. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos.

## ESTUDIOS DE MARACAS APLICADOS A LA BATERIA

### *Sobre Golpe de Zumba que Zumba*

Carlos Augusto Salamanca B.

#### I. Repiques

$\text{♩} = 185$

Musical notation for 'I. Repiques' in 6/8 time. The piece consists of three staves. The first staff begins with a 5-measure rest, followed by a sixteenth-note pattern, a 4-measure rest, another sixteenth-note pattern, a 3-measure rest, and a final 2-measure rest. The second staff starts with a 3-measure rest, followed by two sixteenth-note patterns, a 6-measure rest, a repeat sign, and a 3-measure rest. The third staff begins with a sixteenth-note pattern, a 3-measure rest, another sixteenth-note pattern, a repeat sign, a 5-measure rest, a sixteenth-note pattern, and ends with a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note with an accent (>).

#### II. Escobilleos

Musical notation for 'II. Escobilleos' in 6/8 time. The piece consists of four staves. The first staff is identical to the first staff of 'I. Repiques'. The second staff begins with a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note, with tilde marks (~) under each note. The third staff starts with a 4-measure rest, a 1-measure rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a 3-measure rest, and a sixteenth-note pattern. The fourth staff begins with a 3-measure rest, a sixteenth-note pattern, a 5-measure rest, a sixteenth-note pattern, and ends with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note with an accent (>).

©

Maracas - Batería

## ZUMBA QUE ZUMBA

Tradicional

Adaptación: Carlos Augusto Salamanca B.

♩ = 175

The musical score consists of seven staves of music. The first staff is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The second staff is in 8/8 time and shows a sequence of notes with accents. The third staff is in 7/8 time and includes a measure with a circled note. The fourth staff is in 7/8 time and contains several measures of eighth-note patterns. The fifth staff is in 7/8 time and features a circled note and eighth-note patterns. The sixth staff is in 7/8 time and includes a measure with a circled note and eighth-note patterns. The seventh staff is in 7/8 time and features a circled note and eighth-note patterns.

©

Partitura 17. Zumba que zumba tradicional. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos.

## ESTUDIOS DE MARACAS APLICADOS A LA BATERIA

### *Sobre Golpe de Pajarillo*

Carlos Augusto Salamanca B.

♩ = 180

#### I. Escobilleos

Musical notation for 'I. Escobilleos' in 6/8 time. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with rests, followed by a measure with a '9' above it, and then notes with accents. The second staff continues with notes and rests, including a measure with a '4' above it and another with a '1' above it. The third staff features a series of notes with accents. The fourth staff starts with a '4' above it, followed by notes with accents and a final measure with a '2' above it.

#### II. Repiques

Musical notation for 'II. Repiques' in 6/8 time. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with rests, followed by a measure with a '3' above it, and then sixteenth-note patterns with '1' above them. The second staff continues with sixteenth-note patterns and rests, including a measure with a '4' above it and another with a '5' above it. The third staff features a series of notes with rests, including a measure with a '1' above it and another with a '4' above it, followed by sixteenth-note patterns and a measure with a '1' above it. The fourth staff starts with a '4' above it, followed by notes with accents and a final measure with a '1' above it.

©

## ESTUDIOS DE MARACAS APLICADOS A LA BATERIA - PAJARILLO

## III. Combinado

The musical score consists of four staves of rhythmic notation. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a 6/8 key signature. It contains a sequence of notes and rests, with a '5' above the staff and a '4' at the end. The second staff starts with a treble clef and a '1' above the staff, followed by notes and rests, and a '5' at the end. The third staff begins with a treble clef and a '1' above the staff, followed by notes and rests, a double bar line, a '2' above the staff, notes and rests, a repeat sign, another '2' above the staff, and notes and rests. The fourth staff starts with a treble clef and a '4' above the staff, followed by notes and rests, including accents (>) over certain notes.

Maracas - Batería

**PAJARILLO ZAPATEADO**

Autor: Carlos Rojas Hernández

Adaptación: Carlos Augusto Salamanca B.

♩ = 184

The musical score for 'PAJARILLO ZAPATEADO' is written for Maracas and Batería. It consists of seven staves of music. The first staff is in 6/8 time and starts with a rest, followed by a quarter note with an accent, a quarter rest, and a measure with a '5' indicating a five-measure rest. The second staff is in 9/8 time and features a series of eighth notes with accents and slurs. The third staff is in 8/8 time and includes a sixteenth-note triplet. The fourth staff is in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth staff is in 7/8 time and includes a measure with a '7' and a measure with a '4'. The sixth staff is in 1/4 time and includes a measure with a '1' and a measure with a '9'. The seventh staff is in 9/8 time and features a series of eighth notes with accents and slurs.

©

*Partituras 19.* Pajarillo Zapateado, autor: Carlos Rojas H. Acompañamiento rítmico-percusivo propuesto para maracas aplicado a la batería con base en los elementos expuestos en los estudios previos.

## 8. CONCLUSIONES

Es indudable que la música de la tradición llanera que comparten Colombia y Venezuela presenta una dificultad generalizada con respecto al aspecto de su comprensión. Sin embargo, el hecho de interactuar con esta cultura musical a partir de la lectura del joropo como sistema musical y su contexto cultural me ha permitido comprender las características ritmotípicas, melotípicas y sonotípicas presentes en ésta forma de expresión tradicional.

Luego del estudio de sus características, la aplicación de las series rítmicas en percusión corporal y posteriormente hacia la batería, éstas propuestas ofrecen una visión más específica sobre la bimetría de ésta música y su vivencia. Dentro del proceso de interiorización vale la pena tener en cuenta que la percusión corporal podría verse más apoyada luego de la experiencia con la danza tradicional de ésta región, por ello, para una mejor comprensión conviene interactuar con el sistema musical del joropo y con todos sus elementos, pues hacer parte de éste entramado sonoro es interesante y ofrece un proceso comunicativo único que va más allá de lo académico.

