

**UNIVERSIDAD DE
CIENCIAS Y ARTES
DE CHIAPAS**

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**CINCO RITMOS DE BANDAS
PELAYERAS COLOMBIANAS
DESDE LA PERSPECTIVA DE
LA BATERIA DE JAZZ**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

OSCAR JULIÁN OSORIO ARCINIEGAS

DIRECTOR

DR. VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO

CODIRECTOR

MTRO. KLAAS BALIJON



Tuxtla Guitierrez, Chiapas

Enero del 2024



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 10 de enero de 2024
 Oficio No. SA/DIP/0013/2024
 Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Oscar Julián Osorio Arciniegas
 CVU: 1168187
 Candidato al Grado de Maestro en Música
 Facultad de Música
 UNICACH
 Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Cinco Ritmos de Bandas Payeras Colombianas desde la Perspectiva de la Batería de Jazz**, cuyo Director de tesis es el Dr. Vladimir González Roblero (CVU: 237672) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinosa, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
 Dr. Rafael Nava Curto, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
 Archivo/minutario.

RJAG/COG/ljg/pgur

2024 Año de Felipe Carrillo Puerto
BENEMERITO DEL PROLETARIADO,
REVOLUCIONARIO Y DEFENSOR DEL MAYAB.



Dirección de Investigación y Posgrado
 Libramiento Norte Poniente 1550 C.P. 29039
 Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
 Teléfono: (961) 61 70440 Ext: 4360
 investigacionyposgrado@unicach.mx

DEDICATORIA

Dedico la realización de esta investigación a dos familias.

La primera mi familia, mis padres Aura y Abelardo por su incondicional apoyo y amor. A mi hermana Laura por ser mi guía y mi compañía a pesar de la distancia. A mi tío Ricardo por inculcar en mis inicios el amor por la música y especialmente, a mi abuela Liria Piña por ser la inspiración desde el cielo.

La segunda gran familia que se conforma por todos aquellos que desde hace décadas han dedicado su vida a la difusión del jazz colombiano, a los músicos pioneros y actuales, entre ellos a los bateristas, a los periodistas, escenarios públicos y maestros que abrieron las puertas de la academia al jazz en Colombia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a los maestros de la Facultad de Música de la Unicach en Chiapas por haber confiado en mi perfil académico y artístico para ser parte de la Maestría en Música y por ser parte importante de mi proceso para la realización esta investigación. Al maestro Klaas Balijon por su gran generosidad y voluntad de compartir su valioso conocimiento en la cátedra de batería. Al maestro Israel Moreno por aportar todo su conocimiento acerca de la historia del jazz en Latinoamérica y su clase de rítmica avanzada. Al maestro Luis Navarro quien me motivo a encontrar la inspiración en su clase de composición. Al maestro David M. Smith por todo el conocimiento y apoyo que me brindó en su clase de arreglos. Al maestro Vladimir Roblero por su gran apoyo y seguimiento como director de la tesis, finalmente, a la maestra Marusia Pola por apoyarme en el final del proceso de esta investigación.

Agradezco especialmente a mi familia por todo su amor y su apoyo incondicional en todo mi proceso artístico y profesional, pero también, con especial cariño a Francia Pretelt por toda su guía y hospitalidad, y a la familia Villalba Paéz en San Pelayo Colombia (Doña Lucy Don Héctor e hijos), quienes me abrieron las puertas de su hogar y me hicieron sentir como uno más de ellos. A todos los maestros que me recibieron allí y me aportaron todo su conocimiento como el maestro Rudis Rubén López, el maestro Carlos Rubio y el maestro William Fortich, al igual que todos los maestros que accedieron a realizarle entrevistas en Bogotá, Ciudad de México y por videollamadas como sucedió con los maestros Satoshi Takeishi y Jorge Sepúlveda.

Finalmente agradezco de todo corazón a mis amigos y colegas de Cocora Jazz Project en Chiapas y Ciudad de México que con gran entusiasmo, profesionalismo y amor por la música me acompañaron en la difusión del jazz colombiano y aportaron de manera significativa al desarrollo de esta investigación; como también a aquellos amigos y compañeros de la Maestría en Música como Reona Sugimoto, Luis Flores y Sergio Lozano que además de acompañarme en este proceso académico me aportaron ideas significativas para este proyecto investigativo.

ÍNDICE

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Introducción general	9
Planteamiento del problema.....	11
Objetivo general, objetivos específicos, meta	13
Justificación.....	15
Estado del arte	16
Proceso artístico.....	21
Estructura de la tesis.....	22
Capítulo 1: Los conceptos de identidad, hibridación y puntos de sutura presentes en el jazz y el porro	24
Introducción.....	24
1.1. Concepto de Identidad.....	25
1.2. Música e identidad.....	30
1.3. Transculturación.....	32
1.4. Transculturalidad.....	35
1.5. Hibridación cultural.....	38
1.6. Identidades híbridas.....	44
1.7. Hibridación Musical: (Factores que influyen en los procesos de hibridación en la música).....	48
1.8. Casos concretos de hibridación musical.....	52

Irakere (Cuba).....	52
Puerto Candelaria (Colombia).....	54
Antonio Arnedo (Colombia).....	56
Conclusión.....	58
Capítulo 2. Antecedentes del jazz y de la tradición del porro pelayero.....	60
Introducción.....	60
2.1. Antecedentes e inicios del jazz en Nueva Orleans.....	61
2.2. Origen de las bandas de second line en el Mississippi y Nueva Orleans.....	65
2.3. Llegada y evolución del Jazz a Colomba.....	70
2.4. Origen de la tradición del porro y las bandas pelayeras.....	78
2.5. Antecedentes del Porro.....	80
2.6. La Gaita o Cumbia.....	82
2.7. Bullerengue o Baile Cantado.....	84
2.8. Los Gaiteros.....	85
2.9. El Fandango sinuano.....	86
2.10. Origen de las bandas de música en el Sinú.....	92
Conclusión.....	100
Capítulo 3. Análisis histórico y comparativo; puntos de sutura entre el jazz y el porro; apuntes sobre las entrevistas a músicos jazzístas.....	102
Introducción.....	102
3.1. Análisis histórico de la evolución de la batería de jazz y la percusión pelayera desde Nueva Orleans al Caribe colombiano.....	102
3.2. Análisis histórico de la percusión de las bandas de Second Line.....	103
3.3. La batería y su papel en el jazz (Análisis histórico del surgimiento y evolución del instrumento y su relación con el jazz).....	106

3.4. La sección de percusión o batería de las bandas pelayeras. (Análisis histórico de su evolución en la tradición del porro pelayero y otras músicas de la costa Caribe colombiana).....	112
3.5. Puntos de encuentro entre el jazz de Nueva Orleans y la tradición del porro pelayero.....	120
3.6. Análisis del desarrollo del sonido e interpretación de la sección de percusión en una banda pelayera.....	126
3.7. Análisis del desarrollo del sonido e interpretación del jazz en la batería.....	132
3.8. Apuntes sobre las entrevistas realizadas a bateristas y músicos jazzístas.....	140
Antonio Arnedo.....	141
Jorge Sepúlveda.....	144
Satoshi Takeishi.....	148
Gabriel Puentes.....	152
Conclusión.....	160
Capítulo 4. Análisis de los ritmos seleccionados de la tradición del porro pelayero.....	162
Introducción.....	162
4.1. Estructura del porro.....	162
4.2. Porro palitiao.....	164
4.3. Porro tapao.....	168
4.4. Fandango.....	173
4.5. Puya.....	180
4.6. Cumbia o Gaita.....	190
Conclusión.....	196
Capítulo 5. Análisis Auditivo (Descripción) con base en la interpretación de bateristas del jazz colombiano	197

Introducción.....	197
5.1. La Chiva.....	199
5.2. El puente.....	205
5.3. Julius.....	216
5.4. Festina Lente.....	226
Conclusión.....	233
Capítulo 6: propuesta artística.....	235
Introducción.....	235
6.1. Apuntes autoetnográficos sobre el estudio de los métodos de jazz tradicional y su aplicación en los ritmos colombianos.....	236
6.2. Estudio del método de John Riley.....	237
6.3. Estudio de la sonoridad del bombo y su aplicación a los ritmos de la tradición del porro.....	249
6.4. Estudio de la técnica del hi-hat y su aplicación a los ritmos de la tradición del porro.....	256
6.5. Aplicación para el porro tapao y palitiao.....	260
6.6. Aplicación para la puya.....	272
6.7. Aplicación para el Fandango.....	281
6.8. Aplicación para la cumbia o gaita.....	288
Conclusión.....	298
Conclusiones y recomendaciones generales.....	300
Fuentes bibliográficas.....	303
Webgrafías.....	307
Anexos.....	309

Introducción general

Desde la primera llegada del jazz al territorio colombiano que fue registrada alrededor de la segunda década de principios del siglo XX, se puede observar como esta música nacida en el sur de los Estados Unidos, específicamente en el delta del Mississippi, empezó a hacer procesos de hibridación con las músicas tradicionales de la costa caribe colombiana una vez empezó a adentrarse en los puertos de Barranquilla por medio del río Magdalena. Esto se puede explicar debido a que las tradiciones ancestrales locales del caribe colombiano, poseen muchos elementos transculturales que son muy cercanos a los que provienen del norte, específicamente de la ciudad que está en ese delta del Mississippi, Nueva Orleans. ¿Por qué hay tantos elementos similares entre las músicas del sur de Estados Unidos y las presentes en el Norte de Colombia? la respuesta puede estar en la diáspora africana, que trajo a América y al gran Caribe los elementos musicales del ritmo y la improvisación.

Sin embargo, no se puede olvidar otro aspecto que influyó en los procesos musicales en ambas regiones americanas, se trata de las formaciones de bandas musicales de viento y percusión provenientes de Europa, las cuales empezaron a hibridarse con las expresiones que llegaron al gran Caribe, con la población afro descendiente sin olvidar en el caso colombiano a las poblaciones indígenas.

En el Caribe colombiano además del río Magdalena, el río Sinú también obró como una vía que transportó tradiciones musicales a Colombia. Río adentro en el departamento de Córdoba en las riberas de ese río encontramos una población que ha sido la cuna de uno de las tradiciones más importantes del país: San Pelayo, que ha visto nacer al porro pelayero. Precisamente allí, se puede observar claramente cómo los ritmos de la música ancestral de la región, influenciada claramente por África y los pueblos originarios de la región, empezaron a hacer adaptados a las bandas de viento tal y como también ocurrió en Nueva Orleans en los orígenes del jazz.

Posteriormente hacia la década de 1930 en este escenario emergieron músicos muy importantes para el país cafetero; figuras que por décadas han sido los

íconos más importantes de la música popular colombiana, se trata de Pacho Galán y Lucho Bermúdez, hijos del Caribe colombiano, ambos amantes del jazz y de las llamadas *big bands* que surgieron también alrededor del año 1930 en los Estados Unidos. Estos dos maestros fueron los pioneros de los primeros encuentros entre el jazz y las tradiciones locales del Caribe en Colombia, fueron los encargados de difundir un símbolo nacional como la cumbia ante el mundo, paradójicamente, lo lograron emulando las grandes agrupaciones de artistas como Benny Goodman y Glen Miller, con lo que me atrevo a afirmar que a través del amor que ambos profesaban por el jazz, lograron que la cumbia y el porro fueran conocidos internacionalmente.

Un gran legado de las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán para el desarrollo del jazz en Colombia en las generaciones siguientes a ellos, fueron varios de los músicos que las integraron. Debido a que era necesario conocer los elementos musicales del jazz y tener la capacidad de improvisar para ser parte de dichas orquestas, esto hizo que algunos de ellos como es el caso de Julio Arnedo (que hizo parte de la orquesta de Lucho Bermúdez de manera esporádica); inculcaron en sus hijos el gusto por el jazz, haciendo que posteriormente estos se convirtieran en grandes intérpretes del género. Sus hijos, Gilberto y Antonio Arnedo quienes realizaron estudios formales de jazz en la década de los ochenta, son ahora figuras reconocidas del jazz en el país.

Así, en la década de los años noventa se inició en Colombia la consolidación de la identidad del jazz nacional tomando como inspiración y referente a algunos de los más relevantes aires y ritmos de la música tradicional colombiana. Uno de los pioneros de este esfuerzo fue el saxofonista y compositor Antonio Arnedo, quien con la realización de su primer trabajo discográfico llamado *Travesía* grabado en el año de 1996, se ha convertido en el más nombrado referente del jazz colombiano. (Ruesga, 2013, pp. 236-238).

Continuando con este proceso, la labor docente de Arnedo en algunos de los espacios académicos inexistentes en las décadas de los ochenta y noventa y que surgieron al finalizar los años noventa e inicios del año 2000 dejó sus frutos en

varias agrupaciones como Asdrúbal, Primero mi tía, Puerto Candelaria y Capicúa, bandas que también inspiradas en sus maestros buscan una identidad colombiana del jazz, experimentando con fusiones no sólo de la música tradicional colombiana si no también con el gusto e influencias de cada una, que varían desde el rock pasando por el funk y la música popular de la época.

Una de estas agrupaciones, Capicúa, de la cual hice parte como baterista, surgió en las aulas del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia en el año 2002 con la guía de Antonio Arnedo quien desde entonces es profesor del área de jazz en esta institución. A raíz del ejercicio académico en su cátedra en donde los integrantes de Capicúa empezamos a estudiar y explorar el mundo del jazz y sus hibridaciones, Arnedo dejó la inquietud de explorar los sonidos de las tradiciones musicales de Colombia para darle identidad a los productos musicales que surgieran de este laboratorio, esto hizo que como baterista iniciara una exploración para lograr tal objetivo; sin embargo, esta exploración la he hecho de manera muy informal debido a que los estudios hechos con el maestro Arnedo eran asignaturas electivas que hacían parte del plan académico como materias extracurriculares o interdisciplinarias, puesto que el enfoque de mis estudios era encaminado hacia la percusión sinfónica como base principal. Por estas razones siento la necesidad de realizar esta exploración de manera más académica mediante el desarrollo de un proyecto de investigación que me ayude a profundizar mis conocimientos al respecto y dejar un documento que aporte a la comunidad de bateristas en Latinoamérica enfocado en la interpretación de los ritmos de la tradición del porro pelayero del caribe colombiano desde la perspectiva del sonido tradicional del jazz en la batería.

Planteamiento del problema

Como se puede observar, estas agrupaciones descritas atrás siempre han buscado un sonido propio a partir de la búsqueda y exploración de las expresiones musicales de Colombia y de los sonidos del jazz, existe un arduo trabajo de investigación hecho por los percusionistas y bateristas de ellas, encontramos ejemplos como, Satoshi Takeishi, baterista de la producción *Travesía* (1996),

Jorge Sepúlveda baterista de las agrupaciones Asdrúbal y Primero mi Tía y los percusionistas de Puerto Candelaria. El material dejado por estos intérpretes está constituido principalmente por su participación en producciones fonográficas, en estas podemos apreciar claramente su interpretación de los ritmos colombianos desde el lenguaje del jazz, pero, aunque existen algunas evidencias de material documental escrito hechas por otros bateristas como el caso de Gabriel León y su método *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*, donde hace un estudio sistemático de algunos de los ritmos tradicionales colombianos, observamos que el documento no estudia el lenguaje del jazz, por ende encontré la necesidad de estudiar y analizar tanto el material fonográfico y los documentos anteriormente descritos para la realización de una investigación que pueda dejar un documento escrito.

De esta manera, este trabajo investigativo tuvo la intención de realizar una propuesta interpretativa de cinco ritmos de la tradición del porro pelayero en la batería vistos desde la perspectiva del sonido tradicional del jazz, con la cual se pretende estimular la mayor difusión de estos en el medio musical académico. La música tradicional colombiana se está ganando un espacio cada vez más grande en las expresiones musicales del medio popular y académico en Latinoamérica y el mundo. A su vez también podemos evidenciar que en el gremio jazzístico colombiano hay una influencia marcada de los aires tradicionales de Colombia en sus producciones musicales. Generalmente se observa que esa influencia proviene de los patrones rítmicos de algunos de los más relevantes ritmos tradicionales colombianos de ambas costas que está a cargo en mayor medida por los instrumentos de percusión de la misma manera en que la sección de percusión de una banda *Second line*¹ dominaba los esquemas rítmicos de la música interpretada por este tipo de formatos musicales en los inicios históricos del jazz.

¹ Las *Second line bands* son bandas de vientos y percusión que hacían parte de las llamadas *Parades*. Estas agrupaciones provienen de la cultura afroamericana en Nueva Orleans en los EE.UU, tuvieron un papel importante en el origen y posterior desarrollo de lo que hoy conocemos como el género del jazz.

En Colombia este tipo de agrupaciones tienen el nombre de Bandas Payeras² conformadas por instrumentos convencionales de origen europeo de viento y percusión, por otro lado también se encontró las denominadas Chirimías³, donde se utilizan instrumentos de origen más artesanal propios de la tradición musical de Colombia.

De este modo, se puede observar un paralelo en el desarrollo histórico de las bandas de vientos y percusión a través de toda América, y una gran similitud en la forma como se aborda la percusión en los inicios del jazz como también en las tradiciones colombianas, lo cual invita a estudiar en la batería los ritmos más relevantes de la tradición del porro colombiano desde el lenguaje de la batería de jazz.

Por lo anterior, en esta investigación se buscó resolver las siguientes interrogantes en relación a la interpretación de los ritmos del porro pelayero colombiano desde la perspectiva del sonido tradicional del jazz: (i) ¿Qué relación tienen los orígenes del jazz con la tradición del porro pelayero colombiano y algunas expresiones musicales latinoamericanas?, (ii) ¿Qué recursos documentales se pueden utilizar para el análisis de los ritmos del porro pelayero colombiano en la batería? (iii) ¿Cómo analizar la interpretación del jazz en la batería? (iv) ¿Cuáles recursos se pueden abordar para el análisis de la interpretación de estos ritmos tradicionales de Colombia dentro del sonido tradicional del jazz?

Objetivo general

-Realizar una propuesta interpretativa de cinco ritmos de la tradición del porro colombiano, desde la perspectiva del sonido y ejecución de la batería de jazz.

² Se conoce como bandas payeras en Colombia al tipo agrupación de banda de vientos y percusión que tuvieron su desarrollo principalmente en el municipio de San Pelayo del departamento de Córdoba en la costa caribe colombiana, de ahí su particular nombre que identifica tanto a estas agrupaciones como al género musical.

³ El término chirimía según la definición de las enciclopedias se refiere a un instrumento similar a una flauta, pero en el pacífico colombiano se conoce como una agrupación musical que consta tradicionalmente de (Bombo, platillos de construcción artesanal y un bombardino instrumento de viento).

Objetivos específicos

1- Explorar los antecedentes históricos del desarrollo de la sección de percusión y/o la batería tanto desde sus inicios en el surgimiento del jazz con las *second line bands* en los Estados Unidos, como también en las bandas pelayeras del caribe colombiano.

2- Comprender los aires tradicionales del porro pelayero mediante la documentación existente (videos conseguidos en trabajo de campo, métodos e investigaciones, entrevistas, etc.) sobre la interpretación de estos ritmos en la sección de percusión de estas bandas, como en la batería.

3- Analizar la interpretación y el estilo del jazz mediante el estudio del método “*The Art of Bop Drumming*” de John Riley, como del análisis de los datos obtenidos mediante la realización de entrevistas a bateristas de este género musical.

4- Efectuar un análisis auditivo de algunas de las grabaciones de trabajos discográficos de jazz colombiano donde hayan participado una selección razonada de bateristas importantes en este género, con el objeto de realizar transcripciones de la línea de la batería que serán útiles para el propósito de esta investigación.

Meta

- Una propuesta interpretativa sustentada con sistematicidad de los cinco ritmos escogidos de la tradición del porro pelayero, con base en los antecedentes históricos, el estudio tanto de métodos de batería enfocados en los ritmos tradicionales del porro pelayero como del jazz y finalmente en el análisis y transcripción de las grabaciones discográficas de jazz colombiano.
- Una guía de estudio y análisis de los documentos y métodos relacionados con la interpretación de los cinco ritmos del porro pelayero.
- Una guía de estudio y análisis del método “*The Art of Bop Drumming*” de John Riley.

- Cuatro transcripciones de trabajos fonográficos de una selección razonada de bateristas que hayan participado en producciones de jazz colombiano.

Justificación

Esta investigación tiene la intención de realizar una propuesta interpretativa de los ritmos de la tradición del porro pelayero en la batería visto desde la perspectiva del sonido tradicional del jazz, con la cual se pretende estimular la mayor difusión de estos en el medio musical académico. Desde los orígenes de las bandas de *Second Line* en el Mississippi y las bandas pelayeras en la región caribe, encontramos una forma muy similar de utilizar la sección de percusión en este tipo de agrupaciones, de hecho también podemos observar un paralelo en el sonido de estas bandas tanto en Norteamérica como en Colombia.

Estas similitudes nos ayudan a comprender mejor por qué décadas más tarde cuando el jazz en Colombia se consolidaba en la época de los noventa bateristas de jazz como Satoshi Takeishi de la mano de Antonio Arnedo quien fue el precursor del primer disco de jazz colombiano en 1996, emprendieran una travesía por el territorio, principalmente en la región caribe y el pacífico colombiano para aprender a interpretar los ritmos tradicionales colombianos en la batería desde la perspectiva del sonido del jazz.

En este orden de ideas, se hace necesario analizar y transcribir el trabajo de bateristas como Takeishi para comprender este estilo de interpretación, así mismo, el estudio y análisis de los ritmos de la tradición del porro pelayero mediante los recursos bibliográficos encontrados que tratan sobre este tema. Con el material fonográfico descrito y los recursos escritos con los que contamos, podremos abordar la creación de un material escrito que aporte al estudio de los ritmos del folclore colombiano dentro de la perspectiva del sonido del jazz.

Mediante la realización de la propuesta interpretativa de estos cinco aires colombianos desde la perspectiva del sonido de la batería de jazz, se abre la posibilidad de que la tradición del porro colombiano sea más visible para la

comunidad de bateristas de jazz en México, Colombia y Latinoamérica y se proyecte su difusión en las diferentes escuelas musicales de jazz.

Estado del Arte

Con evidencia en las investigaciones realizadas hasta el momento, en la actualidad no existe un estudio o análisis amplio de ritmos tradicionales colombianos desde la perspectiva del sonido tradicional del jazz en la batería, no obstante, se han realizado documentos académicos y tesis referentes a los aires de la música tradicional colombiana, como también documentación sobre la evolución histórica de la batería en el jazz y de diferentes tradiciones musicales en Latinoamérica que pueden aportar significativamente al desarrollo de mi investigación como se muestra a continuación:

Klaas Balijon en su trabajo de grado "*De Holanda a México Jazz en Movimiento*" (2016), expone un estudio sobre la trayectoria del jazz desde su origen en América, su llegada a Europa y su reciente popularidad en Chiapas, donde analiza la evolución de la interpretación de la batería como instrumento y su incidencia en dichas culturas y lugares. Este documento servirá como soporte para los antecedentes de esta investigación en el sentido de comprender la evolución de la batería desde su surgimiento en los inicios del jazz en Nueva Orleans hasta llegar a las costas de Colombia.

Por otro lado, Alexis Fabián Tovilla Martínez en su tesis de grado "*La traslación del Son al Jazz: 4 Arreglos a la Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*" Explora la música y tradiciones de los indígenas Zoque de la región de Tuxtla Gutiérrez su ciudad natal, donde desde su niñez escucha y hace parte de estas celebraciones motivándolo a realizar esta investigación. Mediante el análisis y la transcripción de estos ritmos nativos el autor realiza 4 arreglos con elementos del jazz para crear una fusión entre estas músicas tradicionales de Chiapas y el jazz. Aunque los objetivos y productos de esta investigación apuntan hacia otra dirección diferente a la del mío, el ejercicio de la transcripción de elementos folclóricos para crear un producto artístico con el lenguaje del jazz, nos ayudará a comprender los

procedimientos para elaborar los análisis y transcripciones que realizaremos en el transcurso de nuestro proyecto.

Así mismo, Steven Alexis Muñoz Uribe en su trabajo de grado "*Exploración del Bullerengue en la Batería*" (2019), hace un estudio profundo de las bases rítmicas del bullerengue aire representativo de la costa atlántica colombiana, para explorar las posibilidades tímbricas del instrumento mediante el estudio de algunas de las melodías y tonadas típicas de canciones de la región relacionadas con este ritmo y así crear arreglos para fusionarlos dentro de diferentes formatos musicales. Con los elementos analizados en esta investigación podremos abordar el tema de la sonoridad de la batería en la música tradicional colombiana, concepto fundamental en el desarrollo de nuestra investigación.

Siguiendo la misma línea del estudio de la música tradicional de Colombia en la batería, Gabriel León Rodríguez en su método "*La Percusión y sus Bases Rítmicas en la Música Popular*" (2001), realiza una guía donde encontramos una gran cantidad de las bases rítmicas del folclor colombiano para interpretarlas en la batería, este material servirá para el estudio de los aires y ritmos de Colombia en esta investigación.

En el otro contexto de la perspectiva del jazz, John Riley en su método "*The Art of Bop Drumming*" (1994), realiza un estudio sistemático del lenguaje del jazz y el *bebop*, mediante ejercicios de coordinación y lectura rítmica con la batería., además de ejercicios para desarrollar la habilidad para improvisar dentro del lenguaje del jazz, ejercicios inspirados en transcripciones de solos interpretados por algunos de los más importantes intérpretes de la batería de este género. Tomaré como referencia metodológica este documento para comprender como a partir del análisis y escucha de los bateristas más relevantes del jazz se puede crear un material pedagógico para desarrollar un sonido y estilo particular para interpretar la selección de los cinco ritmos pelayeros, como pretendo lograrlo mediante la propuesta artística.

Por otro lado, Jorge Iván Sepúlveda Castro en su tesis de grado “*30 melodías representativas del Jazz colombiano (1957-1999): un análisis histórico desde la musicología*” (2019), realiza una disertación a partir de un artículo del musicólogo colombiano Egberto Bermúdez donde plantea la hipótesis de que Colombia aún no posee historia del jazz propia, a partir de allí, Sepúlveda realiza un análisis de otras opiniones y conceptos al respecto que difieren de la de Bermúdez y recopila 30 melodías de composiciones de jazzistas colombianos realizadas en un lapso de 40 años. Esta recopilación a la postre fue la inspiración para crear el libro: *Real Book Colombia* (2022), donde encontré las cuatro piezas del jazz colombiano que seleccioné para transcribir la línea de la batería para analizar la interpretación de algunos bateristas importantes de jazz en Colombia, de manera que serán de mucha utilidad en el desarrollo de nuestra investigación.

En otra dirección pero manteniéndonos en Colombia y sus tradiciones musicales que se relacionan con el jazz, David Leonardo Matiz Flórez en su tesis de grado “*Cuatro Obras para Brass fusionando elementos del Brass Band de Nueva Orleans con aires del Pacífico Norte colombiano*” (2020), realiza un análisis del origen y desarrollo de las bandas de vientos en Nueva Orleans y en la región del pacífico norte colombiano para encontrar elementos en ambos que tuvieran una estética compartida y así poder componer 4 obras para este formato musical. Esta exploración que se lleva a cabo en esta investigación me ayudará a encontrar elementos históricos y musicales que ayuden a establecer la relación entre el jazz y algunas expresiones tradicionales de Colombia. De igual manera, también encontré en este documento información relevante acerca de las *Second line bands* que servirá de mucha utilidad en el desarrollo de mi investigación en los apartados referentes a los antecedentes.