El aporte de éste material al lenguaje de la música de los llanos colombo – venezolanos crea un puente entre lo rural y lo urbano, sin perder la esencia de su aspecto tradicional a través de la batería como instrumento de gran versatilidad sonora e interpretativa. De allí que puedan fundamentarse varias propuestas en las cuales convergen los dos aspectos, es decir aquello que en la actualidad se conocen bajo el término de fusión.



## 9. REFERENCIAS

- Dussel, E. (2015). *Filosofías del sur, descolonización y transmodernidad* (Primera edición ed.). México: Akal.
- Baquero Romero, I., Durán Pinilla, J. I., & Ortiz Benavídez, J. E. (2002). *Aproximación histórica, semiótica y estética del parrando llanero*. Bogotá: El Malpensante.
- Valls Gorina, M. (1994). *Diccionario de la música*. España: Alianza.
- Carlin, R. (1993). *Música de la tierra*. Bogotá: Voluntad.
- Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Hernández, M. A. (2010). *Lenguajes contemporáneos. Música colombiana en batería*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas, Academia Luis A. Calvo.
- Martín, M. A. (1993). *Del folclor llanero*. Bogotá: Ediciones Marsala.
- León, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta.
- León Pineda, J., & Leal, R. (1998). *Cómo tocar batería en ritmos internacionales y autóctonos*. Bogotá: Planeta.
- Florián, V. (2002). *Diccionario de filosofía*. Bogotá: Panamericana.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones 1972 - 1990*. Valencia: Pretextos.
- De la Barrera, L. (2004). *Sisteman musicales armónicos*. España.
- Díaz, E. (2014). La recuperación del furruco en los llanos orientales colombianos a partir de la sistematización de una técnica de ejecución. *Monografía programa de profesionalización Colombia creativa licenciatura en música*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cedeño, C. (2015). El bajo eléctrico en la música llanera colombiana descripción en el estilo de uno de sus exponentes, el maestro Ricardo Zapata. *Monografía programa de*

*profesionalización Colombia creativa licenciatura en música* . Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo* (11), 36-49.

Arom, S. (2002). El papel de la experimentación interactiva en el estudio de las músicas tradicionales de África Central. En J. Martín Galán , & C. Villar Taboada, *Los últimos diez años de la investigación musical* (págs. 127-135). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Morin, E. (30 de I de 2017). *Universidad de Buenos Aires - facultad de psicología*. Recuperado el 2017, de [http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios\\_catedras/electivas/067\\_psyco\\_preventiva/cursada/bibliografia/morin\\_introduccion\\_al\\_pensamiento\\_complejo.pdf](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/067_psyco_preventiva/cursada/bibliografia/morin_introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf)

Rozo Gauta, J. (2004). Investigación u observación. En J. Rozo Gauta, *Sistémica y pensamiento complejo* (págs. 71-93). Medellín: Biogénesis.

Mockus, A. (1995). La Pedagogía como disciplina reconstructiva. En *Las fronteras de la escuela. Articulaciones entre conocimiento escolar y conocimiento extraescolar* (págs. 13-25). Bogotá.

Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.

Miñana Blasco, C. (1991). *Aportes para una pedagogía del ritmo*. Bogotá.

León, W. (Enero de 1988). Las maracas llaneras. *A Contratiempo* , 63-71.

León, W. (Mayo de 1988). Las maracas llaneras. *A Contratiempo* , 53-55.

Sossa Santos, J. (1988). El cuatro - joropo. *A Contratiempo* , 38-52.

Thigpen, E. (Dirección). (2004). *the essence of brushes* [Película].

Franco Arbeláez, E., Lambuley Alférez, N., & Sossa Santos, J. (2008). *Músicas andinas de centro oriente. ¡Viva quien toca!. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Piñeros Corpas, Joaquín;. (2006). *Manual de danzas de la zona andina de Colombia*. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.

## 10. ANEXOS

### Material de Audio de Apoyo (CD)

#### **Carpeta 1.** Motivos Rítmicos de Acompañamiento con Escobillas

*Subcarpeta 1. En Régimen Acentual Tético – Por Corrido*

*Subcarpeta 2. En Régimen Acentual Anacrúsico – Por Derecho*

#### **Carpeta 2.** Motivos Rítmicos de Acompañamiento para Hi hat

*Subcarpeta 1. En Régimen Acentual Tético – Por Corrido*

*Subcarpeta 2. En Régimen Acentual Anacrúsico – Por Derecho*

#### **Carpeta 3.** Motivos Rítmicos de Acompañamiento para Hi hat y Redoblante

*Subcarpeta 1. En Régimen Acentual Tético – Por Corrido*

*Subcarpeta 2. En Régimen Acentual Anacrúsico – Por Derecho*

#### **Carpeta 4.** Motivos Rítmicos de Acompañamiento para Batería Interactuando con el Conjunto

Tradicional

*Subcarpeta 1. En Régimen Acentual Tético – Por Corrido*

*Subcarpeta 2. En Régimen Acentual Anacrúsico – Por Derecho*

#### **Carpeta 5.** Estudios y Temas

*Subcarpeta 1. Gaván*

*Subcarpeta 2. Zumba que Zumba*

*Subcarpeta 3. Pajarillo*

### CRÉDITOS:

Juliana Gómez Toro, arpa.

Jorge Mario Gómez Toro, cuatro y bajo.

Carlos Augusto Salamanca Bernal, batería. Elaboración de secuencia MIDI del tema “Pajarillo Zapateado”, producción, grabación y masterización.