Así mismo, Erixman Duván Lizcano Peña en su monografía: “*Contextualización y análisis musical comparativo entre el Bambuco, la Jota Chocoana y las adaptaciones interpretadas por los bateristas Jeff Ballard y Satoshi Takeishi en los temas “El encuentro” y “Yuma en Guagua”*” (2021), hace una transcripción y análisis de la interpretación de dos bateristas extranjeros que participaron en

proyectos de jazz colombiano donde encontramos ritmos tradicionales de Colombia para comprender su estilo interpretativo e identificar las convergencias entre los dos géneros musicales en cuestión, el jazz y los ritmos tradicionales colombianos. En esta investigación el autor hace un profundo análisis y transcripción de la interpretación de Satoshi Takeishi en el tema “El encuentro” de Antonio Arnedo que claramente me servirá de soporte para realizar los análisis y transcripciones propuestas en este proyecto donde también se realizarán análisis y transcripciones de este mismo baterista.

Por otro lado, William Fortich Díaz en el libro *“Con Bombos y Platillos”* (2013), encontré un completo estudio histórico de todo lo relacionado con el origen de la tradición del porro pelayero y el surgimiento de las Bandas de Música en San Pelayo y la región del río Sinú. En él se puede encontrar un análisis del contexto en el que surgió esta bella tradición. Los antecedentes de del porro analizando el contexto de las expresiones musicales de origen afro indígena del caribe colombiano que ya existían antes del surgimiento de lo que conocemos como bandas pelayeras; el desarrollo de los conjuntos de gaita, los bailes cantaos, y los fandangos paseados que luego incidieron en las composiciones de las primeras piezas musicales de la tradición del porro. Por otro lado también un extenso análisis de cómo llegaron los instrumentos de origen europeo a la región, al igual que la música europea y la incidencia del mundo militar en el desarrollo de las bandas de música y la formación musical de sus integrantes. Este documento en el sentido de comprender la esencia de una de las expresiones que son el centro de esta investigación, el porro pelayero palitiao, es de vital importancia para el desarrollo de esta investigación.

Al respecto de la batería en el contexto del jazz, Jhonny Olivera Martínez en su proyecto de grado: *“Propuesta del método de batería basado en la técnica del jazz Drumming para el aprendizaje de los ritmos bolivianos de Tinku y Chuntunqui romántico para estudiantes del primer año de la especialidad de membranófonos de la escuela boliviana intercultural de música de Oruro”* (2019), hace un extenso análisis de lo que él denomina “la técnica del jazz drumming”; es decir, del sonido

tradicional del jazz en la batería, estudiando su origen, su desarrollo histórico, y los bateristas más representativos de este género, para luego aplicar esta corriente estilística y sonora en algunos ritmos de la música tradicional boliviana. De manera que este documento, puede aportar mucho al desarrollo de la investigación que propongo puesto que por un lado encontramos información relevante al respecto del desarrollo de la batería en el género del jazz, además, por otro lado para observar como Jhonny realiza la aplicación del estudio del sonido del jazz en los ritmos de Bolivia que propone interpretar, un ejercicio muy similar al que se propone en esta investigación.

De regreso al jazz colombiano, Rafael Oliver García en su tesis de grado: *“Travesía, Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local”* (2009), hace un extenso estudio sobre la historia del jazz en Colombia, analizando primero los orígenes del jazz en Nueva Orleans, su desarrollo posterior y su llegada a Latinoamérica y naturalmente su llegada a Colombia. Este documento contiene información histórica muy importante acerca del jazz colombiano, su origen y desarrollo, sus mayores exponentes. Por consiguiente es una de las fuentes más consultadas para la realización de esta investigación.

Así mismo, Mauricio Cardona en su libro: *“Ritmos colombianos para batería”* (2011), aborda una selección razonada de los ritmos tradicionales de Colombia de prácticamente todas las regiones del país, donde explica al detalle su forma de aplicarlos y sintetizarlos en la batería. Mauricio es un baterista que ha dedicado gran parte de su carrera artística a la investigación de la música tradicional de Colombia y su adaptación a la batería. Este libro además de un referente para esta investigación es una fuente de mucho valor donde se encuentran herramientas para el estudio de la tradición del porro aplicado a la batería.

De la misma manera, Carlos Rubio en su trabajo de grado de maestría: *“El porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo”* (2022), realiza un análisis muy amplio de la interpretación de esta banda emblemática e histórica con base en unas grabaciones que esta agrupación hizo desde la década de los años sesentas, convirtiéndose en un análisis de los registros fonográficos más primarios que

existen en la historia de la tradición del porro pelayero. Mediante transcripciones y análisis musicales el maestro Rubio nos ofrece una visión muy amplia del estilo interpretativo de esta banda. Adicionalmente para realizar este análisis, en este documento hay un estudio muy profundo de, los antecedentes del porro, del origen de esta tradición, que será muy útil para nuestra investigación, algunos aspectos muy específicos de estos antecedentes, el maestro Carlos también los aborda en la entrevista que se realizó en el trabajo de campo, donde me aportó varios de los hallazgos históricos que encontró realizando la investigación de su tesis.

Por último, Victoriano Valencia en su guía práctica: *“Pitos y Tambores” (Cartilla de iniciación musical)* (2004), realiza completo compendio donde se puede encontrar muchas bases rítmicas de las expresiones musicales del caribe colombiano. Aunque el maestro Valencia lo propone como una guía pedagógica para la iniciación musical, este documento también es muy útil para músicos profesionales que quieran investigar sobre estas tradiciones musicales, pues aporta de manera muy clara y concisa, las bases rítmicas de muchos de los ritmos presentes en esta región de Colombia y naturalmente es de gran utilidad para el desarrollo de esta investigación, en el sentido de mostrar algunas de las bases de estos ritmos y poder hacer análisis y comparaciones.

Proceso artístico

Para dar inicio al desarrollo de esta investigación, fue significativo para mí realizar un ejercicio autoetnográfico con base en el análisis de mi memoria personal como artista, es decir; indagar en mis inicios musicales para comprender mis influencias y mi formación como músico. Este ejercicio arrojó como resultado la conclusión de que siempre han estado presentes la música sinfónica y el jazz, que a lo largo de mi vida artística siempre han estado dialogando con cierta armonía, determinando así que soy un músico de carácter híbrido entre estos dos mundos. Lo que conllevó a evidenciar la necesidad de profundizar en el estudio del jazz, debido a que aunque siempre estuvo presente esta parte, nunca tuve la oportunidad en mis inicios musicales de estudiar formalmente el jazz en la batería.

Motivado por lo anteriormente dicho, decidí iniciar esta investigación que también tiene como pilar la hibridación, pero en este caso la hibridación de dos expresiones culturales, el jazz y el porro pelayero. Para llevar a buen puerto esta empresa, fue necesario hacer una investigación documental de los antecedentes de las dos orillas para así profundizar en el estudio de ambas y seguidamente indagar si estas dos expresiones tienen alguna relación encontrando así lo que osé llamar puntos de sutura entre ambas, expresión que surgió de uno de las fuentes que se investigaron. Luego de esta investigación documental se realizó un trabajo de campo, que consistió en realizar entrevistas tanto a personajes importantes en el mundo del jazz y en el mundo de la tradición del porro. Lo que arrojó datos e ideas importantes tanto para completar algunos datos históricos, como también para el desarrollo de los análisis musicales y comparativos de las transcripciones que realicé tanto de los videos hechos en el trabajo de campo, como de las grabaciones del jazz colombiano. Además, ideas fundamentales para el desarrollo de la propuesta artística.

Finalmente, con todos los datos recolectados tanto en el estudio documental, el trabajo de campo y el análisis musical y comparativo de las transcripciones, inicié otro estudio autoetnográfico pero ahora de mi propia práctica artística diaria en la batería, donde se realizó una observación de mi práctica personal, con el apoyo del maestro de la cátedra de batería, al que le mostraba las ideas que surgían de esta práctica en clase para que me aportara su concepto. De todo este ejercicio, surgió la idea de estudiar con base en métodos para el sonido de la batería de jazz los ritmos de la tradición del porro, para así crear la propuesta artística de los cinco ritmos seleccionados que se mostrarán en el último capítulo de este documento.

Estructura de la tesis

Esta investigación está comprendida por seis capítulos. El primer capítulo está enfocado en el estudio de los conceptos de identidad, transculturación, transculturalidad e hibridación cultural, conceptos teóricos que son determinantes para comprender las expresiones musicales del jazz y del porro pelayero. Así

mismo, en el capítulo dos, se abordaron los antecedentes históricos de ambas expresiones, analizando el desarrollo de temas como los orígenes del jazz y las *Second Line Bands*, la llegada del jazz a Colombia y su posterior desarrollo; por último, un estudio profundo de los orígenes y antecedentes de la tradición del porro pelayero y su desarrollo histórico.

Seguidamente en el tercer capítulo quise abordar diferentes temas, como el análisis del desarrollo histórico, tanto de la percusión en Nueva Orleans donde también se encontró el surgimiento y desarrollo de la protagonista de esta investigación, la batería, como el desarrollo histórico de la percusión pelayera con una breve mención a los primeros bateristas en Colombia. De esta manera, encontré los fundamentos conceptuales e históricos para determinar los puntos de sutura entre el jazz y el porro para ponerlos a dialogar y proseguir ahora con un análisis comparativo del sonido e interpretación de cada tradición musical. Por último, para finalizar este capítulo, ubiqué los apuntes a las entrevistas hechas a bateristas y músicos de jazz que a la postre dejaron herramientas fundamentales que se utilizaron en el desarrollo de los posteriores capítulos.

De esta manera, se obtuvieron los fundamentos para iniciar en el cuarto capítulo con el análisis musical de la selección de ritmos pelayeros mediante el estudio y transcripción del material recabado en el trabajo de campo en San Pelayo Colombia, con el objeto de profundizar nuestro conocimiento sobre la esencia de esta expresión musical del caribe colombiano. De igual manera, en el capítulo cinco se hizo el mismo ejercicio de análisis musical, pero ahora con base en la interpretación de los ritmos pelayeros en un contexto jazzístico, mediante la transcripción y análisis de una selección razonada de obras del jazz colombiano, donde participaron dos bateristas relevantes de este género.

Por último, en el sexto capítulo, ya con todos los estudios anteriormente descritos, se procedió a un estudio autoetnográfico, con base en mi práctica individual, donde se estudiaron las técnicas propias de la batería de jazz para luego aplicarlas en cada uno de los cinco ritmos pelayeros seleccionados para esta propuesta artística.

Capítulo 1

Los conceptos de identidad, hibridación y puntos de sutura presentes en el jazz y el porro

Introducción

Teniendo en cuenta que este proyecto de investigación aborda temas como la música tradicional colombiana y el origen de una expresión cultural universal como el jazz, encuentro pertinente estudiar los conceptos fundamentales que permitirán comprender mejor estas expresiones culturales.

Iniciaré con el concepto de identidad que nos da las pautas para comprender como dentro de los procesos culturales, la identidad es la que nos permite entender cómo se marcan las fronteras donde nos percibimos diferentes unos de otros; por consiguiente, el próximo paso es observar los procesos culturales mediante el análisis de la teoría transcultural, que ayuda a comprender que todos los pueblos alrededor del mundo tienen arte o expresiones artísticas, a pesar de la vieja teoría de la concepción estética del modernismo europeo que consideraba que el arte no existía en lo que ellos definían como periferia, de este modo se entiende que el arte de los pueblos tiene elementos transculturales que actúan como patrones que se repiten en algunas comunidades, creando así el espacio propicio para los fenómenos de transculturalidad e hibridación cultural, donde la pluralidad de identidades entran en contacto para generar nuevos productos culturales e identidades híbridas.

Por último, se observa en este primer capítulo cómo opera la hibridación cultural en la música, donde después de una breve explicación de este proceso, se expondrán ejemplos de algunos de los exponentes de estos fenómenos socioculturales que entran en contacto con la música para crear resultados sorprendentes como el jazz y el jazz colombiano.

1.1 Concepto de identidad

Para empezar Gilberto Giménez señala (2005) que es importante comprender que los conceptos de identidad y cultura están íntimamente relacionados pues el concepto de lo que conocemos como identidad surge de elementos culturales, pertenencias o arraigos vividos en nuestro entorno social, en nuestra sociedad.

De manera que este planteamiento se esclarece más si entendemos que una función elemental de la identidad es marcar esa diferencia entre un nosotros y un “otros”, debemos comprender que estas fronteras que hacen que nos diferenciamos unos de otros están enmarcadas en los rasgos culturales distintivos de cada comunidad.

En este sentido podemos evidenciar que la identidad es una parte subjetiva de la cultura, la cultura que ya está interiorizada en cada comunidad de forma específica, distintiva de otras comunidades (p.1).

Estos rasgos distintivos pueden estar presentes en prácticas comunes que representan una pertenencia para cierta comunidad específica, un buen ejemplo que nos puede ilustrar este concepto son los festivales que promueven expresiones culturales como el festival de música Petronio Álvarez que se realiza en la ciudad de Cali en Colombia y que promueve la tradición del Currulao, expresión cultural del pacífico colombiano, donde encontramos prácticas y comportamientos que van desde la danza, la música y la gastronomía propias de la región, pertenencias inherentes de esta comunidad.

Considero entonces que es importante echar un vistazo al concepto de cultura antes de abordar el concepto de identidad, puesto que la comprensión del primero nos aclarará nuestro entendimiento sobre el segundo.

Según Giménez (2005) que parafrasea a Clifford Geertz, teniendo en cuenta que los conceptos de cultura e identidad son inseparables ya que la identidad se forma a partir de elementos culturales, entraremos a analizar más que un proceso culturalista que en los años cincuenta se definía como “términos de

comportamiento” una concepción más simbólica donde Clifford Geertz. Definía la cultura en los años setenta como “pautas de significados”.

Por consiguiente vemos que este autor habla de pautas más concebidas como hechos simbólicos que como pautas de comportamiento, de todos modos la concepción de lo simbólico nos confiere herramientas analíticas para la comprensión de los comportamientos, en este sentido encontramos estas palabras de Max Weber donde afirma que la cultura se presenta como una “telaraña de significados” que nosotros mismos hemos tejido y de la cual se queda atrapado. (p.2).

Un buen ejemplo de lo simbólico se encuentra en sitios que a menudo frecuentamos cotidianamente, en la Ciudad de México todo el sistema de transporte masivo está lleno de simbología que si lo vemos de manera superficial sirve para asociar una parada del metro con un símbolo como por ejemplo el que representa a Cuauhtémoc en la línea 2 muy útil para nosotros los extranjeros que visitamos esta gran metrópolis.

Pero si lo analizamos de manera más profunda encontramos que estos símbolos no solo sirven para identificar una estación del tren subterráneo, sino que también nos recuerda lo importante que es este símbolo para la cultura y la identidad mexicana, nos recuerda lo importante que es para el mexicano su origen prehispánico.

Sin embargo, Giménez (2005) afirma que debemos considerar que la cultura no debe entenderse como un sistema de significados homogéneos, sino como un sistema de significados que pueden ser cambiantes que pueden tener tanto zonas de estabilidad más persistente como zonas de movilidad y cambio. En este sentido es importante tener en cuenta que no todos los significados son culturales, tal vez solo aquellos que suelen ser compartidos y duraderos. (p.3).

Por último en lo referente al concepto de cultura destacamos que existen significados culturales que podemos denominar como formas culturales. Estas formas culturales las podemos clasificar en dos tipos, las más objetivadas que

pertenecen a expresiones como los ritos, la danza o el arte y las más interiorizadas o incorporadas que son referentes a nuestros hábitos que se convierten en símbolos. (Giménez, 2005, p.4).

A pesar de que parecen muy distantes, estas dos formas de cultura se interrelacionan, por una parte las formas interiorizadas provienen de experiencias comunes compartidas, que son en cierta medida evaluadas por las formas objetivadas, pero por otro lado las culturas más exteriorizadas no podrían existir sin un proceso cognitivo que las reconoce a partir de nuestros hábitos incorporados. Este análisis procura una visión más integral de la cultura donde La cultura no existe sin el sujeto y el sujeto no existe sin la cultura. (Giménez, 2005, p. 4).

Se puede observar entonces como la cultura funge como ente diferenciador de las identidades puesto que las identidades se construyen a través de la apropiación de elementos culturales por parte de los sujetos de la sociedad, estos elementos son los que se convierten en los diferenciadores de otras culturas visto desde afuera y como definidores viéndolos desde adentro.

En este sentido esta afirmación de Giménez (2005) complementa lo formulado en el anterior párrafo: “La identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos” (p.5).

Por otro lado observamos que Giménez (2005) hace una breve crítica al concepto de hibridación cultural, argumentando que más que un concepto o teoría la concepción híbrida es más una percepción identitaria del pensamiento postmoderno ⁴

Sin embargo consideramos que el propio Giménez vuelva a validar los preceptos de la tesis de hibridación cultural cuando entre líneas manifiesta que la concepción que se tenga de la cultura va a influenciar la que se tenga de la identidad, y si

⁴ Esta disertación se tratará en el apartado referente a la hibridación cultural en las páginas 39 y 40.

consideramos su opinión de lo que él define como pensamiento postmoderno, donde manifiesta que este es una percepción identitaria de un determinado grupo podemos afirmar que la hibridación cultural es un pensamiento válido que nos ayuda a comprender los fenómenos culturales. (Giménez, 2005 pp.4-5).

Es menester observar como para las ciencias sociales el concepto de identidad es muy necesario, porque sin él no se podría explicar la interacción social, debido a que los procesos de socialización implican el reconocimiento de sus actores de manera mutua mediante la puesta en escena de sus identidades. (Giménez, 2005 p. 6).

Y para afianzar nuestra comprensión sobre el concepto de identidad podemos traer a colación estas palabras de Giménez: “la identidad se predica en sentido propio solamente de los sujetos individuales dotados de consciencia, memoria y psicología propias y sólo por analogía de los actores colectivos”. (Giménez, 2005 p. 6).

Para complementar nuestra noción sobre el concepto de identidad, es menester echar un vistazo a la concepción de identidades colectivas.

En este sentido, según Juan Rogelio Ramírez (2006) entendemos pues que la identidad que por naturaleza es subjetiva, sólo se establece en el terreno de lo social, es decir, de lo intersubjetivo.

Los discursos sociales constituyen identidades a partir del debate entre los sujetos, crea redes de postulados compartidos que generan que se tenga sentido de pertenencia, como ciertas prácticas o ideologías comunes, es decir, se producen identidades públicas que influyen algunas prácticas en el plano de la autopercepción de la identidad de esos sujetos interpelados. (pp. 247-248).

De manera que vemos como cualquier identidad es desarrollada siempre socialmente, las identidades individuales se forman desde un sentido social sin importar si son pocos o muchos los roles que el individuo cumple en diferentes contextos, por otra parte las identidades colectivas también se constituyen desde

una perspectiva social, en la medida en que allí se encuentran, se reconocen y se desarrollan diferentes prácticas, de manera que tanto individuo y colectivo son meramente categorías de criterios cuantitativos desde lo singular a lo plural, pues como podemos observar ambas tienen un sentido social desde el punto de vista cualitativo. (Ramírez. P, 2006 p. 248).

La diferencia entre las identidades individuales e identidades colectivas radica en el cambio de enfoque hacia el reconocimiento introspectivo de nuestra identidad hacia uno más extrovertido, es decir, de pasar de reconocerse como un “yo” a un “nosotros”.

Esta operación resulta dificultosa para definir el concepto de identidad colectiva puesto que el eje de mente y cuerpo que define la constitución de la identidad desde una perspectiva de la conciencia individual deja de existir para sustituirlo por un eje más enfocado en un proceso de constatación del “nosotros” que no pasa por los mismos procesos constitutivos.

De este modo lo que conocemos como conciencia en las identidades colectivas se convierte en un sentido de compromiso con el grupo para las prácticas realizadas, la identidad colectiva también recoge la memoria histórica concerniente a la identidad conformada por un grupo, esta memoria le da significado a las prácticas realizadas y al sentido de pertenencia. (Ramírez. P, 2006 pp. 249-250)

Para concluir nuestro análisis sobre las identidades colectivas recogeremos estas palabras de Juan Rogelio Ramírez (2006):

El sentido de pertenencia dota de sentido a ciertas prácticas colectivas de los individuos que conforman al grupo. En concreto, a aquellas prácticas que lo sostienen como tal. Este sentido, que sostiene a las identidades colectivas, se hace presente también en la construcción de las identidades individuales de sus miembros. Ello puede incluir hasta sus modos de habitar sus cuerpos. El sentido de pertenencia conduce, además, a distinguirse de los otros que no se reconocen en este discurso. (p. 250).

Teniendo ya más clara nuestra noción sobre los conceptos de identidad e identidades colectivas, nos permitiremos hacer un breve análisis de lo que llamaremos identidades musicales, donde observaremos cómo opera este fenómeno en la realidad musical.

1.2. Música e identidad

El siguiente paso es hacer referencia a cómo opera el concepto de la identidad en la música, no sin antes mencionar que la identidad musical a menudo surge de un fenómeno des localizador donde las identidades viajan para proyectarse en otros lugares pero en casi todos los casos sin perder su esencia, como pasa con las expresiones culturales del Jazz y la música tradicional colombiana que trataremos más a fondo líneas adelante en esta investigación, este fenómeno se puede comprender muy bien continuando con el análisis propuesto por Juan Rogelio Ramírez en su escrito *Música y sociedad*.

Las identidades que surgen de lo colectivo también suelen cambiar de localización, es decir, se desterritorializan para llevar la identidad a otros lugares, sin embargo a menudo estas identidades siguen manteniendo sus espacios simbólicos donde se guarda una memoria histórica que hace que la identidad se sostenga por medio del desarrollo de ciertas prácticas inherentes a dicha identidad colectiva.

La constitución de la identidad de un sujeto se materializa a través del valor simbólico que le da a las prácticas colectivas establecidas por una comunidad, estas prácticas se constituyen pues en expresiones que dan sentido y ayudan al desarrollo constante de la identidad. (Ramírez. P, 2006 p. 250).

Ya podremos entrar en el terreno de las identidades musicales como tal, para esto consideramos pertinente empezar este tema con las siguientes palabras de Juan Rogelio Ramírez (2006):

La música se relaciona con las identidades colectivas de dos formas. Una es la que la convierte en un aspecto accesorio de una identidad colectiva. La música expresa una identidad colectiva, es parte del reflejo de esa identidad en los

terrenos artístico y cultural. Desde esta perspectiva la música es una expresión de una etnia, de una clase social, de un pueblo, de una nación, una cultura, etc. (p. 251).

La otra forma es a la inversa, de las preferencias musicales se deriva una identidad colectiva, en este caso la música es la que establece una identidad colectiva que se evidencia en prácticas sociales como el baile, una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí mismo, un sentido de pertenencia. Esto es posible debido a que la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos, o dicho de otra forma identidades, que Juan Rogelio Ramírez llama identidades socio musicales. Estas a su vez son identidades que se extienden mediante procesos de deslocalización, es decir, identidades que salen de su punto de germinación y emigran para crear fenómenos socioculturales que otras sociedades apropian y acogen.

Finalmente encontramos que en ambos casos la importancia de la música frente a otras expresiones culturales radica en que a pesar de que otras expresiones culturales como la literatura o sobre todo las artísticas como la danza o el teatro permiten sentir los valores y el orgullo de pertenecer a una comunidad, es la música la forma que hace tener estas sensaciones de manera más rápida e intensa, es decir, es la expresión cultural más poderosa en este sentido. (Ramírez, 2006 pp. 251-252).

Concluimos este apartado mencionando que tanto la identidades como las identidades musicales se constituyen en un entorno social donde los individuos se apropian de pertenencias representadas en prácticas tanto objetivadas que tienen que ver con las expresiones culturales como la música o la danza, como de prácticas individuales más relacionadas con los hábitos cotidianos, estas prácticas deben pasar por procesos de reconocimiento entre todos los actores sociales y de esta manera se afianzan para formar la identidad, además, podemos observar que ya cuando la identidad se reafirma, empieza un proceso de deslocalización donde entra en contacto con otras culturas, que a su vez acoge sin perder su propia esencia.

Esto nos invita analizar los procesos transculturales, que nos ayudan a comprender cómo se relacionan las identidades unas con otras y para entender este proceso entraremos pues en el campo de la teoría transcultural.

1.3. Transculturación

La cultura occidental ha reflexionado sobre el arte a través de lo que filosóficamente se considera como estética, para darle un juicio de valor a las expresiones culturales desde el siglo XVIII en el Renacimiento europeo, sin embargo, este concepto no ha sido utilizado para desde allí observar y considerar las expresiones culturales de manera universal, más bien, para imponerlos de cierta manera como un concepto único y considerar esas otras expresiones como periféricas, excluyendo la visión de otros pueblos y culturas como sucedió en los procesos de colonización en América.

En la siguiente frase de Adolfo Colombes (2014), encontramos una síntesis de lo que fue la teoría cultural de occidente y que nos aclara la visión de ella: “La teoría occidental no sirvió para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para relativizarla”. (p, 20).

Esta afirmación puede ser sustentada en los diferentes ejemplos que encontramos alrededor del mundo donde el arte de los pueblos originarios es considerado a menudo como artesanía, relativizando la idea y concepción de arte de estas comunidades.

Uno de los aspectos que puede influir en esta visión periférica y relativizada del arte indígena puede provenir del concepto de que las obras de arte solo deben ser concebidas para la contemplación absoluta, por consiguiente cualquier utensilio que sirve para realizar actividades cotidianas que aunque puede contener un valor estético grande por su forma de ser concebido y su elaboración, se considera como artesanía por no estar hecho solo para el ejercicio de la contemplación artística, de esta manera muchos de estos artilugios que podrían contener un valor estético considerable y que para las comunidades que lo crearon tiene una significación que muchas veces puede ser considerada incluso como algo

sagrado, para occidente sigue siendo una mera artesanía; un juicio de valor que de tajo genera que en vez de que se estudien y analicen estas expresiones artísticas y culturales, se minimicen en su valor estético y pierdan importancia. (Colombres, 2014 p.20).

De la misma forma son tratadas otras expresiones artísticas colectivas como los rituales debido a que algunas de ellos tienen un carácter sagrado, en donde la temática central no gira en torno al arte o la expresión artística como tal como pasa por ejemplo en las funciones de teatro o en los conciertos de música clásica refiriéndonos a la cultura occidental, sino que más bien en donde el rito está concebido para hacer culto a una deidad o para celebrar y darle significación a actividades como la agricultura, o en algunos casos rendirle culto a la misma tierra, a la naturaleza. (Colombres, 2014 p. 21).

Estas expresiones vistas desde la teoría occidental del arte pueden carecer de valor estético por el hecho de no tener una función meramente contemplativa donde el arte es el núcleo fundamental de dicha actividad, sin embargo, relativizar el valor estético de una expresión cultural de algún pueblo milenario por el simple hecho de que esta no se rige bajo los estándares estéticos de una simple teoría estética puede resultar por lo menos un acto negligente, porque de cierta manera nos estaremos privando de otras visiones estéticas que podrían a lo sumo seguir alimentando nuestras propias concepciones. (Colombres, 2014 p. 20).

Al respecto Colombres (2014), afirma lo siguiente: “Intentamos desde esta región del planeta, no invalidar la teoría occidental, sino tamizarla, aceptarla con beneficio de inventario para resignificar ciertos aspectos y rechazar otros que dejaban afuera, en la anodina esfera del no-arte, a la mayoría de nuestras prácticas simbólicas y en especial a las de origen popular indígena” (p. 21).

En este camino Colombres (2014), narra que al estudiar culturas de diferentes lugares del mundo en Asia, África y Oceanía comprendió que de alguna manera los mismos esfuerzos que él desarrollaba con su grupo de colaboradores en Latinoamérica al argumentar sus planteamientos como una forma de intentar

defender nuestras expresiones culturales de la agresión colonial también se hacían en estos continentes; de esta manera pudo obtener una visión más universal del arte que la concebida por la teoría cultural que surgió en el Renacimiento europeo, incluso, al profundizar en el pensamiento griego y medieval, afirma que pudo constatar que sus puntos de vista coincidían con esa concepción, en este sentido se puede considerar que la Europa de aquella época medieval tenía un enfoque más universal (considerando que el concepto de universalidad del mundo en aquella época, no contemplaba la existencia del continente americano aún), observamos que luego de su expansión e invasión a América, los conquistadores europeos en vez de abrirse al mundo para hacer una revisión crítica de sus postulados artísticos, prefirieron imponer los propios a los diferentes pueblos invadidos. (p. 21).

En este sentido fue necesario obtener otra visión de la estética a través de la teoría transcultural del arte basándose en otros enfoques de la estética; así es como antropólogos franceses decidieron analizar el comportamiento de su propio pueblo estudiando otras culturas en África para entender dichos fenómenos desde una mirada del exterior hacia el interior, de manera que analizando el enfoque estético de otros pueblos y culturas podemos observar como lo que se considera periferia puede aportar al entendimiento de la identidad propia sin desconocer los procesos internos, reconociendo como desde las diferencias de culturas tradicionales diferentes a la propia se pueden encontrar aportaciones para crear una idea universal del arte. (Colombres, 2014 pp. 7-9).

Según Adolfo Colombres (2014):

En La construcción de una teoría universal no se incurrirá otra vez en el error de apuntalar las simetrías y constantes e ignorar las diferencias (...) el camino sería el inverso: partir de las diferencias y avanzar, con el espectro amplio que ofrecen, hacia los principios que se perfilan como generales o universales (...) la diferencia debe ser así mismo agudizada y sintetizada en categorías de percepción y de entendimiento, como un sistema organizado que permita a cada pueblo conocerse así mismo, sino también

enriquecer esa confrontación con el otro que va construyendo la identidad.
(p. 10).

En conclusión observamos que la posturas expuestas en la *Teoría transcultural del arte* de Adolfo Colombres nos ayudan a darle un verdadero valor a las expresiones culturales propias de nuestros pueblos en Latinoamérica, a entender que no solo los cánones estéticos de la modernidad, es decir, de la Europa renacentista son las únicas referencias para valor y empoderar a nuestro arte, sino que también son válidas todas las expresiones culturales tanto en Latinoamérica y el resto del mundo; esto nos permite enriquecer nuestra identidad y nuestras prácticas culturales, puesto que de ese intercambio con diferentes expresiones culturales y artísticas de los pueblos se crean expresiones de altísimo valor, un ejemplo de ello es el jazz, una expresión que tiene su origen en el intercambio de elementos transculturales que crean el escenario ideal para que entren en contacto las diferentes identidades que a la postre dejarán resultados sorprendentes. De este modo, nos permitiremos seguir indagando en los procesos culturales mediante el concepto de transculturalidad.

1.4. Transculturalidad

El concepto transcultural que vemos presente en tantas prácticas y comportamientos de las sociedades que se repiten en cada una de ellas, nos ayuda a comprender de lo que trataremos a continuación que llamaremos transculturalidad.

Para entrar en materia, es menester echar un vistazo a manera de preámbulo a la concepción de la multiplicación y construcción de identidades de Juan Pablo Zebadúa (2011), debido a las nuevas características que están desarrollando estas en la actualidad, así podremos comprender de manera más concreta los orígenes de la transculturalidad.

La construcción de nuevas identidades en los últimos años se ha desarrollado en una dimensión diferente de los contextos anteriores, esto ha suscitado una

reflexión sobre los nuevos caminos que toman los nuevos recursos identitarios para la construcción de sentido identitario.

Estas nuevas posturas identitarias se desarrollan en paralelo con lo local que usualmente se impone ante lo global, sin embargo cuando empieza a surgir la multiplicación de identidades se manifiesta el sentido de lo propio, de tal manera que se generan discursos alternativos apropiándose de culturas distintas formándose así un ejercicio de democratización e inclusión de identidades diferentes a la propia. (p. 41).

Al respecto, teniendo en cuenta los procesos que se dan en la transculturalidad donde la multiplicidad de identidades tanto de carácter externo como propio entran en contacto para generar nuevos resultados identitarios, encontramos un buen ejemplo de este planteamiento en lo que ha sido el desarrollo de lo que actualmente conocemos como jazz colombiano, allí podemos evidenciar que el encuentro de las expresiones culturales locales como la música tradicional del caribe colombiano con el fenómeno mundial del jazz, generaron una nueva expresión alternativa, un discurso musical nuevo que se genera a partir de procesos de democratización e inclusión de dos identidades diferentes. Este fenómeno por su puesto será ampliamente estudiado en capítulos posteriores de esta investigación.

Según Zebadúa (2011), a pesar de los intentos de homogeneizar la identidad en el mundo globalizado en el que vivimos, la multiplicidad de identidades locales han sabido mantener un predominio que se resiste a la homogeneización, de tal modo que surgen diversidades sociales que no tienen un discurso identitario unidireccional, más bien en medio de la diversidad se encuentran espacios para encontrar elementos de pertenencias creándose así un fenómeno de “geometría variable” de las identidades con la que ya sean los individuos o los grupos adquieren una pluralidad de referencias identitarias. (p. 41).

Las poblaciones indígenas que conviven en San Cristóbal de las Casas ciudad ubicada en el sur de México cerca de la frontera con Guatemala es ejemplo de

ello, quizá por su importancia turística siendo una de las ciudades coloniales más visitadas en Latinoamérica, esta ciudad se ha convertido en una especie de crisol étnico donde conviven una variedad grande de culturas que me atrevo a afirmar son de carácter mundial, en este contexto vemos como los pueblos originarios sin perder su identidad propia, se mimetizan con las culturas e identidades que llegan del exterior, en la mayoría de los casos para comerciar con sus productos típicos, formándose así incluso un gran movimiento económico y social, donde los indígenas son los protagonistas.

Lo que nos evidencia que estas comunidades locales han sabido resistir a la homogeneización global, eso sí, apropiándose de las pertenencias identitarias que otras culturas externas traen a la región para beneficio propio.

Por tanto, podemos tener una visión donde las identidades son ahora de carácter múltiple, por lo que son más dinámicas y heterogéneas internamente, estas son características de las identidades de nuestros días, y al parecer también podemos evidenciar que la identidad múltiple es una regla actualmente. (Zebadúa, 2011 p. 41).

Teniendo claro pues cual es el origen de donde surge la transculturalidad, podemos empezar a analizar este concepto invocando las siguientes palabras de Juan Pablo Zebadúa (2011):

Las identidades múltiples forman parte de los procesos sociales de la transculturalidad, se admite aquí que las identidades múltiples representan una *condición*, se crean como producto de factores que están presentes en los contextos vigentes en el marco de los préstamos e intercambios culturales (p. 42).

En este sentido, se considera condición porque podemos observar que las identidades en cuestión de manera obligada se multiplican, al mismo tiempo que la transculturalidad se presenta como un proceso donde la pluralidad de identidades se reproducen generando así un tercer espacio, es aquí donde podemos

evidenciar la creación de una nueva identidad, que surge de la interacción de estos préstamos e intercambios.

Este proceso social llamado transculturalidad, se genera entre las pequeñas fronteras donde coexisten las pertenencias de lo específico y lo diferente para luego después tener como resultado nuevas identidades. (Zebadúa, 2011 p. 42).

Finalmente, a manera de definición nos atrevemos a afirmar apoyándonos en la siguiente reflexión de Zebadúa (2011), que si la multiplicidad es un atributo de las identidades de nuestro tiempo, en tanto que la transculturalidad es la forma de diferenciar y manifestar los nuevos referentes identitarios, visto de otro modo, la transculturalidad también se puede definir como una síntesis donde se encuentran dos o más expresiones culturales que pasan a hacer luego una referencia que trasciende las unidades identitarias. (p. 42).

Visto desde el contexto de la teoría transcultural del arte, también nos atrevemos a describir los procesos de transformación que ocurren en la transculturalidad, donde podemos observar elementos transculturales que viajan entre las sociedades y que se van transformando para luego lograr un elemento cultural nuevo; cómo un elemento transcultural A se encuentra con otro B y forma un elemento C, donde este último elemento es un resultado único que aunque está constituido por elementos identitarios plurales, tiene la capacidad de formar una identidad nueva a partir de estos intercambios culturales.

Teniendo claro este pequeño acercamiento al concepto de transculturalidad podemos dar el siguiente paso para comprender de manera más amplia como se llega a esos nuevos resultados culturales y que mejor manera de abordar este tema que el concepto de hibridación cultural.

1.5. Hibridación cultural

Al respecto del concepto de hibridación cultural Nestor Garcia Canclini (2003), propone hacer una disertación para argumentar el uso de este término mediante varias preguntas que nos irán aclarando el panorama para entender la noción de

hibridación, empecemos con la primera de sus inquietudes: ¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? A esta pregunta Canclini responde cuestionándose cuando algunos elementos entran con fuerza para reemplazar a otros o de alguna manera reformulan algo nuevo, en este sentido empieza a buscar la elocuencia de afirmar que la hibridación es uno de ellos. (p.1)

Canclini (2003), intenta argumentar por qué los estudios de hibridación cambiaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, desigualdad, diferencia multiculturalidad, y al respecto de las ciencias sociales, cómo influyen en temas como tradición/modernidad, local/global. La primera evidencia de la importancia del concepto es que para la época de los años noventa el término ha sido utilizado en estudios antropológicos, comunicacionales y sociales de las artes y la literatura, incluso con antecedentes muy antiguos, de hecho se encontró que la hibridación ha sido utilizada desde la antigüedad para referirse a temas relacionados con el encuentro e interacción de culturas, en la Roma antigua Plinio el viejo utilizó la palabra para referirse a migrantes que llegaban a la metrópolis, también, varios investigadores y académicos la utilizaron para referirse a los procesos de mestizaje tanto en la antigua Grecia como en el Descubrimiento de América y además de todo esto en procesos interétnicos y de descolonización más recientes.(p. 2).

Sin embargo, hay algunos autores que prefieren seguir utilizando palabras como sincretismo en relación con la religión o fusión en relación con la música, pero a pesar del carácter más científico surgido específicamente de la biología la palabra híbrido puede aportar una mejor comprensión de los procesos interculturales. Además autores como Gilberto Giménez hace algunos reparos sobre el concepto de identidad, argumenta que esta tesis solo contempla el origen de los elementos de las formas culturales sin preocuparse de la acción de los sujetos que influyen en ellas, de manera que teniendo en cuenta que las formas culturales ya son híbridas desde su misma concepción este pensamiento carece de originalidad. (Giménez, 2005 pp.4-5).

Pero debemos empezar cuestionándonos si híbrido es una palabra correcta, no es suficiente con que se haya evidenciado su uso de manera sustancial para considerarla como tal de manera irrestricta, de hecho su constante uso se ha prestado para que se le hayan dado significados contradictorios, si su paso del campo de la biología al de procesos socioculturales ha traído polémica, también ha sido problemático su uso en diferentes disciplinas, lo que ha contribuido a que no sea un concepto inequívoco; en este sentido llega el segundo cuestionamiento ¿Cuál es el beneficio de utilizar un término tan polémico? (Canclini, 2003. pp.1-2)

Para resolver esto Néstor García Canclini (2003), parte de la siguiente definición: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. (p.2).

Podemos encontrar varios ejemplos que nos ayudan a entender dicha definición, relaciones interculturales como los casamientos mestizos, melodías étnicas que se mezclan con música clásica y contemporánea, o hibridaciones como el surgimiento del jazz y la salsa como los experimentos hechos por agrupaciones como Irakere en Cuba, donde se pueden encontrar elementos como el jazz, la música afrocubana y hasta algunas melodías de Mozart, dichos cruces y mezclas musicales son utilizados por estos músicos como pilar fundamental de su carrera artística, aunque estos ejemplos nos ayudan a comprender el fundamento conceptual del término hibridación estamos en deuda de resolver este último cuestionamiento siguiendo las dudas de Canclini (2003): ¿Es posible incluir en un solo término experiencias tan bifrontes? En este orden de ideas ¿Cuál sería la ventaja de significarlas con la palabra híbrido?

Según Canclini (2003), algunos autores advierten que el origen biológico del término corre el riesgo de ser asociado al concepto de esterilidad, de hecho, hay varios autores que han refutado la utilización del concepto de hibridación en el ámbito sociocultural, debido a que consideran que incluso en el campo de la biogenética algunas hibridaciones producen resultados estériles en algunos casos de cruces genéticos infecundos, como lo es el ejemplo de la mula de (Cornejo

Polar 1997), esta argumentación proviene de una creencia que viene del siglo XIX, donde se esgrimía que el concepto de hibridación podría perjudicar el desarrollo social y también puede estar asociada a considerar que la hibridación podría ser del mismo modo estéril al referirnos al campo de las expresiones culturales.

Sin embargo, Mendel demostró en 1870 que existen también cruces genéticos de hibridaciones fértiles de una cantidad considerable, donde se hacen cruces para aprovechar las células de plantas diferentes que mejoran su crecimiento y resistencia a fenómenos climatológicos o de carácter epidémico y así lograr una variedad genética con estas virtudes, existen ejemplos en hibridaciones hechas en cereales, flores, café y otros productos alimenticios. (p.4).

A propósito de las hibridaciones del café, encontramos un buen ejemplo en una variedad genética de este grano llamada variedad Colombia producida en este país cafetero, este cruce genético fue elaborado para superar la crisis de la llamada roya, una plaga que apareció en varios países cafeteros en la década de los noventa, se experimentó con algunos tipos de grano para hibridarlos y así resultó esta variedad que es resistente a la plaga y que además tenía las características de un tipo de café gourmet muy exquisito, este ejemplo nos evidencia que las hibridaciones pueden generar resultados de gran calidad, podemos considerar que así pasa en el ámbito de las hibridaciones culturales como el surgimiento de expresiones como el tango o el jazz.

Por otro lado podemos observar la respuesta que Canclini (2003), da a estos interrogantes apoyándose en la premisa de que no se debe quedar cautivo en la lógica biológica de la que se toma el concepto, inclusive las ciencias sociales han tomado conceptos de otras disciplinas sin que esto entre en contradicción con la ciencia de origen, como por ejemplo conceptos biológicos como la reproducción que han sido utilizados para explicar fenómenos como la reproducción económica o cultural.

La discusión se ubica pues en el ámbito de las bases teóricas y en las virtudes explicativas del término y no en el origen de uso de la ciencia que lo originó, en

consecuencia el análisis no debe centrarse en la migración del término de un campo al otro, sino en el ejercicio epistemológico que ubique su calidad explicativa. (p. 4).

Entonces ¿La hibridación permite comprender mejor algo que hasta el momento no había sido explicado con claridad? (Canclini, 2003 p. 4)

La respuesta puede surgir de la construcción lingüística y social donde el concepto mismo de hibridación ha aportado para salir de los discursos esencialistas de la biología en términos de identidad y pureza cultural, así como el mestizaje fue un contrapeso que le quitó fuerza a pensamientos que evocaban el concepto de mantener una raza o sangre pura sin contaminaciones por las mezclas en el siglo XIX, La hibridación se nos presenta como el concepto que permite lecturas más amplias y plurales de las mezclas históricas e interculturales (Canclini, 2003 p.5).

Retomando la definición que Canclini (2003), da del concepto de hibridación es menester cuestionarlos lo siguiente: ¿Cómo combina la hibridación prácticas socioculturales discretas para crear nuevos procesos o prácticas culturales?

A menudo estos fenómenos se presentan sin planearse, puede surgir del intercambio comercial o del flujo migratorio o el turismo, pero además los procesos de hibridación surgen con frecuencia como resultado de procesos creativos de individuos o comunidades en prácticas cotidianas o resultado del desarrollo tecnológico, no solo se evidencia en el campo de las artes, un ejemplo de ello son los procesos de reconversión de un patrimonio, es decir, tomar un patrimonio propio como una fábrica o conocimientos de alguna región específicas y reconvertirlos en la nuevas condiciones del mercado, como los campesinos que migran a las grandes ciudades pero encuentran la forma de adaptarse a esas nuevas condiciones del lugar que ahora habitan apoyándose en sus saberes y prácticas de propias que así mismo les permite por ejemplo vender sus productos principalmente de la canasta familiar que por ser del campo adquieren un valor mayor en la ciudad. (p.5).

También conviene observar los procesos de reconversión cultural presentes en las artes, por ejemplo los pintores que se convierten en diseñadores para entrar en diferentes procesos de producción. Otro ejemplo lo encontramos en los grupos hegemónicos de la sociedad que adaptan sus productos o formas de comunicación para comercializarlos en ámbitos transnacionales de diferentes culturas y así tener éxito económico y comercial; he aquí una muestra que tanto los sectores populares como los más hegemónicos o burocráticos echan mano de la hibridación para apropiarse de los beneficios de la modernidad. (Canclini, 2003, p.6).

Por último, consideramos pertinente mencionar que aunque el concepto de hibridación cultural ha sido criticado y debatido por algunos autores como Gilberto Giménez que consideran que esta teoría pierde su fundamento en el sentido de que las identidades desde sus orígenes ya son de carácter híbrido y por tanto resulta redundante hablar de hibridación, o por otro lado, los autores que como Antonio Cornejo Polar argumentan que el concepto pierde su sustentación desde la misma génesis del término que proviene del campo de la biología, debido a que usualmente de las hibridaciones no necesariamente resultan cruzamientos fecundos como se demuestra en el ejemplo de la mula, consideramos que para el campo que nos atañe que es el de los diferentes géneros de la música, el término hibridación resulta muy conveniente.

Comprendemos que en campos más ortodoxos del estudio socio cultural como la antropología o la sociología, el término hibridación tal vez no es tan contundente, en el ámbito creativo, cultural y más específicamente en el musical es muy útil para comprender y describir los procesos socio culturales que acontecen en el seno de estas expresiones artísticas y así mismo tener más claridad para estudiar y de definir estos fenómenos. Así pues podemos dar el próximo paso que es el de analizar uno de ellos que es fundamental para comprender los procesos de desarrollo de una expresión cultural como el Jazz, se trata de las identidades híbridadas.

1.6. Identidades híbridas

Canclini (2003), argumenta que los procesos de constante cambio en la hibridación conducen a cambiar el concepto de identidad, cuestionan de algún modo la manera ortodoxa como desde el campo de la antropología o incluso de los estudios culturales ponen el enfoque en la investigación de las identidades. En este sentido el poner el énfasis investigativo en la hibridación permite observar de una manera más heterodoxa prácticas culturales como el lenguaje, la música o tradiciones de un pueblo, este enfoque investigativo clausura la tendencia a establecer identidades “auténticas”, más bien opta por el estudio de identidades más heterogéneas.

Por ejemplo los estudios sobre narrativas identitarias que toman en cuenta la hibridación permiten vislumbrar un panorama más amplio del concepto de identidad, muestran que no es posible hablar de identidad si solo se analizan un conjunto de rasgos fijos y afirmarlos como la esencia de una comunidad, es necesario ver más allá de la historia de esos rasgos que por muchos motivos pueden venir de distintas épocas o culturas. Es por esto que Canclini propone llevar el objeto de investigación de la identidad a la heterogeneidad y los procesos de hibridación cultural, porque en un mundo tan interconectado como el que actualmente tenemos, se producen a menudo una especie de sedimentaciones identitarias como las etnias, las naciones o clases, que constantemente se apropian de prácticas transnacionales en una suerte de transformación que generan nuevas prácticas culturales. (pp. 6-7).

Al respecto de esta visión más heterogénea de la identidad por parte de los procesos de hibridación recogemos estas palabras de Canclini (2003): “Estudiar procesos culturales, por esto, más que llevarnos a afirmar identidades autosuficientes, sirve para conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones”. (p.7).

Por otra parte, se puede evidenciar cómo desde los procesos socioculturales de prácticas individuales o colectivas surge la hibridación, como es el caso de los

indígenas que a partir de las nuevas necesidades de mercado que encuentran con el mundo urbano de alguna manera modernizan sus prácticas como la producción de sus artesanías, o también buscan participación política en el campo de la ecología y así entran en contacto con la tecnología y aprenden a comunicar en medios como la radio; de esta manera vemos como desde la hibridación se puede salir o entrar a la modernidad y se abre el espacio para dar un significado diferente al concepto de identidad, transformándolo más bien en un concepto más amplio como lo es la heterogeneidad donde desde la interacción entre diversas identidades se forma una especie de identidad universal más heterogénea desde los procesos de la hibridación cultural.

Al respecto de esta metáfora de entrar y salir de la modernidad, el propio Canclini (2003), explica parafraseando a Antonio Cornejo Polar que también se podría entender de un modo histórico las diferencias y conflictos si lo vemos como entrar y salir de la hibridez. De esta manera podremos comprender con más claridad las estrategias para salir y entrar de la modernidad descritas en el libro *culturas híbridas*, así, si entendemos la hibridación como un proceso al cual se puede acceder o abandonar, del cual se puede ser excluido o subordinado, es posible comprender en estos procesos interculturales que elementos son más susceptibles de armonizar o incluir o cuales no entrarían por ser irreconciliables por los sujetos de una comunidad determinada.

De esta manera podremos determinar dentro de las asimetrías que varias culturas pueden tener, los procesos de hibridación donde en algunos casos es posible apropiarse de varias culturas a la vez. En este sentido encontramos otro texto de Cornejo Polar que complementa esta disertación, en: *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*, argumenta que el migrante no siempre está dispuesto a incluir o sintetizar dentro de sus prácticas y costumbres, las expresiones o prácticas cotidianas del lugar a donde migró, en algunos casos la oscilación entre las costumbres de su lugar de origen con las de destino no se mezclan, más bien aprende a manejar cada una para expresarse y comportarse desde diferentes perspectivas como un sujeto más cosmopolita, en

estos casos referentes al migrante en el Perú, ellos aprenden a expresarse como hablante de quechua y de español, como provinciano o limeño. (p. 8).

Otro aporte que puede ampliar nuestra comprensión sobre este tema, lo podemos tomar de mi propia experiencia como migrante, la cultura gastronómica de países como Colombia y México a pesar de ser naciones que comparten muchas costumbres y expresiones suelen tener diferencias incluso hasta en los horarios de comida, en mi caso, por una cuestión de gusto personal mi dieta cambia depende del país donde me encuentre en el momento, en México generalmente mi dieta está conformada enteramente por la gastronomía local, pero una cosa que es irreconciliable para mí, son los horarios de comida, principalmente el horario del desayuno que para el mexicano suele ser muy tarde en comparación con el horario que los colombianos solemos tener, y a pesar de que mi dieta si cambia el horario del desayuno sigue siendo al que me acostumbré en mi lugar de origen, este puede ser un ejemplo de cómo la hibridación puede generar el espacio donde se puede entrar y salir de la hibridez.

Pero, al respecto de las estrategias para entrar y salir de la modernidad, nos conviene tomar la argumentación que Ángel Rama (1974), desarrolla en su artículo *Los procesos de transculturación en la narrativa Latinoamericana*, en este artículo hay una narración de procesos transculturales donde se habla de expresiones vanguardistas que de cierta manera entran en una pugna con las expresiones más regionalistas o criollas en algunas de las principales ciudades capitales de Latinoamérica pero principalmente en Buenos Aires Argentina.

Sin embargo, a pesar de algunos de estos conflictos que se presentan por la interacción de culturas y expresiones bifrontes, también se encuentra que algunos creadores literarios que se dan a la tarea de rescatar las tradiciones regionales, manejan con mucha originalidad las aportaciones que puede dar las expresiones artísticas de la modernidad y además se revisa con lupa los contenidos artísticos regionales cada vez que se busquen soluciones artísticas desde la modernidad que no sean contradictorias con la herencia.

Incluso, algunos de estos regionalistas, hacen una evaluación refrescante de sus propias tradiciones culturales, en el sentido de revitalizarlas porque se consideraba que venían en procesos de decadencia, para así encontrar soluciones tomando elementos de expresiones externas de la modernidad que ayudarían de alguna manera a darle otro aire más fresco a las expresiones propias de sus tradiciones, como a manera de fermento en expresiones culturales de carácter más amplio y diverso pero sin perder la esencia de lo que se está queriendo preservar. (pp. 13,14).

En este sentido, vemos que tanto en la literatura como en las expresiones artísticas en Latinoamérica ha existido una coincidencia para manejar las aportaciones de expresiones foráneas como una especie de fermento o en otras palabras inspiración para descubrir símiles o analogías de expresiones culturales internas, tal es el caso de Alejo Carpentier que según Ángel Rama es “quien al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, descubre y valoriza los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos sin prestarles atención”. (Rama, 1974 p. 14).

Así, con este último ejemplo donde vemos como una expresión musical de la modernidad, motiva la mirada de este importante escritor latinoamericano hacia expresiones locales en Cuba, podemos darnos una idea de los procesos de hibridación cultural que entran y salen de la modernidad, este mismo fenómeno lo podremos observar también en eventos importantes como el surgimiento del jazz y en las manifestaciones culturales de la música tradicional colombiana.

En la hibridación es importante no solo reconocer las prácticas culturales en donde las sociedades tienen afinidades o convergencias, sino también en aquellas prácticas que no se pueden hibridar o mezclar, en las diferencias, desde allí podemos entrar en el propósito más claro de la hibridación donde es importante no solo tomar en cuenta la hibridez, sino más bien los procesos de hibridación, donde se parte desde la diferencia para en realidad crear un concepto más intercultural, como pasa con los migrantes que sin tener que sintetizarse entre una nueva

sociedad, sino que desde su identidad trata de entrar en ella aprendiendo a convivir con la identidad local de la que ahora hace parte.(Canclini 2003, p.9).

Un ejemplo de estos procesos nos lo proporciona James Clifford (1999), en su libro *Itinerarios transculturales*, nos narra una extraordinaria experiencia de una familia de músicos hawaianos que han viajado por el mundo durante más de cincuenta años interpretando la música tradicional de su país, este es un claro ejemplo de lo que él llama culturas viajeras en donde la familia Moe logra mantener la práctica de las costumbres propias de su país no solo en la interpretación de la música sino también en sus tareas cotidianas, es como si llevaran su casa a todos los lugares a donde emigran, a este fenómeno Clifford le llamó residencia en viaje, esta práctica hace que puedan conservar lo más fiel posible la interpretación más genuina de las expresiones musicales de Hawái, de hecho, esta agrupación familiar es considerada una referencia obligada de esta tradición musical, lo que no quiere decir que no dejen de hacer hibridaciones y experimentos con tradiciones y expresiones culturales y musicales de los lugares que visitan, aspecto que les da más visibilidad en estos lugares; pero el éxito de su trabajo radica también en empoderarse en ese proceso de hibridez con otras expresiones pero sin perder la esencia hawaiana y al parecer la práctica de la residencia en viaje aporta significativamente en este sentido. (pp. 39-41).

En Colombia este fenómeno de la residencia en viaje al igual que el caso contrario viaje en residencia lo podemos evidenciar en varias camadas de músicos que migraron de la costa caribe a la capital Bogotá como la familia Arnedo, tema que abordaremos a profundidad más adelante.

1.7. Hibridación Musical

(Factores que influyen en los procesos de hibridación en la música)

Nos ocuparemos entonces en este momento de analizar cómo opera la hibridación cultural en el campo de la música, para explicar esto es conveniente abordar muy brevemente, cómo fue este proceso en el origen del jazz, sin embargo este tema

en particular será tratado a fondo en los capítulos posteriores de esta investigación.

Para empezar tomaremos estas palabras de Fernando Oliver (2009):

Entonces, el jazz no es un traspaso ni una costumbre transvasada, es una “fusión cultural” (Bernal, 2008). Es el resultado de un proceso de hibridación, en la medida en que es el producto de la convergencia de varias culturas en un espacio determinado, la creación de una nueva identidad a partir de otras que colisionan (p.7).

La hibridación a la que nos referimos es el hilo conductor del desarrollo del jazz, que a pesar de las múltiples interpretaciones que se le ha dado a este concepto e incluso algunas críticas también, contiene una precisión singular para tratar los temas referentes a muchas de las expresiones musicales del XX, donde por supuesto, está el jazz. También podríamos mencionar que la hibridación en este caso, es un acontecimiento que surge a partir del choque de varias costumbres que a su vez producen nuevas prácticas. (Oliver, 2009 p. 13).

Adicionalmente, Oliver (2009), retomando la definición que el propio Néstor García Canclini (2003), Fernando Oliver considera que se debe dar un énfasis especial en la palabra “proceso” debido a que una de los factores fundamentales de este concepto radica en este punto. Los continuos sucesos que se dan al interior del ámbito cultural son los que hacen que lo importante no sea la hibridez, sino que el proceso de hibridación sea lo que verdaderamente importa. (p. 14).

Incluso el propio Canclini (2003), luego de hacerse varios interrogantes que dicho sea de paso (también citamos líneas atrás en el apartado que trata la hibridación cultural), afirma que debemos enfocarnos en la comprensión de esos procesos, puesto que el desarrollo de cada caso es diferente y hay que abordarlo de manera particular.

Para explicar entonces nuestro caso en particular debemos situarnos ahora si en los cuatro factores que a nuestro juicio inciden en los procesos de hibridación cultural presentes en las expresiones musicales.

El primero son las zonas de contacto, estos lugares importantes donde confluyen los diferentes actores culturales; el segundo factor la cultura de viajes, donde la hibridación se traslada a las diferentes zonas de contacto; y los dos últimos factores a los que nos remitiremos serán las concepciones de identidad y puntos de sutura que son los que hacen posible que las hibridaciones musicales se generen. De hecho, el concepto de puntos de sutura se sitúa como el más relevante debido a que en él se encuentran los demás factores que intervienen en el proceso.

Al respecto, Oliver (2009), recoge el concepto de zonas de contacto, que fue acuñado por Mary Louise Pratt, y que luego fue ampliado por James Clifford. Lo podemos definir como un espacio de encuentro donde dos o más expresiones culturales que a menudo tienen grandes diferencias de poder, entran en contacto. Este es el espacio propicio donde surge la hibridación. (p. 14).

Adicionalmente, el término zonas de contacto, ayuda a precisar más el lugar donde se da el proceso, porque permite situarnos más en el espacio en sí y no en las fronteras o división de los espacios, además según James Clifford citado por Oliver: “permite situar la hibridación en un contexto más social que geográfico y en los centros más que en las fronteras” (Oliver, 2009 p.14).

Nuestro siguiente factor a tratar es el concepto de cultura de viajes, que ha sido ampliamente estudiado por James Clifford que se enfoca en la figura del viajero. Las motivaciones de esos viajes se pueden dar por diferentes circunstancias como eventos geopolíticos o acontecimientos cruciales de los lugares de origen, migraciones y regresos, diásporas, total que todo esto implica amplia gama de prácticas y comportamientos que producen conocimientos, literatura, arte, música. (Oliver, 2009 p.15).

Este actor cultural representado en la figura del viajero abarca todos los tipos de viajes y condiciones, ya sean privilegiadas o no tan privilegiadas, por turismo o por desplazamiento forzado, el viajero lleva con sí una carga identitaria y cultural que

habrá de influir en los procesos socioculturales, de modo que la cultura de viajes funge como la expresión de estos fenómenos.

Por consiguiente, las zonas de contacto están íntimamente relacionada con la cultura de viajes donde la hibridación surge a partir de estos encuentros entre, viajeros y locales, o viajeros y otros símiles, lo que permite influir la vida de todos estos actores en mayor o menor medida. (Oliver, 2009 p.15).

En este proceso se da a luz a nuevas identidades, llegando aquí a nuestros dos últimos factores. En este punto la pluralidad de identidades se pone en contacto, generando así los puntos de sutura que se pueden considerar un proceso de hibridación, en fin, son nuevas identidades de carácter híbrido que seguirán en este proceso continuo de hibridación, que a su vez permita que surjan los productos culturales como las nuevas expresiones musicales. (Oliver, 2009 pp. 15-16).

Por último consideramos pertinente al respecto del concepto de puntos de sutura mencionar que la identidad también se puede considerar como un punto de sutura entre una cultura y otra, en este sentido nos conviene evocar la siguiente afirmación de Stuart Hall (2003): “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posesiones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas”. (p. 20).

Esta afirmación nos anima a comentar que como veremos más adelante, los puntos de sutura son elementos dotados de una condición identitaria que a su vez nos ayuda a comprender cuales son los conectores que hacen que la hibridación se produzca en la música. Ya veremos capítulos más adelante cuáles son estos puntos de sutura en el desarrollo de los procesos de hibridación de las diferentes expresiones musicales relacionadas con el jazz.

1.8. Casos concretos de hibridación musical

En este apartado nos encargaremos pues de proporcionar ejemplos de lo que consideramos como hibridación musical situándonos en aquellos fenómenos que se suscitaron en las regiones de las zonas de contacto del jazz y en aquellas donde el jazz entró en contacto con otras expresiones sobre todo en Colombia y Latinoamérica.

Irakere (Cuba)

Figura 1

Agrupación Irakere (Cuba) con algunos de los representantes más importantes del jazz.



Nota. Tomado de Martí Noticias [Fotografía], por José Antonio Evora, 2018, <https://images.app.goo.gl/sebo9rGVHsqPfn5m9>

Esta agrupación es prácticamente un emblema nacional de Cuba, dirigida por Chucho Valdés y que en sus inicios fue integrada por quienes hoy son grandes figuras del llamado “Latin Jazz” como el saxofonista Paquito de Rivera o el trompetista Arturo Sandoval, que no solo son un referente de genialidad dentro del género del latin jazz, sino también del jazz en general. Precisamente Irakere es

reconocida a nivel mundial como una de las agrupaciones más importantes, en mi concepto la más importante de este género híbrido del jazz.

Y es que esta hibridación del jazz con la música principalmente latina y cubana está presente incluso desde los orígenes del propio jazz en New Orleans, (tema que trataremos a fondo en capítulos posteriores); sin embargo, el término latin jazz inició su hibridación como tal en otra zona de contacto, específicamente en Nueva York alrededor de 1930, en aquella época existían grandes colonias de cubanos y puertorriqueños en la gran manzana, lo que suscitó que el gremio musical de estas comunidades asentadas allí empezará a tener contacto con los músicos locales que ya pertenecían a las llamadas *Big Bands* de jazz como la de Fletcher Henderson. (Ruesga, 2013 pp. 22,23).

Fue precisamente allí donde se iniciaron los experimentos que incluían los ritmos caribeños en este tipo de agrupaciones, por cuenta de músicos puertorriqueños que integraban ya las *Big Bands*; de este intercambio cultural surgió la primera obra musical que se considera como la primera del género llamada Caravan del compositor y arreglista puertorriqueño Juan Tizol.

Hay registros de músicos cubanos que también integraron estas agrupaciones, muchos de los cuales viajaron a su país en épocas que antecedieron a la revolución, algunos de ida y vuelta y otros para quedar instalados en la isla, en aquella época anterior a los bloqueos económicos no solo músicos nacionales que vivían en Nueva York viajaban a la isla, también lo hacían músicos norteamericanos que se instalaron allí por unos años e iniciaron un proceso pedagógico que dejó la semilla del jazz en Cuba, dejando una influencia notable en las nuevas generaciones de músicos cubanos de la época. (Ruesga, 2013 pp. 23-34).

Entre ellos estaba Chucho Valdés, músico de formación académica, que de alguna manera tuvo contacto con estos profesores estadounidenses y que a la postre inició un maravilloso laboratorio musical llamado Irakere que como mencionamos líneas atrás ha sido todo un referente del género con un éxito

descomunal. Encontramos pues en Irakere un maravilloso ejemplo de lo que conocemos como hibridación musical.

Puerto Candelaria (Colombia)

Figura 2

Agrupación Puerto Candelaria (Colombia)



Nota. Tomado de Secretaría General Iberoamericana [Fotografía], 2016,

<https://images.app.goo.gl/ggHvpXTRWEL28c7d6>

Esta agrupación Colombiana de la ciudad de Medellín, nos puede servir como un gran ejemplo de lo que consideramos hibridación musical, atreviéndonos a mencionar en la más grande dimensión de este concepto, debido a que su música y su performance, no solo utiliza dos o tres elementos culturales que se hibridan,

si no que podemos encontrar más de cuatro de estos elementos que terminan dándole una multiplicidad de identidades.

Según García (2019), a pesar de que sus integrantes mencionan que se consideran parte de lo que algunos definen en Colombia como nuevas músicas colombianas esta agrupación va mucho más allá de eso.

Si observamos el contenido de lo que en su performance realizan, porque dicho sea de paso su propuesta interpretativa va más allá de la música, encontraremos que lo que la banda busca es un sentido de pertenencia cargado de símbolos representativos de la identidad colombiana, puesto que en su afán inicial por encontrar una identidad musical propia fundada en la evocación de la música popular que se escuchaba en Medellín en las décadas de los años setentas y ochentas y que ha mantenido su popularidad en toda Colombia hasta la actualidad, lo que esta agrupación busca además de lograr que su música tenga una identidad si se puede decir original, es convertirse en una especie de icono de la cultura colombiana a través de la apropiación de comportamientos y prácticas que el pueblo colombiano tiene. (p. 11).

Por último, se menciona aquí paradójicamente las motivaciones iniciales por las cuales esta agrupación comenzó su camino debido a que consideramos que son el eje fundamental de la hibridación que luego se dio y que ya describimos líneas atrás logrando tener una identidad ecléctica que al apropiarse de iconos y símbolos de la cultura popular colombiana han logrado tener un éxito abrumador no solo en audiencias específicas, sino a audiencias masivas.

De manera que sus inicios se dieron en el contexto académico donde el director de la banda Juancho Valencia junto con sus compañeros deciden empezar un proyecto para participar en un festival reconocido de jazz en Bogotá, para esto echan mano de lo que muchos de las agrupaciones musicales la Colombia de entonces estaba tomando, se trata del redescubrimiento de las tradiciones locales desde la estética del jazz, este movimiento que inició con los experimentos de Antonio Arnedo influyó muchísimo a esta agrupación en sus inicios, esta

hibridación fue el punto de partida de lo que conocemos ahora como Puerto Candelaria. (García, 2019 p. 54).

Antonio Arnedo (Colombia)

Figura 3

Antonio Arnedo jazzista colombiano.



Nota. Tomado de Otraparte.org [Fotografía], por Maurico Correa, 2014, <https://images.app.goo.gl/p627Sn7PgFBVUpEv5>

Me atrevo a afirmar aquí que Antonio Arnedo es el referente más importante de lo que actualmente conocemos como jazz colombiano.

Saxofonista y compositor nacido en Colombia que tuvo una infancia que lo llenaba de jazz y de música tradicional del caribe colombiano, debido a que su Papá Julio Arnedo hizo parte de la primera camada de músicos colombianos específicamente de la región del caribe que integraban las llamadas Jazz Bands de esta región que fueron las primeras en tener contacto con el jazz en Colombia, incluso el maestro Julio alcanzó a tocar con la icónica orquesta de Lucho Bermúdez.

Rafael Serrano (2002), en su artículo: *Los Arnedo maestros del Jazz en tiempos de éxodo*, menciona que esta familia se trasladó del caribe a Bogotá al igual que

una camada de músicos costeños que migraron allí por razones económicas pero también por su amor al jazz, teniendo en cuenta que tenían información de que Bogotá se estaba convirtiendo en un centro importante de la recepción de este género en el país, cabe anotar que Julio Arnedo ha sido desde siempre un confeso amante del jazz, pero también uno de los más importantes pioneros de la escena del Jazz de Bogotá .(pp.146-148).

Por consiguiente, ese fue el ambiente del seno familiar de Antonio, que aunque motivado por su hermano Gilberto que también es una prominente figura del jazz en el país, no empezó sus estudios formales de música sino hasta después de su adolescencia.

Pero luego que pasaron algunos años, donde inició estudios de geología en la Universidad Nacional que a la postre nunca terminó, un día decidió echar mano de un regalo de su padre, un saxofón que tenía guardado y luego de un tiempo de práctica decidió lanzarse a un bar donde se hacían *jam session* en Bogotá.

A partir de allí empezó su camino en el jazz participando en la importante grabación de *Macumbia* del compositor Francisco Zumaqué donde se hicieron una de las primeras hibridaciones del jazz y la música colombiana, seguidamente se va a estudiar a los Estados Unidos en la prestigiosa Berklee College of Music. (A. Arnedo, comunicación personal 22 de julio, 2022).

Antonio es uno de los músicos colombianos que tuvo la oportunidad de estudiar allí y regresar a Colombia en la década de los noventa, donde inicia lo que muchos consideramos el inicio de lo que actualmente conocemos como jazz colombiano, con el trabajo discográfico *Travesía* en el año 1996.

Este trabajo fue concebido desde la perspectiva del músico de jazz que desde sus inicios desde el seno de su familia estaba presente la música del caribe colombiano. El producto fonográfico que quedó utiliza elementos de la música tradicional colombiana de ambas costas, pacífico y caribe, que se hibridan de una manera muy natural con el jazz, puesto que además de su influencia familiar,

Antonio hizo trabajos de investigación en campo de todas estas tradiciones musicales acompañado por su amigo y baterista japonés Satoshi Takeishi.

Luego de esto el maestro Arnedo ha dedicado su vida a la promoción del jazz nacional a través de su trabajo interpretativo pero también de su labor docente.

Por último me atrevo a afirmar que la música de Antonio Arnedo es el fiel ejemplo de una hibridación cultural donde dos culturas se encuentran para crear otra que tiene una identidad nueva, del ejercicio surgió otra nueva expresión, el jazz colombiano., de manera que podríamos concluir que el proceso de hibridación que se ha dado en su música dio como resultado una nueva expresión musical pasando a hacer también un fenómeno referente a la transculturalidad.

Conclusión

En conclusión se puede afirmar que en este primer capítulo de esta investigación se sentaron los fundamentos teóricos que nos permitirán desarrollar nuestra idea de presentar una propuesta interpretativa de ritmos de las bandas pelayeras del caribe colombiano desde la visión estilística del sonido tradicional del jazz en la batería; puesto que esta iniciativa propone interpretar una expresión cultural específica de la región del caribe colombiano que contiene una identidad propia de esa región, bajo la perspectiva del sonido tradicional del jazz en la batería que también contiene un fundamento identitario propio de la interpretación de este género musical, fue necesario indagar en el concepto de identidad para comprender la esencia de cada una de estas expresiones.

Por consiguiente se puede ver que tanto el jazz como la tradición musical del porro pelayero y el posterior desarrollo del jazz colombiano, son expresiones culturales que se desarrollaron en América donde el viejo concepto estético europeo solo es uno de los elementos que están presentes dentro del proceso socio cultural que se desarrolló dentro de estos géneros y tradiciones musicales, fue muy conveniente abordar la teoría transcultural, tanto como para reflexionar acerca del valor artístico que tienen estas expresiones, como para comprender los elementos

transculturales que comparten entre si y que generan el contexto necesario para el encuentro de las identidades que se representa en la transculturalidad.

Lo cual me permite en este punto analizar los procesos de hibridación tanto en el jazz como en la música tradicional colombiana y sus hibridaciones, de las cuales una de ellas es propiamente con el jazz. Así, pudimos evidenciar como opera la hibridación cultural en la música, que empieza en las zonas de contacto, donde mediante la cultura viajera lleva y trae las identidades que entran en contacto entre sí para generar los puntos de sutura que hacen posible estos procesos de hibridación.

De esta manera se pueden abordar con propiedad los temas referentes a los antecedentes del jazz, empezando por sus orígenes en Nueva Orleans, pasando por la llegada y el desarrollo del jazz en Colombia que se hibrida con las músicas locales como la tradición del porro pelayero y analizando el papel y el desarrollo histórico del instrumento protagonista de esta investigación, la batería.

Capítulo 2

Antecedentes del jazz y de la tradición del porro pelayero

Introducción

En el presente capítulo como primer paso, me permito hacer una mirada un poco más profunda de los aspectos históricos donde se sucedieron los procesos de formación de una de las tradiciones culturales que nos ocupan en esta investigación, el jazz.

Inicio este camino indagando en los antecedentes del jazz para determinar cómo fueron los procesos que hicieron posible su origen y de esta manera entender la naturaleza híbrida de esta expresión cultural.

Igualmente, también es importante echar un vistazo de manera específica al surgimiento de las *Second line Bands* en Nueva Orleans.

Luego profundizaré en analizar cómo el jazz entra en contacto en Colombia con la música tradicional de ese país, tanto en su primera llegada en la costa caribe colombiana, como en la segunda a su capital Bogotá.

Por otro lado, me ocuparé de un análisis profundo del surgimiento de la tradición del porro y las bandas pelayeras para entender los procesos culturales internos de hibridación en el seno de esta tradición, analizando también sus antecedentes y contexto social e histórico.

Por consiguiente, me permitiré indagar en los antecedentes de la tradición del porro pelayero donde analizaremos todo el legado de la diáspora africana que se dio en el gran caribe y que llegó a Colombia, pero también indudablemente del elemento hispano europeo, ambos determinantes para el desarrollo de la tradición del porro.

También analizaré cómo se suscitó el origen de las bandas de música pelayeras para posteriormente, en el capítulo tres, determinar si tiene puntos de encuentro

con las bandas de Nueva Orleans y naturalmente observar que elementos están presentes en los orígenes del jazz y del porro.

2.1. Antecedentes e inicios del jazz en Nueva Orleans

Figura 4

Louis Armstrong figura relevante en los orígenes del jazz.



Nota. Tomado de *Walt Disney Archives* [Fotografía], 1961, <https://images.app.goo.gl/CVrsmSLvrJmgTjj2A>

Según Rafael Oliver García (2009), desde sus orígenes el jazz nos demuestra que es el resultado de un proceso de hibridación cultural, una música que encuentra su identidad mediante la confluencia de culturas en una zona de contacto determinada. Para comprender este fenómeno podemos situarnos en su cuna, Nueva Orleans, que desde su historia fundacional nos empieza a dar luces al respecto. Fue fundada por franceses, luego fue cedida a España en 1763, años más tarde en 1800 Napoleón recuperó el territorio en una campaña de reconquista y finalmente 3 años después, Luisiana fue vendida a Estados Unidos. Geográficamente Nueva Orleans se encuentra en un punto estratégico del golfo de México teniendo comunicación con ciudades importantes de este golfo en Latinoamérica como Veracruz (México) y La Habana (Cuba) y naturalmente con el interior de EUA por el río Mississippi. Por su carácter de puerto fluvial Nueva Orleans es un punto fundamental de llegada y salida no solo de comercio y personas, sino también una zona de contacto donde interactuaban una cantidad sustancial de diferentes culturas.

A las culturas francesas, españolas y estadounidenses ya presentes desde su fundación se suma una de mucha importancia como lo es la africana que se hace presente con la llegada de los esclavos que principalmente entraron a EEUU por este puerto, además la presencia de músicos latinos también fue relevante debido a la gran actividad del puerto del río Mississippi en donde había migración de personas y comercios provenientes de los puertos de las ciudades latinoamericanas del golfo de México. Observamos pues que este contexto histórico, sociocultural y geográfico convierten a esta ciudad en una especie de crisol étnico que crea el ambiente perfecto para el surgimiento de una expresión cultural que tiene como hilo conductor la hibridación donde observamos que su identidad está determinada por sus procesos transculturales donde la convergencia de diversas culturas crean una nueva identidad a partir de este encuentro. (pp. 14-16).

Respecto de la cultura africana me atrevo a afirmar que uno de sus más importantes legados al desarrollo del jazz lo podemos observar en lo que algunos investigadores del jazz y de músicas tradicionales alrededor de América llaman "*call and response*", también, en apartados posteriores, observaremos que este es un legado que también está presente en músicas tradicionales como la del caribe Colombiano. Para sustentar lo dicho nos remitiremos a las siguientes palabras de Joaquim Berendt (1994):

Por ejemplo, en las orquestas de Bennie Moten y más tarde de Count Basie, un "estilo riff, en el que se "aplica" a los grupos de instrumentos de las grandes orquestas de jazz el antiguo esquema, tan importante para todo el desarrollo del jazz, del "call and response", la forma del llamado y la respuesta proveniente de la música africana. (p. 35).

Oliver (2009), agrega que luego de acontecimientos como la construcción de ferrocarriles que le dieron un papel secundario a las vías fluviales y la abolición de la esclavitud que hizo que gran parte de la población afroamericana migrara hacia el norte del país en busca de mejores oportunidades debido a la debacle

económica en los estados del sur, ciudades como Chicago y Nueva York se convirtieron en zonas de contacto importante para la evolución del jazz.

Paradójicamente, la importancia de Nueva Orleans como la cuna del jazz se dio por el fenómeno de la cultura de viajes motivados por los acontecimientos descritos líneas atrás, de esta manera, el desarrollo del jazz de Nueva Orleans tuvo lugar en Chicago, muestra de ello fue la carrera del gran ícono del jazz Louis Armstrong, quien llevó la música del *Congo Square* de Nueva Orleans a Chicago. (pp. 19-20).

Por otro lado, Julián Ruesga (2013), señala que el desarrollo del jazz en Nueva York también de la mano de Armstrong y de algunos otros músicos que viajaron allí desde Chicago, fue escenario de otra de las hibridaciones del jazz más relevantes, los inicios del Latin Jazz generados por la interacción de músicos de la orquesta de Fletcher Henderson con músicos latinos provenientes de Puerto Rico y Cuba.

Los procesos de hibridación del jazz que iniciaron en el contexto transcultural de la Nueva Orleans de finales del siglo XIX, viajaron a Latinoamérica y el mundo principalmente por acciones de expansión política de los Estados Unidos mediante la utilización de sus milicias, aprovechando en primera instancia la llegada del ejército norteamericano a Europa por cuenta de la primera guerra mundial y luego por la difusión que se dio después de la guerra fría, esto hizo que sus milicianos conocieran de la música de otros países e interactuaran con sus culturas. (pp. 13-23).

Además, Ruesga (2013), añade que la ubicación geográfica del puerto de Nueva Orleans en el delta del Río Mississippi, facilitó la llegada del jazz no solo al interior de EEUU río arriba, sino también con los latinoamericanos del golfo de México, principalmente con los puertos de Veracruz y La Habana, pero también con los puertos de la península de la Guajira en Colombia; así se gestaron las hibridaciones con las culturas y músicas de estos lugares que iniciaron casi a la par del surgimiento del jazz, muchos músicos de origen latino fueron parte activa

del desarrollo del jazz temprano como es el ejemplo del pianista panameño L. Russel, a tal punto que se llegó a considerar que si el intérprete de jazz no conocía lo que se llamó el “*spanish tingle*” que no era más que una característica interpretativa propia de los latinos al tocar jazz no podría considerarse como un verdadero intérprete del jazz.(p. 15).

Al respecto, según Julián Ruesga (2013), que cita a Johnson, encontramos esta explicación de la génesis del jazz:

El jazz no fue inventado y después exportado, primero dentro de Estados Unidos y más tarde hacia otros países. Se puede decir que fue creado en el transcurso de su difusión (Johnson, 2002, p. 33; Zenni, p. 149) Ha sido y sigue siendo una música migrante, constituida en sus desplazamientos y cruces culturales. (p 15).

Encontramos pues, que el carácter híbrido del jazz se originó en los procesos de transculturación generados en las zonas de contacto, como también en la dinámica de la cultura de viajes, pero es importante entender cuáles características musicales son las que actúan como puntos de sutura que permiten estos procesos de hibridación cultural en ese encuentro de diversas identidades culturales que dejan como resultado una nueva identidad; veremos entonces que estos dos elementos son el ritmo y la improvisación, elementos que le dan innovación al jazz y que a su vez permiten el encuentro con otras músicas alrededor de otros países, principalmente en Latinoamérica.

Según Oliver (2009), el largo proceso de cambio y evolución del jazz hace que se dificulte encontrar rasgos que definan su identidad, aunque desde sus inicios esta música ya mostraba rasgos que no existían antes y de cierta manera ya mostraba indicios de innovación en características como la melodía y armonía, pues se puede decir que un rasgo recurrente del idioma jazzístico es precisamente su armonía, estas características no dan una idea global de lo que se puede llamar jazz hoy en día; caso contrario pasa con el ritmo y la improvisación que si son los elementos fundamentales del lenguaje jazzístico y que definen su identidad,

características en la que los eruditos del tema sí parecen estar de acuerdo al respecto.(p. 31).

De esta manera la improvisación termina siendo la característica más relevante que termina dándole identidad al jazz, en palabras de Oliver (2009), “la identidad del jazz se construye en el corazón del cambio al igual que la improvisación la mayor constante del jazz en su historia”. (p. 35).

Teniendo esto en cuenta Oliver (2009), añade que la improvisación es el puente que permite el cambio constante del género y además mencionar el ritmo y la improvisación como elementos fundamentales de su identidad nos permite indagar en sus antecedentes y orígenes; así pues encontramos que la hibridación cultural es un pilar fundacional del jazz que apoyándose en las diferentes zonas de contacto y la cultura viajera, hacen que estas características permitan al jazz hibridarse con otras músicas, debido a su capacidad de adaptación y a que otras expresiones musicales también practican la improvisación como veremos más adelante.

Finalmente, vemos cómo estos procesos de hibridación se repiten a lo largo del siglo XX en el devenir del jazz fuera de las fronteras de los Estados Unidos que, a pesar de generarse en contextos diferentes, conservan los mismos factores en sus procesos transculturales.(p. 36).

2.2. Origen de las bandas de *second line* en el Mississippi y Nueva Orleans

Figura 6

Second Line Band en Nueva Orleans.



Nota. Tomado de *pinterest.com* [Fotografía], por A Wmsluck. Discover, 2013, <https://images.app.goo.gl/VseuH9d3HNoanun7A>

Según David Leonardo Matiz (2020), en *Congo Square* uno de los suburbios de Nueva Orleans, se le permitía a los esclavos afroamericanos realizar semanalmente sus celebraciones y rituales en donde habían cantos y bailes del legado de sus ancestros, estas expresiones contenían interpretaciones de ritmos africanos y del caribe que luego harían parte no solamente de la música tradicional de Nueva Orleans, sino también del germen fundacional del jazz y de casi toda la música popular estadounidense.

Las conocidas *Brass Bands* o *Second Line Bands* se desarrollaron con influencia de las bandas militares francesas puesto que el ejército francés hacía presencia allí desde la fundación de Nueva Orleans, de ahí su instrumentación, que se componía por una sección rítmica de tres percusionistas bombo, redoblante y platillos y una sección armónica y melódica que comprendía, instrumentos de vientos metal como tuba, trombones y trompetas y posteriormente primero de manera esporádica y luego de manera permanente se adicionaron vientos madera como el clarinete y saxofón.(pp. 14-15).

En concepto de Matiz (2020), esta conformación instrumental fue evolucionando a través de algunos acontecimientos políticos y militares suscitados en la Nueva Orleans de la época, (finales del siglo XIX), en los inicios de las primeras *Brass Band*, en *Congo Square* se empezaron a utilizar instrumentos hechos de manera rudimental o si se quiere casera por el mismo pueblo afroamericano, posteriormente estos instrumentos rudimentarios fueron reemplazados por otros manufacturados y nuevos.

Durante la guerra civil el ejército ordenó a estas agrupaciones tocar cornetas y tambores en los eventos militares. Al terminar la guerra la dotación instrumental fue tan abundante que quedó a disposición pública, de manera que muchos soldados empezaron a vender o a llevar los instrumentos que se les proporcionó a casas de empeño, hecho que contribuyó al gran florecimiento de la música en la ciudad, convirtiéndose así en una práctica muy popular. (p.17).

Matiz (2020), señala que a las celebraciones realizadas en *Congo Square* se les empezó a llamar *parades* o en español funeral de jazz sin cuerpo.

Existen registros de que se empezaron a realizar desde el año 1880, principalmente se celebraba en funerales o matrimonios, donde en primera línea con los dolientes u homenajeados de la familia iba la *Brass Band* y en la segunda línea los acompañaban invitados indistintos, ya que del evento podría ser parte cualquier transeúnte que quisiera unirse por el carácter callejero de este festejo. (Matiz, 2020 pp. 16,17).

Matiz (2020), añade que algunas de las bandas más importantes fueron: Eureka, Olympia, *Excelsior*, *Deer Range*, *Pelican*, *Pickwick*, *Onward* y *St Joseph Brass Band*, las cuales han sido tomadas como referente histórico de las llamadas *second line bands*. Después de la abolición de la esclavitud las *brass band* se utilizaron para promocionar ayudas financieras como préstamos o servicios de salud para los afroamericanos recién liberados; incluso en la actualidad han sido utilizadas para fines publicitarios. Existen varios festivales donde se pueden encontrar estas agrupaciones tradicionales de Nueva Orleans entre ellos están: el French Quarter Fest, y el Satchmo Summerfest. (p. 17).

Luego de este breve acercamiento al origen histórico de las *second line bands*, consideramos relevante analizar los puntos de sutura representados en elementos musicales como la improvisación y el ritmo; en este sentido quisiéramos hacer un énfasis especial en el ritmo, puesto que este es el elemento más importante en lo que se refiere a la percusión o batería protagonista de esta investigación.

Benjamin Doleac (2022), al respecto de los antecedentes históricos que dieron origen a las estructuras rítmicas de las *second line bands* en Nueva Orleans, describiendo algunas prácticas de los afroamericanos en *Congo Square*, señala lo siguiente:

On the weekends, they were often allowed to come and go from the plantations as they pleased, and many would gather in Congo Square (then know as the Place des Nègres) with drums, banjos, violins and other

instruments to perform traditional African music and dances. European accounts of slave dances in the Americas date from as early as 1640, and when African-descended residents of New Orleans began gathering in Congo Square in the mid-1700s they performed the Calenda, a dance first observed in Martinique in 1694 (Smith 1994:77). Another dance performed in Congo Square, the bamboula, had an accompanying rhythm analogous to the Afro-Cuban clave. The bamboula and the clave are both crucial building blocks of second line rhythms. (p. 2).

Estas palabras me dan pie para atreverme a creer en la idea de que las bandas de *Second Line* han sido una especie de piedra angular del jazz y la música popular norteamericana, atreviéndome a afirmar también que en parte de algunas expresiones latinas; al respecto, recogemos la siguiente frase del propio Doleac (2022): “*Second line rhythms are a foundational component of many international jazz and popular music styles today*”. (p.1).

Adicionalmente, encontramos que las menciones de Doleac (2022), al respecto de que expresiones como la calenda y la bamboula africana que estuvieron presentes en Nueva Orleans antes de la conformación de las *second line bands*, nos da a entender que estas expresiones africanas fueron parte fundamental en el desarrollo de expresiones como el jazz, tal como ocurrió en muchas regiones del gran Caribe, incluyendo a el Caribe colombiano.

Doleac (2022), añade que en las estructuras rítmicas de las músicas que llegaron a América a través de la cultura de África occidental, podemos ubicar el germen de lo que ahora conocemos como clave o clave afrocubana. Esta contiene un elemento que se conocía como el “tresillo”, que a su vez está presente en la diáspora musical africana regada por todo el gran Caribe. Otra característica rítmica presente en los orígenes de las expresiones musicales de Nueva Orleans que se manifestaron poco después de su fundación (periodo comprendido alrededor de los siglos XVIII Y XIX), fue la conocida con una expresión común de sus habitantes llamada “*swung*”, que describía la forma de tocar las ocho corcheas del compás de cuatro cuartos de manera irregular, donde el investigador Ned

Sublette afirma que proviene de Senegambia, región de África occidental; más adelante veremos que esta expresión fue conocida décadas después también como “*between the cracks*”⁵. (pp. 2,3).

Nueva Orleans como se menciona en apartados anteriores fue gobernada por diferentes países debido algunas particularidades históricas de conquista y reconquista, Francia y España se la pelearon por varias décadas hasta que fue vendida por Francia a Estados Unidos. Estas circunstancias geopolíticas influyeron de sobremanera en el desarrollo de las características musicales de las *second line bands*.

Según Doleac (2022), en la época de la dominación española en la ciudad (1763-1803), donde los esclavos afroamericanos tenían muchas más libertades que en otros estados de USA, contribuyó a una libre expresión de estas comunidades; por consiguiente, podían hacer sus prácticas y festividades culturales con cierta libertad, que comparada con la de otras ciudades era bastante; esto creó las condiciones necesarias para que sus habitantes de origen africano se organizaran como comunidades legales donde tenían cierta autonomía y así preservar sus tradiciones.

Esto cambió considerablemente cuando Luisiana fue adquirida por los Estados Unidos (1803), las libertades se estrecharon al máximo, solo podían realizar sus prácticas los días domingos y concentrados en la localidad de *Congo Square*; este lugar además de ser el epicentro musical de Nueva Orleans, se convirtió en el lugar de la resistencia de las tradiciones musicales africanas, donde además con los acontecimientos geopolíticos de la región ocurridos en el transcurso de varias décadas posteriores, como la guerra civil y la abolición de la esclavitud, vio florecer a las bandas de *second line*, que a pesar de tener una influencia militar europea, nunca perdieron la influencia afroamericana y esto lo podemos notar en la música interpretada por estas agrupaciones tras la aparición del distrito de *Storyville*.

⁵ Esta característica rítmica será analizada a profundidad en el capítulo seis en el apartado 3.7.

Storyville fue creado en 1887 con el objeto de delimitar una zona de la ciudad donde se permitía la diversión y el esparcimiento. En su ambiente bohemio afloraron alrededor de doscientas agrupaciones, debido a la gran cantidad de instrumentos musicales dejados por el regimiento y a la proliferación de locales de diversión. Esto les permitió a los músicos explorar con mayor libertad, abonando el terreno para la creación de un nuevo estilo, donde fue influyente el estilo de vida. Este ambiente generó que características musicales como el ritmo sincopado, proveniente de África occidental y que ya en *Storyville* se le conocía con la expresión “*between the cracks*”, fueron un trampolín para que emergiera la improvisación en la naciente expresión del jazz. (pp. 3,4).

Como se observa en este apartado, es de mucha relevancia la influencia africana en la música de las *second line bands*, sin embargo, también se puede observar que el fenómeno militar es también importante en su desarrollo; desde el apartado 2.4 de este capítulo, veremos como fenómenos muy similares incidieron en el posterior desarrollo de las bandas de música de la tradición del porro pelayero.

Luego de profundizar en los procesos históricos del origen y posterior desarrollo del jazz, se pudo evidenciar que esta expresión musical es el resultado del encuentro e hibridación de diferentes culturas en un punto o zona de contacto determinado, lo que hace que el jazz desde sus orígenes tenga un carácter híbrido. Este carácter de hibridez, permite que el jazz naturalmente se encuentre e hibride con otras expresiones como las presentes en el caribe colombiano, tal como se puede evidenciar en las dos llegadas del jazz a Colombia que se abordarán en el siguiente apartado.

2.3. Llegada y evolución del Jazz a Colombia

La música viajaba por tierra, a lomo de burro o en canoa, en el camino se transformaba, y en el punto de destino ya era otra. (Julio Cesar Arnedo citado por Oliver, 2009, p. 38).

Figura 5

Julio Cesar Arnedo leyenda del jazz en Colombia



Nota. Tomado de Radio Nacional de Colombia [Fotografía], por Luis Daniel Vega, 2022, <https://images.app.goo.gl/DoYYfxsEgkma2JcE9>

Rafael Ignacio Oliver García (2009), considera que la llegada del jazz a Colombia la podemos referenciar en dos momentos históricos, el primero que se dio entre los años de 1917 a 1921 a las capitales del caribe colombiano, Barranquilla y Cartagena, que aunque no hizo que se consolidara una escena jazzística en el país, si influyó en el estilo de las bandas musicales de las décadas de los cincuenta y sesenta, de mucha importancia para el desarrollo de la música colombiana que encontró su identidad basándose también en la música tradicional.

El segundo momento llegó en las décadas de los sesenta y ochenta a la capital del país Bogotá, por motivaciones relacionadas con aspectos económicos y políticos del país que hizo que muchos músicos de la costa Caribe se trasladaran a Bogotá que a la postre se convirtió en la capital del jazz en Colombia.

Para empezar a indagar en la historia del jazz colombiano, es importante analizar el surgimiento de esta música en otros países de Latinoamérica, ya que como vimos en el apartado anterior, desde la misma génesis del jazz hubo una influencia notable del factor latino en su desarrollo temprano, además, porque años más tarde mediante la cultura de viaje y la importancia geopolítica de los Estados Unidos y su influencia en países como México por su cercanía geográfica, Panamá y Cuba por su influencia política, Venezuela por la economía o Puerto Rico por control directo, el jazz fuera de igual manera expandiéndose para luego hibridarse con las expresiones locales de estas capitales de países caribeños, donde también encontramos unas culturas y costumbres similares a las de las ciudades caribeñas de Colombia. (p.38).

Según Oliver (2009), en el desarrollo de las llamadas Jazz Band hispanoparlantes del Caribe, podemos notar el fenómeno de interacción de algunos músicos que fueron importantes en los orígenes del jazz que luego regresaron a sus países de origen como el caso del panameño Luis Russell, fenómeno que se repite en el resto de países del Caribe, así, podemos comprender la importancia de los viajes en el desarrollo del género que no se limitó a Latinoamérica y el Caribe sino alrededor del planeta, aunque sí es importante anotar que dentro de esta cultura del viaje del jazz la más antigua es la referente a las hibridaciones y viajes con la cultura africana, por tal motivo podríamos decir que esta sí tiene más afinidad con el arte hispano ya que el contacto entre África y España se remonta al tráfico de esclavos generado por la conquista de la península ibérica por parte del mundo musulmán, lo que influiría sustancialmente en el arte español, como prueba de ello podemos recordar lo descrito líneas atrás donde se habla del “*spanish tinge*” referente al estilo característico de tocar el ritmo y que tiene una influencia española y/o latina, este fenómeno de *hibridación* podría verse como uno de los elementos que facilitó la comprensión del jazz en Latinoamérica y especialmente en Colombia. (pp. 38-40).

Luego de esta pequeña mirada a la temprana expansión del jazz a Latinoamérica, podemos abordar la primera llegada del jazz a Colombia, que como referencia

Oliver (2009), naturalmente se dio por las dos capitales del Caribe colombiano, Cartagena puerto marítimo y Barranquilla puerto fluvial en la desembocadura del río Magdalena, estas dos ciudades jugaron un papel decisivo como zonas de contacto donde convergen diversas culturas para generar el ambiente propicio para las hibridaciones culturales que generan nuevas identidades como el jazz, tal y como pasó con Nueva Orleans, Chicago y Nueva York en los Estados Unidos y algunas de las más importantes capitales y ciudades portuarias de Latinoamérica.

La importancia de las culturas extranjeras que entraban a Colombia por estos dos puertos vinieron a jugar un papel decisivo en las primeras manifestaciones del jazz en el país, puesto que con ellos entraron al país algunas orquestas de jazz provenientes principalmente de Panamá que empezarían a actuar en diferentes clubes de Cartagena y Barranquilla hacia los años de 1917 a 1921; al respecto, existen registros periodísticos de 1917 de anuncios en francés, italiano e inglés de un bar en donde se escuchaba jazz en la ciudad de Cartagena, este establecimiento fue creado por colonias de extranjeros para satisfacer la demanda cultural de estos grupos que incluía naturalmente esta música que ya gozaba de alguna popularidad en EEUU y el Caribe. (Oliver, 2009, pp. 40-42).

Oliver (2009), añade que con la creación de estos espacios y la llegada de Jazz Bands provenientes del Caribe principalmente de Panamá, se empezó a arar el terreno donde germinaría la semilla de este género musical en Colombia, puesto que algunos de los músicos que actuaban en los bares como los mencionados atrás, como también de algunos que tocaban en las Jazz Band panameñas, se empezaron a establecer tanto en las ciudades capitales como en algunos municipios intermedios de la costa atlántica colombiana que estaban cercanas al río Magdalena, de hecho, algunas de estas orquestas tocaron por un tiempo en barcos que navegaban este río como pasó en el Mississippi con los barcos de vapor que zarpaban del puerto de Nueva Orleans hacia el interior de EUA, de tal manera que también podemos encontrar un paralelo en la manera como viajó el jazz en Norteamérica y en Colombia. Algunos ejemplos fueron el panameño Jorge

Price que dirigía la orquesta Jazz Band y la Panamá Jazz Band que hizo una gira por Barranquilla, Cartagena y Cereté en 1921. (pp. 41-46).

Por otro lado Oliver (2009), afirma que unos años después de la llegada y establecimiento de estos músicos extranjeros en la costa Caribe colombiana, empezaron a surgir las primeras agrupaciones de jazz integradas por colombianos, la orquesta de la Emisora Atlántico Jazz Band creada en la década 1930 en Barranquilla, no sólo fue importante por la difusión del jazz por la radio, sino también porque albergó a dos músicos que a posteriori llegaron a ser los más grandes iconos de la música popular de Colombia, los maestros Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

Estos dos músicos oriundos de la costa caribe colombiana, se encargarían de la primera hibridación del jazz con las tradiciones musicales de Colombia, ambos profesaban un gusto y admiración total por el jazz que fue inculcado por sus maestros que provinieron de esa gran camada de músicos extranjeros que llegaron por la desembocadura del río Magdalena en Barranquilla.

Lucho Bermúdez y Pacho Galán, inspirados en los formatos de las *Big Bands* de jazz de los años treinta de los Estados Unidos empezaron a tener éxito con sus primeras agrupaciones en la costa atlántica, éxito que luego por cuestiones de tipo económico y comercial fue trasladado a la capital del país, Bogotá; de una manera muy similar Louis Armstrong y los más importantes representantes del jazz de Nueva Orleans viajaron a Chicago para desarrollar sus carreras. Observamos pues que se repite el mismo patrón de la evolución del jazz, que mediante la cultura de viajes el jazz llega a diferentes zonas de contacto para seguirse hibridando con otras expresiones mediante los puntos de sutura, una constante en la naturaleza de esta música. (pp. 46-49).

De la misma forma encontramos que el jazz empieza el proceso de hibridación cultural con la música tradicional colombiana mediante sus dos elementos musicales más característicos que le dan su propia identidad, ritmo e improvisación; tal y como vimos en el apartado anterior donde pudimos evidenciar

que estos rasgos son los que le dan la identidad al jazz, en la música tradicional colombiana encontramos un patrón similar, en este sentido, en palabras de Antonio Arnedo, recogemos esta frase refiriéndose a la música de banda del pacífico colombiano muy similar a la música de banda como la que nació en San Pelayo Córdoba de la costa caribe:

Es muy interesante cómo, en el proceso histórico, el jazz tiene analogías con la música popular en América, y más aún, con la música del Pacífico. Aquí tenemos bandas con una instrumentación similar a las bandas del Sur de los Estados Unidos (redoblantes, bombos y platillos). También la dosis de improvisación que existe en la música del Pacífico y, en general, en la música colombiana, es un conector con el idioma Jazzístico. (Gonzales Gonzáles citado por Oliver Garcia. 2009 p. 41)

Según Ruesga (2013), la década de 1950 cuando empezaron a triunfar internacionalmente los maestros Lucho Bermúdez y Pacho Galán que, como vimos líneas atrás son provenientes de las primeras jazz band que llegaron a Colombia desde los años veinte, podemos observar la intención de imponer un nuevo estilo de música colombiana que combinaba elementos de la música tradicional de la costa atlántica colombiana debido al declive de estas bandas pioneras del jazz en el país.

Este nuevo estilo que incluía tintes de jazz, en sus composiciones estaba más enfocado en lograr éxito como una músicaailable, aunque estos dos personajes siempre fueron aficionados al jazz y de hecho, sus orquestas tomaron el formato de las Big Band al estilo de Benny Goodman y Glen Miller, y además incluían repertorio de jazz norteamericano en sus shows, el jazz tuvo un papel secundario de un carácter más exótico y no muy común.

A pesar de esto, Lucho Bermúdez, hacia el año de 1965 realizó la grabación de un trabajo discográfico llamado “Cosas de Lucho” donde incluyó un tema con el nombre de “Maqueteando” que posee elementos notoriamente jazzísticos. Las orquestas de Bermúdez y Galán fueron internacionalmente reconocidas por explorar estos elementos y en ese escenario, podemos observar que figuras

relevantes del jazz se interesaron en incorporar elementos de las tradiciones colombianas en su música, como es el caso de *Charles Mingus*, quien hacia 1977 realizó la grabación del disco "*Cumbia & Jazz Fusion*" asesorado (de manera no oficial) por el entonces ya reconocido saxofonista de jazz colombiano Justo Almario. (pp. 228-232).

Un gran legado de las orquestas icónicas de la Lucho Bermúdez y Pacho Galán para el desarrollo del jazz en las generaciones siguientes, fueron varios de los músicos que las integraron, debido a que era necesario conocer los elementos musicales del género y tener la capacidad de improvisar para ser parte de ellas, esto hizo que algunos de ellos como es el caso de Julio Arnedo inculcaran en sus hijos el gusto por el jazz, haciendo que posteriormente estos se convirtieran en grandes intérpretes del jazz, Gilberto y Antonio Arnedo quienes realizaron estudios formales en la década de los ochenta, son ahora figuras reconocidas del jazz en el país.

Pero también existen ejemplos de otros músicos hijos de integrantes de las orquestas icónicas de Lucho y Pacho que fueron a estudiar al exterior y regresaron a Colombia con nuevas tendencias del jazz.

Oliver (2009), señala que algunos de ellos fueron Gabriel Rondón, Héctor Martignon y en menor medida Justo Almario, este último ha radicado más en los Estados Unidos; junto con la segunda generación de los hermanos Arnedo, estos músicos dejaron la semilla en aquella época comprendida entre las décadas de los años setenta y ochenta para la consolidación del jazz en la década de los noventa, a este fenómeno se le puede considerar la segunda llegada del jazz a Colombia.

Esto fue posible gracias a lo que se considera como el viaje en residencia, que fue la transmisión de la información y el amor por el jazz por sus padres en casa mediante grabaciones y partituras, para que posteriormente algunos de ellos viajaran al exterior a estudiar y regresaran con mayores conocimientos de jazz a Colombia.

Prueba de este fenómeno la podemos ubicar en el seno de familias como los Arnedo, Julio, el padre de Antonio y Tico, que con su entusiasmo por el jazz hizo parte de aquel grupo de músicos que realizó grandes esfuerzos para conseguir partituras y discos que llegaban a cuenta gotas por medio de un empresario, músico y melómano de la costa Caribe llamado Nicolás de Zubiría; este entusiasmo mantuvo un ambiente impregnado de los sonidos del jazz en su hogar, Tico Arnedo citado por Oliver que lo entrevistó, señala al respecto: “mis maestros fueron en un principio, Charlie Parker, John, Coltrane y Miles Davis”. Además Arnedo agrega: “los que escuchamos *jazz* en esa época somos los que hacemos ahora *jazz* desde nuestro corazón”. (pp. 52, 70).

En concepto de Ruesga (2013), en la década de los años noventa se inició en Colombia la consolidación de la identidad del jazz nacional tomando como inspiración y referente algunos de los más relevantes aires y ritmos de las tradiciones musicales colombianas. Una de las figuras y pioneros de este esfuerzo fue el saxofonista y compositor Antonio Arnedo, que con la realización de su primer trabajo discográfico llamado *Travesía* (1996), se convirtió en el más nombrado referente del jazz colombiano.

A partir de allí desde el año 1996, vinieron una considerable cantidad de producciones de músicos que al igual que Arnedo Viajaron al exterior a estudiar jazz como Héctor Martignon, Pacho Dávila, Justo Almario, Tico Arnedo y Gabriel Rondón que aunque sus propuestas contiene diferencias entre sí, contiene el hilo conductor de la búsqueda de un sonido local. (pp. 236-238).

Así pues en esta breve cronología del jazz colombiano ya se tiene una visión más clara de sus procesos de desarrollo y evolución. Por otro lado, retomando el tema de los apartados que antecieron a este, se puede observar también que fenómenos como la influencia africana y el mundo militar incidieron en la formación temprana de agrupaciones insignia de los orígenes del jazz de Nueva Orleans, las *second line bands*; de una manera muy similar, estos procesos se desarrollaron en otras latitudes del caribe como más adelante observaremos que pasa con las bandas pelayeras, análogas de las bandas del Mississippi.

Por consiguiente me permito indagar ahora en el origen y desarrollo de la tradición del porro en Colombia.

2.4. Origen de la tradición del porro y las bandas pelayeras.

Figura 7

Ubicación en el mapa de San Pelayo (Córdoba, Colombia).



Nota. Tomado de Wikipedia,
https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pelayo_%28C3%B3rdoba%29

El caribe colombiano no sólo es una región territorialmente extensa, sino también una región con expresiones locales diversas y variadas. Por esta razón, para comprender de una manera más clara el origen de las llamadas bandas pelayeras del Caribe colombiano, mencionaré brevemente algunos de los aspectos de la ubicación geográfica en donde dichas bandas surgieron.

Como ya se mencionó anteriormente, la expresión “banda pelayera” proviene de San Pelayo, municipio del departamento de Córdoba en el interior del Caribe colombiano, relativamente alejado de la costa del mar Caribe; el mismo se encuentra en las riberas del río Sinú, que al igual que el Río Magdalena, desemboca en el mar caribe.

Primeramente debo advertir que al respecto de los orígenes de la tradición del porro y las bandas de música en San Pelayo, pude evidenciar en el trabajo de campo hecho en este mismo municipio que existen dos versiones encontradas y que han tenido cierto carácter contradictorio y de disputa entre sí en lo

concerniente a la autoría de las primeras obras musicales de la tradición del porro pelayero.

Sin embargo, considero que esta discusión referente a la autoría de las primeras piezas musicales no tiene cabida en los temas que nos ocupan en esta investigación; de tal manera que encuentro más conveniente basarme en aspectos fundamentales donde ambas versiones sí concuerdan, permitiéndonos iniciar el desarrollo de este apartado.

Empezaré mencionando entonces que ambas versiones apuntan a que la tradición del porro no surge en las bandas de música específicamente, se origina más bien en expresiones ancestrales presentes en la región mucho antes de la formación de las primeras bandas, expresiones tales como la gaita o cumbiamba, el baile cantando o bullerengue y claro está el fandango sinuano, este último desde su carácter de género musical y cultural.

Para sustentar lo dicho anteriormente recojo estas palabras escritas en el libro *con Bombos y Platillos* del investigador e historiador William Fortich Díaz (2013), donde cita a Fals Borda:

El porro, aire musical que identifica a los departamentos de Córdoba y Sucre, no se origina en las bandas de música “El poeta momposino Candelario Obeso lo menciona como bailado en rueda, estilo cumbia, en la época cuando escribió “Er Boga Charlatán”. (p.15).

Así mismo, según Jesús Paternina Noble (2014), en su libro *Antecedentes y origen del Porro Pelayero* primer tomo, refiriéndose a expresiones locales como la gaita o cumbiamba afirma que:

Para los historiadores e investigadores de nuestra tradición cultural, en estos bailes amenizados por estos conjuntos musicales o bandas con gaitas o pitos cabeza e cera, está el origen de las BANDAS PELAYERAS DE VIENTO. (p.32).

Pero además para reforzar estas palabras, Paternina Noble también cita a Orlando Fals Borda que hace la siguiente narración: “estos bailes son los precursores más

probables de nuestro porro, que toma su forma musical actual, con la transición de aquellos aires de pito a las bandas de viento” (Paternina, 2014, p.32).

De esta manera, corroborando ambas versiones, nos atrevemos a afirmar entonces que cuando nos queremos referir a una tradición del porro pelayero se debe tener en cuenta que el origen de estas proviene de una adaptación de los ritmos del caribe colombiano que proviene de las tradiciones musicales de las gaitas y las flautas de millo, como también de aspectos como la tradición oral del baile cantado a una formación de instrumentos de origen europeo⁶.

Lo que nos permite, ahora sí, empezar desde los mismos aspectos que definen los orígenes de esta bella tradición musical de Colombia, *El Porro Pelayero*.

2.5. Antecedentes del Porro

Según Fortich (2013), el etnomusicólogo George List, sostiene que de las tres culturas matrices que influyeron en la cultura del costeño, la hispano europea es la más dominante, puesto que dejó la lengua, la religión y aspectos de carácter económico y político.

Al indagar sobre el origen de los instrumentos musicales hallados en la región del caribe colombiano, afirma que ninguno de ellos es totalmente europeo, con excepción del acordeón y de los instrumentos de vientos metal y percusión de las bandas. Hay instrumentos como las gaitas y maracas que provienen del mundo indígena y los tambores que tienen orígenes en África, por esta razón List advierte que la fuente total de los instrumentos de la región no viene de Europa. (p.16).

⁶ Teniendo en cuenta la existencia de las dos versiones sobre el origen del porro pelayero, es menester para el autor de esta investigación hacer una valoración de fuentes e inclinarse por una de las dos, por consiguiente asumiendo toda la responsabilidad del caso, después de hacer un estudio profundo de ambas, se tomará como base para desarrollar el tema en esta investigación la versión del historiador William Fortich Díaz, atreviéndome a considerarla más ceñida a los conceptos de investigación artística y académica y no a conceptos jurídicos y de derechos de autor. Sin embargo, debo mencionar que este documento no pretende darle más o menos valor a alguna de las dos versiones, se dejará a consideración del lector este juicio, por este motivo, se menciona en este documento la existencia de la versión hecha por el profesor Jesús Paternina Noble, que además se podrá encontrar en la bibliografía de esta investigación para el lector que la desee consultar.

España además de proporcionar el idioma en el que se cantan los arrullos, cantos infantiles y demás expresiones de la región, también aportó en gran medida, las formas en que se realizan, como por ejemplo la rima y el verso octosílabo de la décima, que sigue vigente hasta nuestros días en la región.

En segunda importancia encontramos la cultura africana, que sin embargo es la que más aportó respecto de los instrumentos musicales, pero su más grande aporte es en el campo de los ritmos y la acentuación.

Otros rasgos de gran importancia son el fraseo fuera de compás, que parece estar relacionado con el lenguaje de esta cultura, como también el modelo de llamada y respuesta, además de la forma como el solista da las indicaciones para ir al coro. Respecto de la cultura indígena local, List considera que es la que está presente en menor medida en este sincretismo que originó la música tradicional del Caribe colombiano, solo se hace presente en los instrumentos como la gaita. (Fortich, 2013, p.17).

Respecto del contexto que dio surgimiento a las expresiones musicales más antiguas que dieron origen a la tradición del porro, quisiéramos recoger las siguientes palabras de William Fortich (2013):

En este complejo cultural musical, surgió y se desarrolló la diversidad rítmica de la Costa Caribe Colombiana; son los antecedentes de lo que bien puede llamarse, en general, la música folclórica o popular de la región en referencia. Allí, en esta cultura en formación, conjuntamente con el proceso de construcción de la nación colombiana, en la época de la colonia, se establecen las bases de lo que sería la gaita, la cumbia, la puya, el paseo, el son, el mapalé, el fandango y el porro de hoy. (pp.17, 18).

De esta manera, haremos un breve acercamiento a las tradiciones como la gaita o cumbiamba, el baile cantado y el fandango sinuano con el objetivo de comprender mejor de qué se trata cada una y así ampliar nuestra comprensión para conocer los orígenes del porro y las bandas pelayeras.

2.6. La Gaita o Cumbia

Según Fortich, (2013): “Los géneros musicales de Gaita, Cumbia, Porro y Puya, no son creaciones absolutamente originales de genios de la música de hoy. Los Porros Pelayeros se basan en una rica tradición de los gaiteros”. (p.18).

Los primeros integrantes organizadores de las bandas pelayeras se apoyan en esta expresión, como también el maestro Lucho Bermúdez las recoge y sintetiza para crear sus más grandes composiciones. (Fortich, 2013, p.18)

Se le confiere el nombre de gaita a instrumentos melódicos que se construyen con caña fina, cabeza de cera y pluma de pato o pavo que hace las veces de boquilla, este nombre fue atribuido por los españoles probablemente al recordar algunos instrumentos similares de Europa. Este tipo de gaitas son americanas de la costa Caribe colombiana, aunque ha resultado complicado determinar cuál fue el municipio exacto donde nacieron.

Pero al respecto, Luis Antonio Escobar puntualiza que estas gaitas precolombinas se comenzaron a tocar primeramente en zonas costeras de los departamentos de Magdalena, Bolívar y luego fueron utilizados en municipios como San Pelayo en Córdoba; en Sucre y Córdoba existen tradiciones de gaiteros muy antiguas. (Fortich, 2013, p.19).

William Fortich (2013), citando a Lucia Esperanza Garzón donde menciona en su trabajo *Gaitas y Tambores de San Jacinto* refiriéndose al porro que “es un ritmo variante de la gaita en (San Jacinto), tiene relación con los porros ejecutados con las bandas, en especial con el “porro palitiao”, cuestiona dicha mención argumentando que el porro no es una vertiente rítmica de la gaita, es más bien una entidad distinta de la gaita, un aire diferente, sin embargo, termina recogiendo las siguientes palabras de esta autora donde afirma en relación con el porro pelayero que desde la introducción de la tambora (instrumento similar al bombo de las bandas) al conjunto de gaitas, se puede establecer una relación tímbrica y rítmica que es muy parecida a la función que cumple el bombo en la banda, cuando este se golpea en el aro con las baquetas para marcar el ritmo.(p. 20).

Adicionalmente, las palabras del anterior párrafo nos llevan a mencionar que en observaciones hechas de manera muy frecuente, se ha evidenciado el origen del porro en relación con esta expresión musical de los gaiteros y la prueba más contundente la encontramos analizando al Porro Pelayero. Se pudo descubrir que lo que se llama “Bozá”⁷ es el antiguo porro de los gaiteros que ha servido de piedra angular para que músicos con alguna formación musical lo desarrollaran, así surgen las primeras composiciones de porro llamadas clásicas a principios del siglo XX. (Fortich, 2013, p. 20).

Fortich (2013), señala que las gaitas instrumentos que también le dan nombre tanto al género musical como a un ritmo, han sido consideradas de mucha significación para la música tradicional del Caribe colombiano, incluso, el maestro Escobar afirma que debería considerarse a las gaitas como el instrumento musical más importante de Colombia. En consecuencia, la gaita interpretada por mestizos y negros junto con la caña o flauta de millo se convirtió en el instrumento melódico por excelencia que además poco a poco fue dando origen a muchas de las expresiones musicales de la región caribe de Colombia, afirma que se refiere a formas musicales como el porro, puya y cumbia.

Adicionalmente, vemos como las gaitas fueron de los pocos instrumentos que no se extinguieron a pesar de la catástrofe cultural que se originó en la conquista española y esto se debe en parte a que el pueblo nativo siempre ha intentado recrear su dulce sonido incluso en instrumentos técnicamente mejor dotados como los clarinetes; maestros como Lucho Bermúdez considerado como el mayor exponente de la música popular colombiana, logra combinar la destreza técnica del clarinete con el sonido particular de la gaita, dando así origen a grandes piezas de cumbia y porros de una armonía y delicadeza únicas.(pp. 21,22).

Fortich (2013), en varias entrevistas me ayuda a hacer una breve aproximación a la tradición del bullerengue o baile cantado; es menester referenciar algunas afirmaciones de músicos y compositores de la región de departamentos como

⁷ La expresión Bozá referente a una de las secciones estructurales del aire de porro palitiao, se explicará más a fondo en el capítulo cuatro, página 166 de esta investigación.

Bolívar y Sucre; en entrevista a Alejandro Rodríguez, reconocido compositor de San Marcos evidencia haber conocido que el porro se interpretaba con tambora y gaitas; lo que nos lleva a afirmar con más vehemencia que el porro no se origina en las bandas, pero además, según averiguaciones hechas hablando con cantadoras de bullerengue reconocidas de la región oriundas del propio San Pelayo y del cercano Ciénaga de Oro, se puede afirmar que el porro tampoco se tocaba en los bailes cantados sino en el baile de cumbia, adicionalmente comentan que nunca cantaron porros.

Por consiguiente, no se ha podido confirmar la existencia del porro cantado en las tradiciones del bullerengue provenientes de Arboletes (Córdoba) pero si se puede evidenciar su existencia en Los Gaiteros de San Pelayo donde se interpretan porros con más de 80 años de antigüedad, al igual que en los Gaiteros de San Jacinto Bolívar, que han grabado varios porros. (pp. 22,23).

Sin embargo, en apartados posteriores hablaremos de la influencia de los bailes cantados en el porro, influencia que proviene precisamente de la parte vocal de esta expresión musical y que luego veremos cómo se adopta en el formato instrumental de la banda de música.

2.7. Bullerengue o Baile Cantado

Al respecto de esta tradición musical Fortich (2013), cita a Carlos Arturo Franco Medina donde hace la siguiente definición: “son bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas”. (p. 23).

Según Fortich (2013), Franco también clasifica 16 formas de baile cantado que divide en dos grupos; el primer grupo donde predomina el bullerengue, y donde ubicamos la puya y el baile cantao y el segundo donde ubica los llamados bailes aporreados que subdivide en dos ramales; el primero el de tamboras donde encontramos ritmos como el Mapalé y la Guacherna, y el segundo ramal del Chandé a los que pertenecen ritmos como el son corrido que se toca con flauta de

millo y el Zambapalo. En esta enumeración no se registra el porro, pero de igual manera podemos considerar que en el sub grupo de los bailes aporreados encontramos algunas similitudes con el porro a pesar de que algunas características rítmicas sean diferentes.

Analizando la composición instrumental del baile cantado observamos que este no incluye las gaitas, en su instrumentación encontramos primordialmente instrumentos de percusión que acompañan el canto, también se puede considerar a las palmas que las personas ejecutan como una especie de instrumento, sin embargo, sí encontramos intervenciones esporádicas de algunos aerófonos como la flauta de millo que en ocasiones intervienen a manera de introducción. Como el elemento melódico es tan predominante en el porro y como vemos que en la tradición del bullerengue generalmente no encontramos instrumentos melódicos, mal haríamos en buscar los orígenes del porro en esta expresión. (p.24).

2.8. Los Gaiteros

Lo anteriormente dicho, nos induce a considerar que el porro surge de los conjuntos de gaiteros, no solo por los datos que ya se han expuesto, sino porque los porros más antiguos y tradicionales del Sinú son “palitios”, que se caracterizan porque en la sección de la “boza” el ejecutante del bombo ya no toca el parche convencionalmente, sino que con el mango del golpeador toca un pedazo de madera que se ubica arriba del bombo. Esta misma práctica la encontramos en los gaiteros, la totalidad de los porros que se tocan en estos conjuntos son “palitios”, de tal manera que se puede observar que las bandas musicales del Sinú hace una fiel interpretación del baile de cumbia que predomina en la región del caribe colombiano. (Fortich, 2013, p. 25).

Fortich (2013), señala que es importante mencionar que la influencia negra proveniente de África en la tradición del porro es innegable puesto que si esta expresión surgió en los gaiteros, en estos conjuntos se lleva a cabo el mestizaje de lo africano y lo indígena y para comprenderlo nos concentraremos en algunos aspectos del origen del instrumental de este tipo de agrupaciones.

Según el doctor Aquiles Escalante: “el instrumental auténtico de la cumbia consta de dos tambores, una tambora o bombo, un guache, una maraca y una caña de millo”, cabe anotar que en este caso que la cumbia no significa aire, ritmo o tonada, la connotación aquí es referente al formato, agrupaciones donde se tocan cumbias, porros, puyas y gaitas, además, aportando a lo expuesto por Escalante debemos mencionar que líneas atrás también se mencionó que la cumbia se toca también con gaitas. (p.26).

En concepto de Fortich (2013), al respecto de los instrumentos de percusión nos atrevemos a afirmar que el origen de ellos viene de África puesto que fueron los que más se utilizaron en los departamentos de Córdoba Sucre y Bolívar, región donde predominan los gaiteros, lo que destaca uno de los rasgos más predominantes el ritmo que no se puede explicar sin la existencia de tambores africanos; además otros investigadores mencionan que en la cumbia vista como aireo o tonada, fue producto del mestizaje indígena y afro, donde encontramos su melodía en las gaitas indígenas y su ritmo dominante en la percusión africana.

Por último considero pertinente aquí, mencionar que la cumbia y la gaita vistos como aire o tonada, son muy parecidos, solo se diferencian por algunos golpes de la tambora que cambien entre sí, allí nace también la puya muy popular en la región, pero a pesar de que podría confundirse a la gaita con el porro “palitiao” y a la puya con el porro “tapao” como le pasa a algunos investigadores, estas confusiones por el parecido de estos ritmos nos llevan a pensar que se da por el origen mismo de cada ritmo en los conjuntos de gaiteros, donde un pequeño cambio en la rítmica o estructura melódica de cada aire puede ser imperceptible para algunos foráneos. (pp. 26, 27).

2.9. El Fandango sinuano

Sobre todo lo referente al fandango hay un amplio estudio hecho por William Fortich (2013), que comprende una gran parte de su libro *Con Bombos y Platillos*, el autor hace un especial énfasis en el análisis de esta expresión cultural para explicar líneas adelante aspectos de suma importancia en el desarrollo del porro

que además nos permiten explicar muchos de los aspectos que relacionan de alguna manera al desarrollo del porro con algunas características del desarrollo del jazz , por esta razón se ha dado un especial énfasis a el estudio y lectura de este libro, puesto que consideramos que en las explicaciones que este autor nos ofrece, encontramos un panorama claro al respecto no solo de la exégesis, sino también de los aspectos más fundamentales de las características, la identidad y el contexto donde se desarrolló la tradición del porro.

Intentaré pues recoger la información más importante que el autor nos obsequia para explicar la importancia del Fandango sinuano en el posterior desarrollo de lo que conocemos como el porro y las bandas pelayeras.

Empezaremos recogiendo las siguientes palabras del propio Fortich (2013):

“En el Sinú, fandango es música, danza, lugar y fiesta popular”. (p. 34).

En estas palabras encontramos un maravilloso prelude que nos da una idea clara para empezar a explicar el Fandango, que es, a la vez, una práctica cultural donde la música y la danza prácticamente hacen una especie de simbiosis, un punto de encuentro de la comunidad y un ritmo o aire musical.

Pero antes es menester hacer mención a algunos temas que consideramos importantes al respecto de la génesis del Fandango antes de adentrarnos en su universo.

El primer tema, en concepto de Fortich (2013), radica en que es importante considerar que la diversidad rítmica que existe en el caribe colombiano y en expresiones como la de los gaiteros, se puede explicar entendiendo la influencia de prácticas religiosas y culturales que también se dieron en el gran caribe en países como Cuba, Haití y también en el Brasil.

Varios investigadores señalan que a través de la práctica de lo que conocemos como vudú o religión yoruba o ifá, podemos ubicar el surgimiento de numerosos ritmos que se desarrollaron a partir de las diversas formas de tocar los tambores, esta diversidad proviene de la necesidad de crear un diferente toque para

representar a cada una de sus deidades llamadas orishas. Por consiguiente para cada dios hay una danza y un ritmo que los representa, esta práctica es muy popular en Haití y Cuba; de igual manera podemos observar un fenómeno parecido que aunque en el caso colombiano no parece tener relación con prácticas de carácter religioso, si tiene que ver con la influencia africana en la diversidad de ritmos en el caribe colombiano, porro, cumbia, puya, mapalé. (p.28).

Al respecto de este tema referente a la diversidad rítmica presente en el gran caribe, acotamos las siguientes palabras de Fortich (2013):

En la costa Caribe colombiana, el baile cantado, el baile macho, el bullerengue, el mapalé, el baile andé, son supervivencias de la música africana que en Cuba da origen a la rumba cubana, y en Córdoba, república de Colombia, al fandango sinuano (aire o tonada); mientras que el porro, la cumbia, la gaita y la puya son el producto de la fusión cultural indoafricana ya tratada. (p. 28).

También podemos evidenciar en palabras de Alejo Carpentier citado por William Fortich, que es en el Fandango sinuano y no en el porro donde encontramos influencias de la música antillana de expresiones como la calenda, chica, congó o chuchumbé que según algunos investigadores son antecesores de la rumba cubana. (Fortich, 2013, p.28).

El segundo tema es al respecto del baile cantado en el Sinú, aquí retomamos brevemente este tema debido a que es importante comprender cómo se desarrolló esta expresión en la región donde ubicamos a San Pelayo. El baile cantado se desarrolló en Córdoba a partir de las llamadas piquerías entre barrios.

En Montería, capital de Córdoba, las llamadas piquerías se daban entre los barrios de Chuchurubí y la Ceiba. Cada barrio sacaba sus bailes cantados o como se llama en Córdoba “fandangos paseados” cada uno con sus propios símbolos, carrozas y adornos, se hacían competencias que terminaban en verdaderas batallas campales de versos y coplas que eran improvisadas por los llamados

repentista⁸. De igual manera en San Pelayo, en los barrios de “pelusa” y “tomate” donde también se hacían las piquerías sacando sus propios fandangos paseados. (Fortich, 2013, pp. 29,30).

Es así que mediante este sincretismo cultural que se dio entre tradiciones orales como las piquerías y las expresiones musicales representadas en la diversidad rítmica encontramos los orígenes del porro, también podemos observar que todo ello tiene una clara influencia que proviene de África.

De esta manera ya podemos adentrarnos en el universo del Fandango haciendo una aproximación a lo que se llama el Fandango sinuano.

Al respecto, Fortich (2013), señala que el fandango en música es de ritmo y carácter alegre, algunos de los más tradicionales los interpretan las bandas de música, encontramos ejemplos como: “La Mala Palabra” y “Fandango Viejo Pelayero”.

En danza el fandango es una de las expresiones coreográficas más vigentes y tradicionales de la región de los departamentos de Córdoba y Sucre, la danza se hace en círculo y por parejas que van girando en torno a la banda y en sentido contrario a las manijas del reloj. La mujer hace movimientos muy suaves sin levantar los pies del piso y de una destreza máxima que debe ir completamente coordinada al compás del ritmo; el hombre tiene más libertad, puede levantar los pies y realizar juegos con su sombrero “vueltaio”. Esta danza popular es nocturna y se realiza en la calle en las plazas principales de los pueblos, también le proporciona el nombre a la fiesta y al lugar donde se realiza. Las bandas musicales en un fandango interpretan porros, puyas, cumbias, mapalés y claro está fandangos. (p.34).

Según Fortich (2013), hay evidencias que demuestran que el origen del fandango como música y danza es diferente al del porro, al igual que existen pruebas de que

⁸ Al respecto de la expresión repentista, William Fortich explica que son cantoras que improvisan versos que el público repite en estribillo. Para más amplitud de esta explicación véase en los anexos la webgrafía donde podrá ubicarse el enlace del audio de la entrevista hecha al maestro en enero de 2023 en San Pelayo (Colombia).

en Sucre y Córdoba también llaman fandango a una manifestación coreográfica que debería llamarse “baile de cumbia”. También se asocia al fandango con la misma instrumentación del Bullerengue que en la región mencionada se denomina “fandango paseado” o “baile cantado”.

Lo que nos induce a concluir que esta relación del fandango con el bullerengue es de un origen más asociado a África comparado con el porro y la cumbia, prueba de ello son las manifestaciones parecidas que ya registramos presentes en Haití y Cuba.

En resumen podemos esgrimir la siguiente hipótesis: la esclavitud del pueblo afro que llega a América en el siglo XVIII trae al continente las manifestaciones culturales africanas que luego se adaptan y evolucionan, hacia finales del siglo XIX con la llegada de las bandas musicales se introducen en el repertorio creaciones de ancestros africanos, donde con los instrumentos se reemplaza la voz humana. (pp. 35,36).

Para encontrar el más antiguo origen del fandango sinuano William Fortich nos sugiere que hay que remitirnos incluso al mediterráneo donde los españoles llamaban fandango a las expresiones culturales que practicaban los esclavos provenientes de África, una de ellas era la danza calenda que como ya evidenciamos líneas atrás también está presente en las Antillas y se relaciona con el fandango danza y música (Fortich, 2023, comunicación personal).

Estas son algunas de las características más importantes que definen al Fandango sinuano: 1- en la instrumentación solo posee dos tambores, 2- las vocalistas son mayoritariamente mujeres que marcan el compás con palmas, 3- las cantadoras entran por turnos e improvisan versos que la audiencia responde con un estribillo, 4- el baile es de negros, 5- La coreografía fue considerada por las autoridades coloniales como inmorales por lo que fueron censuradas y prohibidas. (Fortich, 2013, p. 36).

A propósito de estas prohibiciones, existe un documento que se realizó a mediados del siglo XVIII a petición del rey de España para que se le describieran

dichos bailes. Debido a que el fandango era una práctica muy extendida en la región en aquella época, el obispo Diego de Peredo estuvo a punto de crear una situación grave de orden público y violencia generalizada al intentar prohibirlo. Esta medida originó protestas y quejas que llegaron a oídos del rey, lo que generó que el rey pidiera informes al gobernador colonial de Cartagena.

Luego de leerlo, el rey de España emitió un comunicado ordenando que se recogiera cualquier documento que prohibiera dichos “bailes o fandangos llamados bundes” de esta manera desautoriza cualquier intención de prohibir el fandango. (Fortich, 2013, pp. 38-41).

Recojo también estas palabras de Fortich (2013), que relacionan este hecho con las expresiones encontradas en las Antillas:

Este documento coincide con los datos que nos informan del fandango en las Antillas en donde también se relaciona con manifestaciones coreográficas y musicales que tienen organológicamente uso de uno o dos tambores, se acompañan con palmadas y en donde, además se improvisan versos. (p. 41).

En el siglo XIX encontramos que el en el fandango ya aparece la banda de música como acompañamiento que reemplaza las cantaoras del coro, aunque estas persisten como si se tratara de una especie de fase transicional. En descripciones hechas por investigadores como Urueta Piñeres, donde se refiere al fandango paseado, afirma que los fandangos eran algo así como procesiones cívicas nocturnas en donde recorrían las calles de los municipios con carros alegóricos, la gente iba bailando y saltando al compás de la banda de música. Estas celebraciones se hacían para la Pascua de navidad hasta el día de reyes en Montería y San Pelayo. (Fortich, 2013, p.44).

Para describir mejor este fenómeno del fandango paseado en San Pelayo y otros municipios cercanos, evocamos las siguientes palabras de Fortich (2013):

Averiguaciones hechas, indican que en San Pelayo y Ciénaga de Oro existían los “bailes cantados” con gran predominio de mujeres, tambores

hembra y macho acompañados con palmas, versos improvisados y el coro o estribillo que se respondían por todos los acompañantes o bailadores. Los habitantes del Sinú llaman fandango paseado al baile cantado, pues era su costumbre recorrer las calles del pueblo improvisando versos. (p. 47).

Finalizando nuestro análisis del origen y desarrollo del fandango sinuano, basados en Fortich (2013), nos permitiremos mencionar que comparado con lo evidenciado en la costa del Caribe colombiana específicamente en Córdoba, con lo hallado por los investigadores en las Antillas se pueden evidenciar grandes similitudes: 1-La relación del fandango con el baile cantado, donde se improvisan versos que la multitud responde con un estribillo acompañado de palmas que siguen el compás del ritmo; 2- En Córdoba todavía subsisten estas prácticas en localidades donde predomina la población afro como Puerto Escondido; 3- La percusión hallada en la región es muy similar a la registrada en las Antillas, dos tambores y ausencia de aerófonos; 4- Expresiones monosilábicas como: “La, la, la, la, le, le, le le, le, le, lee, le, le, lee”

Me atrevo a afirmar entonces que las tradiciones musicales halladas en el caribe colombiano más exactamente en los municipios cercanos al río Sinú del departamento de Córdoba se relacionan con las encontradas en las Antillas, donde también hay una presencia sustancial de África. (pp. 49,50).

2.10. Origen de las bandas de música en el Sinú

Figura 8

Banda Bajera de San Pelayo



Nota. Tomado de Universidad El Bósque (Bogotá, Colombia), [Fotografía], por Carlos Rubio, 2023, <http://hdl.handle.net/20.500.12495/10333>

La aparición de las bandas de música a finales del siglo XIX hizo que se sustituyeran paulatinamente los instrumentos ancestrales y primitivos provenientes de los pueblos indoafricanos presentes en la región caribe por instrumentos de origen europeo como trompetas, bombardinos, clarinetes, bombos, redoblantes y platillos. Javier Ocampo López señala que la revolución musical causada en los siglos XVII Y XVIII por el invento de los instrumentos de vientos y caña fabricados por indígenas y afro descendientes en la música de América, cambió casi completamente los estilos de interpretación de la música popular de los pueblos, los cuales fueron cambiando sus conjuntos de gaiteros y chirimías por bandas de música que se fueron creando a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. (Fortich, 2013, p. 51).

Fortich (2013) indica que este tipo de bandas musicales se registraron primero en la costa Caribe como agrupaciones dedicadas a participar en salones haciendo parte de eventos privados elitistas de la aristocracia costeña donde se interpretaban ritmos de origen europeo como, vals, polkas, mazurcas foxtrots, danzas y contradanzas.

En la actualidad en una vasta región comprendida entre los departamentos de Córdoba, Sucre, sabanas de Bolívar y norte de Antioquia, las bandas tienen una gran vigencia. Se tienen datos donde se registra que en dicha zona existen alrededor de cien bandas de música en donde es una excepción encontrar un pueblo que no tenga banda; para dar un ejemplo en el municipio de Cereté vecino de San Pelayo en el departamento de Córdoba existen diez bandas musicales, en el corregimiento de Manguelito que no sobrepasa los dos mil habitantes se registran cuatro bandas musicales entre agrupaciones infantiles juveniles y profesionales. (p. 51).

En una bella narración que el historiador William Fortich (2013), hace de una entrevista que le realizó en el municipio de Puerto Escondido a Diógenes Galván Paternina oriundo de San Pelayo y comerciante de profesión, encontraremos importantes registros históricos del surgimiento de las primeras bandas pelayeras puesto que Diógenes fue quien llevó los instrumentos para la primera banda de

músicos que existió en San Pelayo. Registramos entonces algunas de las anécdotas más significativas que don Diógenes contó a Fortich en este encuentro y empezaremos remitiéndonos a las siguientes palabras de Galván Paternina:

De Lórica venían a San Pelayo, Samuel Herrera y José Lugo, padre de “Caracucho”; ellos eran cornetas; dijeron que ellos iban a hacer la banda en San Pelayo y abrieron inscripciones para quienes desearan formar parte de la banda. Se inscribieron como doce, todos jóvenes. (Entrevista a Diógenes Galván Paternina. Fortich, 2013, p. 111).

Luego de estas palabras podemos constatar el nacimiento de las bandas pelayeras en las llamadas piquerías de los fandangos paseados que se registraron apartados atrás, Don Diógenes lo cuenta de la siguiente manera: “José Lugo y Samuel Herrera llegaron a San Pelayo para las piquerías que se hacían aquí los dos barrios, el de “Arriba” y el de “Abajo”, pero esto se acabó y dijeron que iban a formar la banda”. (pp. 111, 112).

Adicionalmente también nos proporciona datos sobre cómo y con quienes se conformó la primera banda, Don Diógenes cuenta a Fortich que la reunión para conformarla se hizo en la casa de los Lugo, y narra así tal acontecimiento:

Entre otros, recuerdo que se inscribieron Aníbal Galván, Antonio Velásquez, Jacinto Martínez. Esta lista se completa con los nombres de Gabriel Romero, Pedro Pacheco, Eladio Ayazo, Gilberto Guerra, Juan Ortega y Leonadas Paternina. Fueron comprados instrumentos viejos, empatados con cera y alambre. (Entrevista a Diógenes Galván Paternina, Fortich, 2013, p. 112).

De esta manera se registra hacia los años de 1902 y 1903 la formación de la primera banda de música en San Pelayo con los primeros instrumentos viejos que don Diógenes suministró. El pueblo de San Pelayo era consciente de estar construyendo un arraigo cultural importante, sin la ayuda de Diógenes Galván esto

no hubiese sido posible, tanta es la importancia de él que se comenta que a su paso los pelayeros le hacen venias de agradecimiento. (Fortich, 2013, p. 112).

Fortich (2013), señala otro acontecimiento fundamental que marcó la historia e impactó al pueblo fue la llegada del primer instrumental nuevo que llegó en 1915, todo gestionado por Diógenes Galván luego de un viaje lleno de peripecias que realizó a Panamá y Estados Unidos para cumplir tal cometido. En San Pelayo donde su gente está llena de aptitudes para la música desarrolló las habilidades musicales pertinentes para el nacimiento de esta tradición y lo lograron.

Los primeros maestros pusieron las bases teóricas y prácticas. Al principio con una música que tenía raíces europeas donde se tocaban aires de ese lugar del mundo en salones cerrados para la élite Cordobesa cuando todavía los conjuntos de pitos y tambores tocaban en la calle los bailes cantados y fandangos para el pueblo, pero luego varias circunstancias provocadas por los primeros maestros que dirigían la banda y que eran oriundos de otros municipios de la región cercanos a San Pelayo, hicieron que las bandas salieran de los salones y reemplazaran a los gaiteros y a los bailes cantados, para recoger la música de los antepasados, así nacen las nuevas creaciones a ritmo de Porro, Puya, Fandango y Mapalé. (pp. 113-115).

Al respecto de la enseñanza tradicional del porro se hace de la siguiente manera: los jóvenes aspirantes reciben lecciones donde aprenden ligeras bases musicales, por lo general las aulas son los patios de las casas, luego de seis meses si el estudiante logra cierta destreza ingresa a la banda a asimilar el repertorio musical del porro, observamos entonces que el aprendizaje es más práctico que teórico, luego de esto ya vemos a las bandas con sus nuevos integrantes en las diversas festividades donde participan las bandas (corrlejas, fandangos, carreras de caballos). (Fortich, 2013, p.52).

Sin embargo, en una entrevista que se realizó en San Pelayo en el mes de enero de 2023 el propio William Fortich manifestó que no es cierto que los músicos de las bandas de música del porro pelayero sean en su totalidad empíricos, puesto

que argumenta que desde sus propios inicios los músicos antiguos de las bandas si tenían conocimientos de teoría musical, de lo contrario no tendrían la habilidad de tocar el repertorio europeo, en la actualidad aunque no se toca tanto las polkas y vales, los músicos de las bandas de música en el Sinú si tienen conocimientos amplios de teoría musical. (Fortich, comunicación personal 2023).

Dos razones de peso influyeron en el traslado de las tradiciones culturales de la región de los grupos de gaiteros y bailes cantados a las bandas de música:

1-La capacidad acústica y técnica de los instrumentos de viento metal y madera de origen europeo desplazaron los instrumentos tradicionales nativos, su mayor volumen permitió atraer a un público más numeroso y además poseían mayores posibilidades musicales.

2- Factores de orden socioeconómico pusieron en manos del campesino pobre los instrumentos europeos, porque las jornadas de trabajo en las bandas musicales es ardua; tardes enteras tocando en corralejas que en algunas ocasiones podrían extenderse a la noche para los fandangos o carreras de caballos estaban pensadas para una población trabajadora con mucho aguante, así, el pueblo con enorme sacrificios se apropió de las bandas musicales. (Fortich, 2013, p.52).

La conformación instrumental de estas agrupaciones se comprendía por grupos de vientos metales y maderas con una sección de percusión. En el caso del primer grupo de los instrumentos de viento encontramos: trompetas, clarinetes, bombardinos y tuba; la función de las trompetas y los clarinetes es la de tocar la melodía e improvisar, y los bombardinos y la tuba del acompañamiento, sin embargo, los bombardinos improvisan a menudo. La sección de percusión también se hace cargo del acompañamiento y el ritmo y se compone por: bombo, platillos y redoblante, los dos primeros cumplen una función de acompañamiento y base y el redoblante que se puede tocar de manera más libre, generalmente improvisa generando un diálogo rítmico con los instrumentos melódicos. (Yepes citado por Lizcano, 2021 p. 13).

Podemos observar que al cumplirse el proceso de apropiación de las bandas de música por parte del pueblo campesino, estas partiendo desde sus raíces, realizan la transformación de la música de los fandangos cantados, las tradiciones de los gaiteros y los bailes de cumbia, esta transformación hizo surgir las primeras creaciones de gran aceptación popular, dando un salto cualitativo en el desarrollo de la música popular de Latinoamérica. (Fortich, 2013, p. 52).

Según Fortich (2013): “En las bandas de música, el pueblo costeño recrea en su bombo, clarinete y platillos europeos, la vieja tambora, gaitas y guaches nativos, respectivamente”. (p. 53).

En concepto de Fortich (2013), la grandeza de los primeros maestros organizadores de la primera banda que a principios del siglo XX existió en San Pelayo, radicó en haber asimilado de una manera profunda la tradición musical de gaiteros y bailes cantados, dejando de lado las polkas y vales europeos; con ese laboratorio musical llamado “Banda Bajera” de San Pelayo, los cordobeses se afianzaron en la identidad Latinoamericana.

El porro es el género musical más tradicional, como aire es el que más se escucha en las corralejas, fandangos y carreras de caballo. En la música tradicional de Córdoba existe un periodo llamado clásico, comprendido entre 1900 y 1930, es en este lapso donde surgen las creaciones que se han inmortalizado en la memoria del pueblo cordobés, de este periodo son las composiciones que más identifican al sinuano y al pelayero, algunos de estos son: “María Varilla”, “Soy Pelayero”, “El Ratón”, “El Binde”, “El Porro Viejo Pelayero”, “El Tortugo”, “El Sapo Viejo”, entre otros. (pp. 53,54).

Al auténtico porro de Córdoba se le conoce con los nombres de porro “palitiao” o porro pelayero. El porro pelayero se compone básicamente de dos partes: El porro en sí o cuerpo del porro y la “bozá” se puede repetir dos o tres veces dependiendo del ánimo del público y los músicos.

Al describir su estructura en el cuerpo del porro encontramos un diálogo musical entre trompetas que preguntan y clarinetes y bombardinos que responden,

mientras que en la “boza” se suspende el diálogo, las trompetas dejan de tocar y pasa lo descrito anteriormente con el bombo, que deja de tocar el parche con la porra y con el mango de la misma golpea un bloque de madera que tiene encima, esto con el objeto de que la percusión se ciña a una base rítmica más estable para que los clarinetes siguiendo una idea musical preestablecida improvisen un discurso musical que adorna las figuras de los bombardinos. (Fortich, 2013, p. 54).

Se encontró una maravillosa definición del porro “palitiao” en las siguientes líneas escritas por William Fortich (2013): “El porro pelayero, metafóricamente, se puede definir como una mesa redonda en la que los participantes individualmente intervienen sobre el mismo tema, en forma simultánea, improvisando discursos musicales”. (p. 54).

Respecto del fandango (aire o tonada) sinuano, cuando se interpreta en las bandas de música es descendiente directo del “baile cantado”. En el fandango el instrumento melódico principal no es el clarinete, observamos que este liderazgo puede estar más encomendado a las trompetas o bombardinos en este género. (Fortich, 2013, p. 55).

Hablando del porro y el fandango como aires, encontramos estas palabras de Fortich (2013) que nos ayudan a sustentar parte de nuestros hallazgos para argumentar la relación que tiene la tradición del porro con el jazz:

El porro y el fandango tienen en su estructura melódica como característica el contrapunteo de las trompetas con los clarinetes y los bombardinos, que evoca a los “grupos de instrumentos de las grandes orquestas de jazz el antiguo esquema, tan importante para el desarrollo del jazz, del Call and response, la forma del llamado y la respuesta proveniente de la música africana que según Joachim Berendt se aplica a los grupos de trompetas, de tambores y de saxofones. (p. 55).

La improvisación juega un papel fundamental en la música popular instrumental de Córdoba y Sucre, La interpretación de los porros y fandangos sinuanos se realiza alrededor de un núcleo musical donde los músicos improvisan figuras nuevas en

cada ejecución de la misma obra. Los porros pelayeros siempre se interpretan de manera diferente, nunca encontraremos una versión igual a otra, será más rico musicalmente, si se encuentra en óptimas condiciones el espíritu de los músicos. (Fortich, 2013, p.56).

Precisamente, el fenómeno de la improvisación lo podemos encontrar incluso en la creación de muchos de los porros tradicionales, pues se tiene información de que estos a pesar de que los músicos de aquella época de antaño cuando surgieron estas creaciones tenían un buen grado de formación en teoría musical, no se escribían.

En palabras de Julio Paternina, entrevistado por William Fortich en 1978 menciona lo siguiente: “Nunca se acostumbó el porro escrito, el porro se cogía al vuelo, de oído y entonces se ponía el tono y la gente seguía; se ensayaba vals, pasodoble, pasillo, etc, menos porro, eso nunca se escribió”. (Fortich, 2013, p. 67).

Esta descripción del proceso de composición de muchas de las piezas musicales tradicionales de la música popular interpretada por las bandas pelayeras me inclina a creer que muchas de estas creaciones se hacían de manera colectiva, donde se utilizaba la herramienta de la improvisación para hacer música.

De hecho, Fortich (2013), referencia una crónica hecha por Jorge Valencia Molina, con base en una entrevista que le hizo a Alejandro Ramírez, uno de los integrantes de la banda donde se compuso el antológico porro “María Varilla”, nos ayuda a sustentar la hipótesis descrita líneas atrás.

Acá un fragmento de la entrevista donde el maestro Ramírez describe el suceso:

El maestro Ramírez llegó a la plaza de la iglesia con los músicos Pelayeros. Ninguno podía imaginarse, en aquel despertar musical, en aquella iniciación folclórica que en esa pascua la moda del nuevo son, el porro, iba a darle muerte al “baile macho”. Ramírez afinó sus instrumentos. A lo lejos, en la orilla del río, cerca del ambulante de Emeterio Suárez, los tambores y pitos del “baile macho” se debatían en rápida agonía. Fue entonces cuando sonaron los instrumentos de los pelayeros y las notas de

un porro nuevo, sin letra, distinto, golpearon las esquinas de la plaza. En el círculo, sola, erguida, altiva, engréida, bailaba María Varilla. La gente le gritaba, porque la conocía... ¡Baila! ¡Baila! ¡Baila! María... Toque... ¡Toque! Maestro! La de María Varilla. Esto es, el porro, sin nombre y sin letra que bailaba aquella mujer del pueblo. Y así - nos narra el Maestro- el porro fue bautizado, frente a la iglesia, con el nombre de la legendaria bailarina. (Entrevista de Jorge Valencia Molina a Alejandro Ramírez Ayazo). (pp. 63. 64).

Es menester comentar que existe otro tipo de banda en Colombia que tiene una relación bastante estrecha con las bandas de *Second Line* de Nueva Orleans y estas son las bandas de chirimía chocona presentes en el Pacífico norte de Colombia, considero que este tema se puede abordar en otra investigación ya que es extenso, también espero que esta investigación sirva como motivación para estudiar la interpretación de los ritmos de este tipo de banda desde el sonido tradicional del jazz.

Conclusión

Luego de estudiar los antecedentes del jazz y el origen de las bandas de *Second Line* en Nueva Orleans, además de hacer lo propio con las dos llegadas del jazz a Colombia y su posterior desarrollo histórico, pude evidenciar como operaron los procesos de hibridación cultural en ambos casos, donde mediante la interacción de diferentes culturas en las zonas de contacto, se crearon nuevas expresiones culturales como por ejemplo el surgimiento del jazz colombiano.

Por otro lado, como observé en el apartado donde se abordaron los orígenes de las bandas de *Second Line* de Nueva Orleans, las bandas de música de la tradición del porro también se originaron por el encuentro de varias culturas presentes en el gran Caribe y en América; en primer medida encontramos la influencia europea marcada también por el mundo militar, representada en Colombia por el mundo hispano europeo; la influencia africana, donde encontramos que incluso una danza como la calenda, influyó en el posterior desarrollo de la música tradicional local representada por la influencia indígena.

Por consiguiente, teniendo claro que en los orígenes en ambas tradiciones, la del sur de los Estados Unidos en la desembocadura del Mississippi y la del caribe colombiano, existen fenómenos transculturales muy similares, me atrevo a considerar que ya podemos abordar entonces a profundidad en el próximo capítulo los puntos de encuentro entre ambas, no sin antes indagar en el desarrollo histórico de las secciones de percusión de ambos tipos de banda y el posterior surgimiento de la batería.

Capítulo 3

Análisis histórico y comparativo; puntos de sutura entre el jazz y el porro; apuntes sobre las entrevistas a músicos jazzístas

Introducción

Para iniciar este capítulo, me permitiré indagar en el desarrollo histórico específicamente de las secciones de percusión de las bandas de ambas tradiciones y del surgimiento y desarrollo de lo que conocemos como batería, que precisamente se suscitó en los orígenes del jazz. Luego de realizar este análisis de tipo histórico, estará todo dispuesto para empezar a encontrar esos puntos de sutura entre ambas expresiones culturales, que son hijas del gran caribe.

Por consiguiente, luego de haber observado cómo desde sus orígenes sí existen puntos de encuentro entre ellas a los que les di el nombre de puntos de sutura, ya se cuenta con bases sólidas para desarrollar los análisis de carácter comparativo pero esta vez, al respecto del desarrollo del sonido e interpretación de ambos mundos, con el objeto de estudiar estos elementos a fondo en cada una de las expresiones para luego comparar qué sucede en cada una y establecer puntos de encuentro en el aspecto sonoro e interpretativo.

Finalmente, se tomaron en cuenta los conceptos analizados en las entrevistas hechas a músicos del jazz colombiano y de la escena del jazz en la Ciudad de México, ejercicio que me dará pautas de mucha relevancia para armar el planteamiento de los últimos tres capítulos de este documento donde se abordarán los análisis musicales y la propuesta interpretativa de esta investigación.

3.1. Análisis histórico de la evolución de la batería de jazz y la percusión pelayera desde Nueva Orleans al Caribe colombiano

Como expuse en los anteriores apartados, los puntos de sutura que le dan identidad y carácter híbrido al jazz están representados por los elementos musicales del ritmo y la improvisación, características que permiten la hibridación

cultural con diversas expresiones tradicionales de otras latitudes, entre ellas la música tradicional colombiana.

Estos dos elementos están sustancialmente presentes en la función musical principal de las secciones de percusión y su posterior desarrollo en lo que actualmente conocemos como batería, por consecuente en los siguientes apartados daré un vistazo al desarrollo histórico de este tipo de instrumentos dentro de las bandas musicales, tanto de las *second line bands* de Nueva Orleans, como de las bandas pelayeras de la costa caribe colombiana debido a que esta investigación se centra en la interpretación de algunos ritmos específicos de la tradición del porro pelayero en la batería desde la perspectiva del sonido y ejecución del jazz; entraré pues en materia estudiando estos antecedentes históricos del instrumento tanto en los Estados Unidos como en las región del caribe colombiano donde surgieron las bandas pelayeras.

3.2. Sección de percusión de las bandas de *Second Line*

En el capítulo dos, pudimos observar en el apartado que trata sobre el origen y desarrollo de las *second line bands* el papel importante que juegan las estructuras rítmicas africanas en el desarrollo del jazz temprano; incluso se pudo evidenciar que, en gran parte, estas estructuras son el germen rítmico de mucha de la música popular estadounidense, pero además también son muy similares a las estructuras de muchas de las expresiones musicales en el gran caribe.

Lo anteriormente dicho se puede explicar en la influencia del gran legado africano presente por todo el caribe. Esta influencia afro también vino acompañada por el fenómeno militar que trajo Europa a tierras americanas, que dicho sea de paso se puede evidenciar en la importancia del mundo militar en el desarrollo de la percusión en Nueva Orleans, que con la herencia rítmica de África que llegó representada en danzas como la calenda terminan de formar el sonido y estilo característico del jazz temprano, en donde la sección de percusión de las bandas de viento y percusión de *second line* juega un papel fundamental.

Por consiguiente, considero importante mencionar acá la relevancia que tiene esta sección de la agrupación en la construcción de la estructura musical y sonora de las *second line bands*.

Para mencionar algunas características que sustentan lo dicho en el párrafo anterior quisiera apoyarme en el libro: *New Orleans Jazz and Second Line Drumming* (1995) de Herlin Riley y Johnny Vidacovich, donde encontré la siguiente cita a James Black que señaló la siguiente frase en la revista especializada para bateristas *Modern Drummer*:

The bass drum is very important in the style of drumming that we play here in New Orleans, because the first thing you hear in the parades is the bass drum. You know when you hear that beat from far away, 'Man it's a parade!' Our bass drum was the main thing. In Dixieland jazz, the bass drum and the snare drum – they were both important, but the bass drum most of all. (Herlin y Vidacovich, 1995, p. 17).

Con las anteriores palabras puedo atreverme a afirmar que parte fundamental de la estructura rítmica de la sección de percusión la lleva el bombo debido a su capacidad acústica, lo que convierte al ejecutante de este instrumento en uno de los elementos más importantes de la banda musical, sin embargo, el papel de redoblante y platillo no es menos importante en dicha estructura; de todas maneras, estas características se estudiarán a fondo en el capítulo tercero de esta investigación.

Por último, quiero dejar referencia de algunos de los pioneros que empezaron a ejecutar la función de los tres percusionistas de la sección de percusión de las bandas de Nueva Orleans como un solo ejecutante, registrándose así el nacimiento de lo que hoy conocemos como batería; aunque todos los detalles históricos y acontecimientos que hicieron posible la aparición de la batería en la historia será analizado en el próximo apartado, en las siguientes líneas solo hablaremos de estos intérpretes y su legado para las siguientes generaciones de bateristas.

En palabras de Herlin y Vidacovich (1995), lo que le ha dado conservación y continuidad a la misma esencia de la música de Nueva Orleans ha sido la propia comunidad de esta ciudad, las tradiciones han sido un legado transmitido en los barrios, por amigos y familiares de los músicos muchas veces por grabaciones de algunos anónimos. Esto ha ayudado a perpetuar dicha herencia, de hecho, mucho de lo que se conoce de la evolución del llamado *New Orleans Drumming* viene de ese arraigo de los propios músicos.

El primer baterista que comenzó a divulgar esta herencia fue Warren “Baby” Dodds, también fue el primer intérprete de batería en tener reconocimiento fuera de Nueva Orleans y un pionero del jazz en los primeros años de la década de 1920. Fue influenciado por grandes percusionistas de la ciudad como John McMurray, Henry Zeno, entre otros. (p. 6).

Para describir su legado en el desarrollo de la batería recojo las siguientes palabras encontradas en Herlin y Vidacovich (1995): “Dodds incorporated the ragtime and brass bands styles of the early 1900s with his own concepts as developed in the legendary bands of Fate Marable and Joe “King” Oliver”. (p.6).

Según Herin y Vidacovich (1995), luego de una amplia trayectoria tocando como baterista de figuras como Fate Marable y Louis Amstrong en embarcaciones que salían del puerto de Nueva Orleans por el río Mississippi hacia ciudades lejanas, Dodds dejaría un gran legado de su estilo e interpretación, este fue el escenario donde sus ideas interpretativas fueron asimiladas por muchos ejecutantes de la batería. También fue muy importante su traslado a Chicago en 1922, donde su fama fue en aumento y bateristas locales como Gene Krupa y George Wetting decidieron tomar clases con él; adicionalmente, entre los bateristas con gran influencia de Doods se encuentra Zutty Singleton y Ray Bauduc, que a la ´postre fueron figuras fundamentales para construir los puentes entre las antiguas formas del jazz y las nuevas tendencias de los años cuarenta de Nueva York como la llamada *be-bop*, donde encontramos figuras fundamentales de la batería como Art Blakey y Max Roach, que también fueron influenciados en gran medida por la herencia de Warren “Baby” Dodds. (pp. 6,7).

3.3. La batería y su papel en el jazz (Análisis histórico del surgimiento y evolución del instrumento y su relación con el jazz)

Figura 9

Art Blakey leyenda de la batería en el jazz.



Nota. Tomado de Jazz Profiles CerraJazz LTD [Fotografía], por Steven Cerra, 2019, <https://images.app.goo.gl/ApnZ7fyddWFnHMdu7> Copyright.

Klaas Balijon (2016) afirma que el origen más antiguo de este particular instrumento musical que es compuesto por varios instrumentos de percusión proviene desde diversos lugares del mundo que fueron desarrollándose con las diferentes culturas y tradiciones, uno de ellos el bombo tuvo sus orígenes en la África antigua y se utilizaba para enviar señales y comunicarse entre comunidades, después de su paso por Turquía llegó a Europa con el nombre de “Davul”; en sus inicios se hacía con madera y pieles de animales que eran ejecutados con una baqueta en cada mano. A este instrumento se le fueron añadiendo artilugios adicionales que se le ponían alrededor, en la Primera Guerra mundial se utilizaban en bandas militares para luego viajar a América donde se convirtió en un elemento importante del jazz. (p. 9,10).

Poco después se le adicionaron instrumentos como el redoblante o (tarola) y platillos provenientes de Turquía, estas adiciones provienen del mundo militar y

como vimos líneas atrás llegaron de Europa a América, ya allí, en las riberas del río Mississippi en Nueva Orleans, es donde encontramos el origen y desarrollo como tal de la batería como instrumento musical, al respecto recogemos estas palabras del baterista y pedagogo holandés Klaas Balijon (2016):

La batería moderna se desarrolló durante los años 20 en Nueva Orleans. Bateristas como Baby Dodds, "Zutty" Singleton y Ray Baduc crearon nuevas combinaciones de ritmos tomando ideas de marchas militares, usando bombos, tarolas y otros accesorios de percusión asociados a distintos grupos migratorios, como crócalos, tomtoms, cencerros y bloques de madera. (p. 11).

Balijon (2016) señala que la sección de percusión que regularmente también se le nombra como *batería*, fue parte fundamental en las famosas bandas de *Second Line* integradas por músicos afroamericanos, en sus inicios se tocaba con tres integrantes uno para cada instrumento, bombo, redoblante y platillo, luego con la aparición de las *diexaland bands* integradas por hombres blancos empezaron a hacer algunos cambios a la composición de este tipo de agrupaciones por diferentes circunstancias como las crisis económicas de la época generadas por la primera guerra mundial a inicios del siglo XX.

Por consiguiente, fueron motivos económicos los que obligaron a directores de banda y orquesta a reducir el número de músicos en sus agrupaciones, esto generó que las secciones de percusión ya no fueran de tres integrantes, como solía utilizarse en Nueva Orleans, sino que se le encomendaba la función a un solo ejecutante, esto contribuyó al desarrollo de la batería moderna, desarrollando nuevas tecnologías para la época y así poder contar con un set de instrumentos de percusión que fuese interpretado por un solo percusionista.

Hacia la década de 1920 se construyeron diferentes tipos de atriles o bases y dispositivos como los pedales para que el intérprete pudiera utilizar las cuatro extremidades. Así se vio la necesidad de desarrollar otras habilidades para su interpretación, generando así el surgimiento de los bateristas. (p.11).

Balijon (2016) añade que para la década de los treinta, luego de la depresión económica generada por la guerra, las *big bands* y el *swing* surgieron como una respuesta para apaciguar la crisis volviéndose muy populares en EEUU, con ellas llegaron bateristas virtuosos como *Gene Krupa* quien fue importante en el desarrollo del instrumento consolidándose como un gran solista y convirtiéndose en el líder de su banda. De tal manera podemos observar como la batería jugó un papel crucial en el sonido del *swing*.

Luego de la era del *swing* llegó el *bebop*, una música pensada para sentarse a escuchar, no para bailar, de músicos para músicos, esto llevó a que los tempos fueran más rápidos por el hecho de ya no depender del baile; además, este nuevo género liderado por grandes figuras como *Charly Parker* y *Dizzy Gillespie*, hizo mucho más énfasis en la improvisación, los músicos empezaron a re armonizar y a modificar las melodías de algunos *standars* provenientes de la era del *swing* volviéndolos más complejos, pero a la vez dando más libertad a la hora de interpretar saliéndose un poco de la estructura rígida de las partituras de *big band*; todas estas circunstancias influyeron en la posterior aparición de bateristas que llevarían a otro nivel de evolución al instrumento. (pp. 11-13).

Por consiguiente, consideramos relevantes las referencias hechas por Jhonny Olivera Martínez (2019) donde menciona que bateristas como *Max Roach*, *Art Blakey* y “*Papa*” *Jo Jones* exponentes de la era del *be-bop* principalmente en la década comprendida entre 1940 y 1950, fueron importantes en la evolución histórica de la batería dejando un gran legado a las generaciones posteriores de bateristas de jazz, de manera que echaremos un vistazo al aporte de cada uno de ellos en este campo histórico.

- **“Papa” Jo Jones:**

Uno de los bateristas más relevantes de la historia del jazz. Según Joachin Berendt (1994), Jo Jones se formó bajo la influencia de los más importantes bateristas afroamericanos de lo que se conoce como Nueva Orleans jazz y el *Swing*. Jo Jones fue el mayor referente de la regularidad en los compases de

cuatro tiempos. El músico señalaba lo siguiente: "El modo más fácil por el que puedes reconocer si un hombre tiene *swing* o no lo tiene es cuando a cada nota le da un *beat* entero, de modo que una redonda tenga cuatro *beats*, una blanca dos *beats* y una negra sólo uno. Y son siempre cuatro los *beats* de un compás, que deben ser tan regulares como nuestra respiración. Una persona no tiene *swing* cuando se adelanta en algún momento." ("Papa" Jo Jones citado por Berendt) Para esta época el ritmo fundacional de los cuatro pulsos del compás fue trasladado del bombo al platillo principal conocido como *ride cymbal*.

En el año de 1973 grabó un disco en París titulado "*The drums*" donde hace una propuesta innovadora en la interpretación del jazz en la batería y que posteriormente daría los fundamentos necesarios para varios bateristas posteriores del género. (Olivera, 2019, p. 33).

- **Max Roach:**

En palabras de Olivera (2019), fue uno de los referentes más importantes en la batería de la época del *be bop* en su disco *Drums Unlimited* expone cómo hacer que la batería además de ser un instrumento acompañante también pueda exponerse como solista.

Olivera cita las siguientes palabras de John Riley (2004):

Max Roach creó un diálogo más que sustancial al crear un diálogo entre la caja y el bombo por debajo de su incesante ritmo del platillo y marcando el tiempo 2 y 4 en el hit hat, Max es un solista fantástico y a menudo se lo llama el baterista más melódico de todos los tiempos. Max ha declarado que está más interesado en la estructura musical y piensa más en la arquitectura y la forma de sus frases que en la melodía. (p. 34).

De tal manera que el gran legado de *Max Roach* fue darle también una función más melódica a la batería, de algún modo abandonó su función rítmica para volver más melódica su interpretación. (Olivera, 2019, p.34).

- **Art Blakey:**

Según Olivera (2019), fue el primer baterista en irse a África a estudiar los ritmos de las tradiciones de ese continente para luego incorporarlos en su propio estilo. Grabó algunas producciones con un bongosero cubano conocido como Sabú, donde pone en interacción y conjunción ritmos del África occidental y el jazz. John Riley (1994), sostiene que sería Blakey quien incorpora los *grooves* del naingo, bembé y el *afro cuban* en 6/8 en los patrones característicos del jazz en el *ride cymbal*. También se registra que fue uno de los que más influyó en la adaptación del ritmo de mambo jazz. (p. 34).

Olivera (2019) agrega: otro baterista que hizo parte de los exponentes de estilos del jazz posteriores al *be bop* como el *hard bop* fue *Elvin Jones*, consideramos importante referenciarlo puesto que fue de suma importancia en el desarrollo de los bateristas de épocas posteriores hasta la actualidad.

- **Elvin Jones:**

John Riley (2004) afirma que Jones desarrolló un estilo único en la forma de tocar el *ride cymbal* cambiando acentuación en figuras donde jamás se había intentado y donde nunca se consideró crear un buen *groove*, al respecto de esto Berendt (1994) señala:

Ha habido también un nuevo desarrollo en el campo de rodear el ritmo básico. Cuanto menos toquen los bateristas en el beat, y más toquen en torno de él, más elemental será la percepción del ritmo básico: casi paradójicamente. Es menos...y sin embargo es más, dijo John McLaughlin acerca de Elvin Jones. (Olivera, 2019, p. 34).

- **Jack DeJohnette:**

Según Olivera (2019), otro de los grandes bateristas que aportaron al desarrollo del instrumento y que fue influenciado por los ya referenciados en líneas atrás, es Jack DeJohnette, que sigue vigente en la actualidad, Berendt (1994) señala lo siguiente describiendo el estilo interpretativo de DeJohnette:

Jack DeJohnette ocupa una posición especial: es, con toda probabilidad, el más universal de todos estos bateristas y es un músico increíblemente completo. Su grupo New Directions en verdad está abriendo nuevas direcciones a la música de comienzos de los ochenta. El estilo de tocar de DeJohnette fue descrito particularmente bien por el crítico Lois Gilbert: "A una síntesis de las virtudes de Tony Williams y de Elvin Jones, DeJohnette ha dado su propio agudo sentido del ritmo (junto con Philly Joe Jones, es en la práctica el único baterista que toca cómodamente ambas partes del beat) anticipándolo o dejándolo atrás, según lo exija la situación, y tiene un sentido sin precedente del detalle." Es interesante notar que DeJohnette comenzó como pianista y a veces aún toca el piano en las grabaciones de su grupo. Si hay alguna justificación para llamar « "pianístico" al estilo de un baterista, entonces ciertamente esto puede decirse de él. DeJohnette es también un destacado compositor, pero en contraste con la mayoría de los demás bateristas, sus obras no se revelan inmediatamente como "composiciones de baterista". En realidad, ha prevalecido cierto tipo de muy obvia "escritura de bateristas" en casi todas las tonadas compuestas hasta hoy por bateristas: desde Sid Catlett y Cozy Cole hasta Billy Cobham y Alphonse Mouzon. (Olivera, 2019, p. 35).

Por último Olivera (2019) añade una anécdota que Riley (1997) referencia, donde DeJohnette narra que una noche en una presentación suya, un colega llamado Otis Ray Appleon le dijo que al escucharlo tocar notó que él crea un diálogo consigo mismo y con el solista, generalmente los bateristas de jazz siempre se preocupan por crear un diálogo con el solista, pero en el caso de DeJohnette, si por un momento imaginamos la batería sonando sola sin el resto de instrumentos, podríamos escuchar la composición completa. (p. 35).

Finalmente quiero mencionar que bateristas como los mencionados líneas atrás, han tenido una influencia innegable en el estilo musical y sonido al interpretar la batería en Latinoamérica y el mundo; como también, de aquellos ejecutantes que tiene la intención de interpretar músicas tradicionales de sus lugares de origen utilizando los elementos acústicos y estilísticos de lo que de ahora en adelante

llamaremos la *batería de jazz*⁹. Definición que me atrevo a darle a la interpretación de un conjunto de bateristas que conservan un sonido y estilo basado en las características sonoras y estilísticas de los mayores exponentes de la batería en la época del *be bop* y que de alguna manera se han conservado desde ese momento histórico del jazz a la actualidad.

De manera que me atrevo a afirmar que existe una corriente que ha conservado estas características que le dan una identidad propia a la batería jazz, desde Max Roach (1924-2007) y “Papa” Jo Jones (1911-1985), pasando por Elvin Jones (1927-2004) y Jack DeJohnette (1942) y siguiendo esta corriente con bateristas de la actualidad como Brian Blade (1970), Jeff Ballard (1963) y Bill Stewart (1996); es menester mencionar aquí que cada uno de estos bateristas tiene también su estilo y sonido propio, que sin duda varía según los géneros que interpretan y su gusto personal, pero también, me permito considerar que sí comparten algunos elementos sonoros y estilísticos que los relacionan, por lo cual profundizaremos en este sentido en el capítulo sexto de esta investigación.

Naturalmente me atrevo a señalar que esta corriente también la podemos evidenciar en algunos de los bateristas del jazz colombiano, dentro de los cuales se ubica el proponente de esta tesis.

3.4. La sección de percusión o batería de las bandas pelayeras. (Análisis histórico de su evolución en la tradición del porro pelayero y otras músicas de la costa Caribe colombiana)

Para empezar a indagar en la evolución de la sección de percusión de las bandas musicales de la tradición del porro pelayero, me ubicaré en sus antecesores, la percusión de las tradiciones ancestrales del fandango paseado o baile cantado y los grupos de gaiteros. Sin embargo, no debemos olvidar que la percusión en una banda pelayera también debemos enmarcarla en los ritmos de tradición europea

⁹ Líneas adelante de este capítulo en la página 155, se dará una explicación más amplia del porqué decidí dar esta definición.

que se tocaban en las bandas de música antes de aquel histórico encuentro con las tradiciones locales.

Por consiguiente, es menester primero echar un vistazo a cómo fue la evolución de las bandas de música en Colombia que en un principio en épocas de la independencia temprana de la nación, tuvieron una influencia muy marcada del mundo militar y de la música europea, influencias que inciden directamente en la función musical de la sección de percusión, por esta razón conviene empezar este análisis ubicándonos primero en este aspecto y luego en los antecedentes de las expresiones del caribe.

En entrevista con William Fortich (2023), pude notar que el maestro hizo un gran énfasis en la parte inicial de nuestro encuentro en que el origen de las bandas de música en San Pelayo también proviene de la influencia hispano europea.

Al respecto el maestro realiza una gran contextualización del origen de las bandas de viento. Manifiesta que es importante considerar que el origen de estas agrupaciones no es un fenómeno exclusivamente colombiano, es más un fenómeno que viene de Europa y que se expande en Latinoamérica. En la llegada de las bandas de viento a Colombia en épocas de la colonización española y la posterior independencia de la República de Colombia, estas agrupaciones tocaban en eventos militares o protocolarios, como por ejemplo la llegada de un virrey de España cuando aún Colombia era una colonia, o, la gran celebración que según fuentes consultadas por él, que Simón Bolívar hizo para celebrar la independencia luego de la batalla de Boyacá (1819), donde se interpretaba un repertorio propio de la época colonial, obras de origen europeo y que tienen que ver con fenómenos militares. (Fortich, 2023, comunicación personal).

Estas agrupaciones empezaron a hacer parte de los respectivos batallones militares en Colombia, que alrededor del 1830 cuando las guerras de independencia terminaron, muchos músicos que integraban estas bandas militares empezaron a regresar a sus lugares de origen, convirtiéndose así en el principio de muchas bandas de música en los pueblos por toda Colombia. Ubicándonos ya

en la costa caribe colombiana, se evidencian registros de formación hacia finales del siglo XIX, de bandas de música en municipios importantes como Cartagena, ciudad capital de Bolívar y otros muy importantes como Lorica y Montería en Córdoba y naturalmente en San Pelayo como vimos en el apartado anterior; estas agrupaciones tenían unas características particulares, como la interpretación de un repertorio de aires principalmente europeos.

Luego de esto hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, empezó una apropiación del pueblo caribeño de ritmos foráneos como valeses, danzas y contradanzas, foxtrots y hasta mazurcas, incluso ritmos foráneos del caribe como el danzón. En medio de este fenómeno es que surgen los primeros porros tradicionales, acontecimiento que se explica a detalle en el apartado anterior. (Fortich, 2023, comunicación personal).

Hago especial énfasis aquí en la llegada de las bandas de música a la Colombia colonial y de la época de independencia en el transcurrir del siglo XIX para dimensionar la importancia del mundo militar y europeo en estas agrupaciones, que por el carácter rítmico de esta música es todavía más influyente en la sección de percusión de las bandas musicales, puesto que es este tipo de instrumentos los que se encargan de los ritmos y aires musicales. De ahí la importancia de que los músicos percusionistas tuvieran la habilidad de interpretar dichos ritmos, como las marchas militares y los aires europeos mencionados anteriormente.

Al respecto Fortich (2023), señala que no es cierto que los músicos de estas agrupaciones no tuvieran formación musical, en cuanto a la percusión esto es de suma importancia para tenerlo en cuenta, debido a que al igual que en los demás instrumentos, hubo una instrucción de cómo ejecutar el bombo, platillos y redoblante, situación que me inclina a inferir que, hubo maestros en la región como los asentados en Lorica de origen puertorriqueño que enseñaron las técnicas propias de los instrumentos de viento europeos, también me atrevo a afirmar que hubo quienes conocían las técnicas de ejecución de la percusión; esta afirmación la podemos evidenciar en la interpretación del redoblante donde incluso en las grabaciones más antiguas registradas de la banda bajera de San Pelayo, se

puede escuchar la ejecución del redoble o *press roll* ¹⁰característica muy idiomática en la interpretación del tambor militar. (Fortich, 2023, comunicación personal).

Habiendo hecho esta breve aproximación a la llegada de las bandas musicales a Colombia, ya podemos abordar el tema específico de los antecedentes rítmicos de las bandas payeras presentes en las expresiones ancestrales del baile cantado, los grupos de gaiteros y el fandango sinuano.

Ubicándonos precisamente en el fandango visto como aire, tonada o ritmo, el maestro William Fortich (2023), en un ejercicio auditivo expone cómo suena la adaptación de este ritmo de los conjuntos de tamboreros de los bailes cantados a la sección de percusión de las bandas payeras.

En este ejercicio pude notar con bastante claridad, que los percusionistas de las bandas payeras, hacen una adaptación muy exacta de este ritmo trasladando las funciones así: lo que ejecuta la maraca se adapta a los platillos; lo que ejecuta la tambora lo ejecuta el bombo; y lo que ejecuta el tambor alegre y el llamador lo hace el redoblante. Todo esto adaptado a las capacidades técnicas y sonoras de los instrumentos de origen europeo, pero las bases rítmicas de la percusión de los grupos ancestrales es prácticamente la misma. (Fortich, 2023, comunicación personal).

Después de la realización de este ejercicio, el maestro William Fortich, menciona que la percusión de los grupos de baile cantado o fandango paseado, hacen énfasis en improvisaciones basadas en las estructuras rítmicas de esos aires, lo que se puede notar claramente en el ejecutante del tambor alegre, análogamente el intérprete del redoblante en la banda de música, cumple la misma función.

En el apartado anterior también se puede evidenciar la importancia de la sección de percusión en la estructura formal de los porros, puesto que por ejemplo en la

¹⁰ El redoble o *press roll* es uno de los rudimentos esenciales del redoblante que proviene del mundo militar y que se estudia y ejecuta en muchos géneros musicales populares, el jazz y también en el estudio de la percusión sinfónica, para más claridad al respecto se recomienda consultar en el siguiente enlace de YouTube <https://youtu.be/EO4Fljpi1Bw>.

“boza” es de vital importancia el cambio de función del bombo cuando deja de tocar el parche para hacer el “paliteo”, característica fundamental del porro pelayero palitiao. Este cambio de sonoridad tiene dos propósitos; el primero es lograr un sonido menos fuerte permitiendo así que los clarinetes protagonistas de la “boza” se escuchen con más claridad, debido a que su capacidad acústica es un poco menor a la del resto de instrumentos que son de metal; el segundo es hacer que la base rítmica suene con más estabilidad y se cierre, en el argot popular se le dice “amarre”, para permitir la improvisación más clara de los solistas. Estas funciones y características interpretativas de la percusión las veremos con más detalle en el próximo capítulo de esta investigación.

De manera que se puede observar que la función de la sección de percusión de una banda de música de la tradición del porro se ha venido desarrollando con la influencia de tres aspectos fundamentales.

La presencia del fenómeno militar que llegó de Europa, que a su vez, proporcionó aspectos como la técnica interpretativa de la sección de percusión representada en características como el redoble en el tambor; la interpretación de ritmos foráneos principalmente europeos como los valeses y las contradanzas, esta influencia militar y europea parece haber estado enmarcada en un aprendizaje de manera más formal de la música; por último la adaptación de los ritmos de las tradiciones locales que antecedieron al porro, como el baile cantado y los grupos de gaiteros que se realizó mediante la tradición oral y la experimentación, donde se adaptaron las bases rítmicas de los instrumentos nativos y ancestrales a la percusión de origen europeo.

Todo el proceso anterior se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta las primeras tres décadas del siglo XX, luego de este periodo y de la primera llegada del jazz a Colombia en la década de los años veinte, en décadas posteriores como los años cuarenta y cincuenta, también encontramos la aparición de otra expresión musical del caribe colombiano que para la época popularizó en Colombia y en Latinoamérica la música del caribe colombiano, especialmente la cumbia con las

orquestas de músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, ambos oriundos del caribe colombiano.

Estas dos agrupaciones llamadas también jazz bands, recogerían las tradiciones musicales del caribe colombiano para crear una música que se denomina como la más popular del país, como lo mencionamos en apartados anteriores.

En este contexto donde agrupaciones como la de Lucho Bermúdez emulaba a las *Big Bands* de Norteamérica, se daría el desarrollo de los primeros intentos en Colombia de adaptar los ritmos del caribe colombiano a la batería, de una manera muy similar a lo que pasó en Nueva Orleans.

Dentro de los bateristas que tocaron en las orquestas de Lucho Bermúdez encontramos la dinastía de la familia Cuao. Oriundos de la costa caribe, existen evidencias de que integraron esta orquesta por varias generaciones, la cual ha trascendido hasta la actualidad, donde encontramos en su última generación al maestro Enrique Cuao¹¹.

En entrevista realizada el 24 de marzo de 2016 que podemos encontrar en el canal *Musical Afrolatino* en la plataforma de YouTube y que se referenció al pie de página en el anterior párrafo, uno de los miembros de esta familia Gustavo Enrique Cuao Ocampo, relata cómo empezó la historia de esta dinastía de percusionistas, desde el pionero, su abuelo Israel Cuao. En su relato, habla también de las experiencias e inicios del primer miembro de la familia Cuao que integró la icónica orquesta de Lucho Bermúdez.

Esta persona es precisamente su padre Wilfredo Cuao, quien luego de sus inicios musicales empezó a incursionar en la escena musical de la ciudad de Barranquilla, a donde llegaban muchas orquestas cubanas en las décadas de los treinta y cuarentas del siglo XX. Tocando en algunas de estas orquestas, el maestro Wilfredo empezó a aprender elementos del estilo interpretativo norteamericano, uno de estos elementos era una afinación de la batería alta, muy

¹¹ En la webgrafía de este documento se podrá encontrar el link de la plataforma YouTube del documental: "Dinastía Cuao", percusionistas colombianos.

al estilo jazzístico. Wilfredo Cuao naturalmente también empezó a abordar toda la rítmica de las expresiones musicales del caribe colombiano en la batería, porros, cumbias y demás aires, fue allí en medio de este proceso en Barranquilla donde el maestro Lucho Bermúdez lo escuchó y decidió llevarte a hacer parte de su orquesta al maestro Cuao. Palabras de Gustavo Cuao en (Rodríguez, 2016. Comunicación personal).

En el apartado donde se toca el tema de la llegada del jazz a Colombia, mencionamos que algunos músicos de las jazz bands que surgieron en el caribe colombiano y que luego migraron a Bogotá hacia la década de 1950, fueron los pioneros del desarrollo del jazz en Bogotá.

Dentro de ese grupo de músicos al lado de figuras como Julio Arnedo podemos ubicar al baterista Plinio Córdoba, quien junto con Arnedo y otros músicos, organizaron lo que se podría considerar como el primer club de jazz de Bogotá.

Recogemos entonces las siguientes palabras de Oliver (2009), donde describe este importante suceso donde fue protagonista este baterista de jazz pionero en Colombia:

Es de esta manera que hacia el año 1971 (el mismo año en que se daría la memorable presentación de Duke Ellington y su orquesta en el teatro Jorge Eliécer Gaitán, en ese entonces llamado Teatro Colombia), Plinio Córdoba (baterista procedente del Chocó) y Fernando Mosquera (chef), se independizaron de su antiguo jefe Pedro Balaguera (dueño del Miramar, el más famoso grill del centro), para montar un local en la 13 con 59. El lugar era animado por la banda de Plinio que venía del Miramar (Cll. 24 con 10): él en la batería, Armando Manrique al piano, Pepe García en el contrabajo, Julio y Carlos Arnedo en los saxos alto y tenor, Willy Salcedo en las congas y Jairo Likasale en la voz. (p.55).

En la segunda llegada del jazz a Colombia, se pudo evidenciar el legado de estos pioneros del jazz en Bogotá que inculcaron el amor al jazz a sus hijos en figuras como Antonio Arnedo. Antonio hijo de Julio Arnedo, quien animado por Satoshi Takeishi baterista japonés que por amor a los ritmos latinos terminó de manera

casual en Colombia, iniciaría con él una verdadera travesía por muchas regiones del país haciendo trabajo de campo investigando las tradiciones musicales.

Satoshi Takeishi en entrevista que le realicé de manera virtual en diciembre de 2022, narró cómo fue su llegada a Colombia y su encuentro con el maestro Antonio Arnedo.

Takeishi (2022) relata que luego de hacer sus estudios en batería de jazz en Berklee College of Music, tenía un gran interés en los ritmos latinos específicamente del Brasil, pero por recomendación de un compañero suyo en la escuela, importante pianista colombiano, decidió pasar unos días en Colombia para luego seguir su viaje al país carioca. Pero para fortuna de los bateristas en Colombia, Satoshi quedó enamorado de las cadencias rítmicas de la cumbia al escuchar un conjunto de gaiteros en Cali capital del departamento del Valle del Cauca: circunstancia que hizo que nunca viajara a Brasil y decidiera quedarse en Colombia por más de cuatro años en la década de los ochenta. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Este episodio es de vital importancia para las generaciones posteriores de bateristas de jazz de Colombia, puesto que Takeishi, luego de decidir quedarse y realizar el trabajo de campo, fue parte de producciones discográficas históricas del jazz colombiano entre ellas las primeras y más importantes referentes del jazz colombiano como las de Antonio Arnedo.

Takeishi es pues un referente de los bateristas de jazz en Colombia, pues además de las producciones fonográficas que dejó como baterista de Arnedo, que muchos bateristas hemos tomado como referencia, también dejó estudiantes como los más importantes bateristas de la escena local actual de Bogotá, entre ellos encontramos a Jorge Sepúlveda actual baterista de Antonio Arnedo y profesor de batería en la cátedra de jazz de la Universidad Javeriana.

Es considerable la cantidad de bateristas que se han interesado en la interpretación de los ritmos tradicionales de Colombia, algunos de ellos han hecho grandes aportes incluso específicamente con la tradición del porro; sin embargo,

no existen evidencias de un documento que trate específicamente de la interpretación de aires de la tradición del porro desde la perspectiva sonora de la batería de jazz; de toda manera, muchos de los trabajos y aportes que se han hecho, han sido citados en esta investigación como estado del arte o como referencia para el desarrollo de posteriores capítulos de esta investigación.

3.5. Puntos de encuentro entre el jazz de Nueva Orleans y la tradición del porro pelayero

“El caribe, el gran caribe, en donde nace el jazz, nace el porro” (Fortich, 2023 comunicación personal).

Esta frase surgió de una manera espontánea después de hacer un ejercicio de escucha de varios porros pelayeros tradicionales, el maestro se dispuso a explicar algunos aspectos históricos del por qué algunos porros tienen una introducción que ellos llaman danza, introducción con influencias europeas, y por qué otros no la tienen, luego de esta explicación, procedió a mencionar que esta danza se utilizaba para que la aristocracia de la región permitiera tocar porros en salones privados, debido a que generalmente, el porro se tocaba en plaza pública, lo tocaban los afros , los indígenas, el pueblo. De esta manera habló de la importancia de incluir a las expresiones culturales locales elementos europeos como la danza, para su aceptación por la demanda aristocrática, estas prácticas se repiten por toda América, dando el ejemplo del fandango que como expresión cultural de fiesta también existe en México. De tal manera Fortich se permite lanzar con propiedad la frase que se cita al iniciar este apartado. Esta frase la dijo en medio de una entrevista que le realicé en su casa en el municipio de San Pelayo.

De manera que sentí la necesidad de hacerle la siguiente pregunta: ¿Desde cuándo considera usted que está presente el elemento de la improvisación en la tradición del porro pelayero?

Su respuesta fue contundente. Argumentó que desde antes de que las bandas pelayeras se originaran; incluso, ubica su respuesta mencionando que la

improvisación está presente ya desde las tradiciones ancestrales que antecedieron al porro, los bailes cantados o fandangos paseados y los conjuntos de gaiteros.

Además, pude percibir su emoción al explicar que el *Call and response* presente en los orígenes del jazz en las plantaciones de algodón del Mississippi en los cantos de lamentación del *blues* de los esclavos afroamericanos, es en cierta manera la misma práctica de las cantadoras que improvisan versos y el coro de asistentes que responde con el estribillo. (Fortich, 2023, comunicación personal).

De manera que puedo atreverme a afirmar que el *Call and Response* es uno de estos importantes encuentros entre estas dos tradiciones culturales, pues esta característica es una herencia que la diáspora africana ha dejado en el gran caribe.

Como ya se evidenció en apartados anteriores, esta práctica ha sido parte fundamental del desarrollo temprano del jazz desde aquella Nueva Orleans naciente hasta el desarrollo del jazz en épocas y estilos posteriores como lo son la era del *swing* y el *be-bop*; al igual, en la costa caribe colombiana se evidencia que el *Call and Response* tiene un desarrollo similar, puesto que es una práctica fundamental de la estructura musical de las tradiciones del baile cantado y el fandango paseado, que como se evidenció son antecesoras del porro pelayero, pero también se puede reconocer en la propia estructura de los porros tradicionales como se describió líneas atrás.

Sin embargo, el *Call and Response* no es el único punto de encuentro entre porro y jazz que la herencia africana ha dejado, también, se encontraron otras características más que tienen que ver con las estructuras rítmicas; estas se hacen presentes en la llamada danza calenda.

En apartados anteriores vimos como Benjamin Dolaec describe la presencia de esta práctica en Nueva Orleans en las épocas donde *Congo Square* empezó a tener relevancia en el desarrollo temprano del jazz, la danza calenda que practicaban los esclavos afroamericanos, luego fue apropiada como una de las

estructuras rítmicas de la sección de percusión de las *Second Line Bands*; de manera muy parecida vimos que esta misma danza fue una de las influencias de origen africano presentes en la estructura rítmica de muchas de las expresiones musicales presentes en el caribe colombiano, una de ellas el fandango paseado que se practicaba en San Pelayo, que por consiguiente, fue uno de los antecesores de la estructura rítmica básica de los ritmos que tocan las bandas pelayeras.

William Fortich, al respecto de la danza calenda también nos describe que ésta vino acompañada de las prácticas religiosas africanas como la religión yoruba, que ha sido y sigue siendo practicada en la actualidad en gran parte del gran caribe. Este sincretismo religioso trajo consigo una variedad de ritmos que permeó las prácticas en todo el caribe, Nueva Orleans y San Pelayo son ejemplos de estas zonas de contacto donde la herencia de la danza calenda dejó su semilla. (Fortich, 2023, comunicación personal).

En San Pelayo, como parte de mi trabajo de campo, tuve la gran fortuna de entrevistar a una leyenda viva de la tradición del porro pelayero. Se trata del maestro Rudis Rubén López, intérprete del bombo conocido con el nombre artístico de “bombo mocho”; en la entrevista hecha en casa de su amigo de infancia Héctor Villalba, abogado de profesión y entusiasta periodista empírico, amante de las tradiciones de su pueblo, como el porro, realicé un ejercicio didáctico para conocer la opinión del maestro y del señor Villalba respecto de la relación que puede existir entre la tradición del porro y el jazz.

El ejercicio fue realizado al final de la entrevista luego de que el maestro nos hiciera una hermosa narración de su vida, su obra y legado, también de haberle preguntado por algunos aspectos referentes a su función en la banda y a la tradición del porro.

Se procedió entonces a ponerle a escuchar una grabación de la pieza musical “La Chiva” del disco *Travesía* (1996), del maestro Antonio Arnedo, con el objeto de hacerle un par de preguntas para conocer su opinión al respecto de lo que

escuchó, sin embargo, no fue necesario hacer estas preguntas debido a su reacción al empezar a escuchar esta música.

El maestro Rudis en los primeros instantes al escuchar esta grabación, empezó a seguir la música haciendo pequeños movimientos con los dedos de sus manos, como queriendo seguir la música, que con una gran sonrisa en su cara nos hizo notar a los que asistimos a la entrevista su emoción y agrado por lo que estaba escuchando; acto seguido, buscó su bombo que llevó a la entrevista para empezar a tocar con la grabación, donde pude notar que tocaba las bases rítmicas del porro que concordaban de manera muy natural con la música que sonaba.

Para mí grata sorpresa el maestro nos regaló este maravilloso momento que me inclinan a atreverme a señalar que entre el jazz y el porro existe una relación bastante profunda, además luego de terminar el ejercicio el maestro Rudis empieza a explicarnos algunos aspectos de la rítmica del jazz y el porro, donde él considera que hay muchos encuentros; a continuación citaré un pequeño fragmento de la entrevista donde después del ejercicio que narramos en los párrafos anteriores le pregunto: ¿Por qué le dieron ganas de tocar, le dieron ganas de tocar ahorita esta música? El maestro responde: “claro, porque está compenetrada con nosotros, los latinos”¹²(López, Rudis Rubén, 2023, comunicación personal).

Para complementar la idea del pensamiento del maestro “bombo mocho” al respecto de las similitudes y encuentros que pueden tener ambas expresiones musicales, en otro fragmento de la entrevista que se le realizó encontramos más evidencias de que entre las dos tradiciones si hay encuentros muy significativos; de una manera muy similar a la que el historiador William Fortich describe tales encuentros, el maestro Rudis nos describe su pensamiento al respecto, pero desde la perspectiva del músico, de uno de los creadores de las entrañas de esta práctica, puesto que sus palabras se remiten más a los aspectos estructurales de la música y en este caso en particular, de aquellas características concernientes al

¹² Para mayor contextualización se recomienda consultar la webgrafía de esta investigación presente en las fuentes

ritmo dentro de la sección de percusión de una banda de música tradicional del porro.

Por consiguiente me permitiré recoger las siguientes palabras de Rudis López de este apartado de la entrevista: “un jazz tiene casi la misma expresión estructural de los golpes con el porro, sí, pero claro que el porro viene denominándose un jazz latinoamericano¹³”. (López, Rudis Rubén, 2023, comunicación personal). Estas palabras surgieron luego de pedirle su opinión al respecto de que músicos de jazz y de música académica tuvieran la intención de utilizar elementos de músicas tradicionales como el porro para crear nuevas expresiones y de paso darle difusión a las tradiciones musicales de Colombia; además de las palabras citadas atrás, empezó su respuesta mencionando que anteriormente en la entrevista él se refiere de manera crítica al respecto de que algunas músicas de carácter más comercial como el reggaetón de cierta manera están quitándole espacio a nuestras bellas tradiciones, sin embargo, en cuanto al jazz y el rock, considera que a pesar de que la música comercial también atiborra a estas expresiones, cuando se toca un rock o un jazz bien tocado, si le encuentra más sentido¹⁴. (López, Rudis Rubén, 2023, comunicación personal).

Así pues, con estas evidencias, encontramos grandes encuentros en muchos aspectos de tipo musical y genealógico de las bandas pelayeras con las *Second Line Bands*, encontrando que muchos de los factores que permitieron el origen e hibridación del jazz temprano tienen una similitud considerable con los procesos de *hibridación* que hicieron posible el origen de la tradición de las bandas pelayeras de la región del Sinú en el caribe colombiano.

Finalmente, me atrevo a señalar que la conformación de la instrumentación de estas agrupaciones es prácticamente la misma y adicional a esto vemos que al igual que las *brass band* de Nueva Orleans, en las bandas colombianas

¹³ Para mayor contextualización se recomienda consultar la webgrafía de esta investigación presente en las fuentes

¹⁴ Para mayor contextualización se recomienda consultar la webgrafía de esta investigación presente en las fuentes

encontramos los elementos fundamentales que funcionan como puntos de sutura en la hibridación del jazz, el ritmo y la improvisación.

Como ya se ha evidenciado líneas atrás, puedo atreverme a afirmar que los procesos de hibridación cultural que vemos en los orígenes del jazz se repiten de manera sistemática en otras zonas de contacto mediante la cultura de viajes, llegando a diferentes países latinoamericanos y en especial a Colombia. Quisiéramos entonces ahora enfocarnos en los puntos de sutura que permiten esas hibridaciones, el ritmo y la improvisación que serán nuestro punto de partida para el desarrollo de esta investigación en sus últimos capítulos, pues estos conectores son los que nos permiten trabajar en los aspectos más específicos de la identidad de estos géneros híbridos, puesto que a pesar de que podría parecer una coincidencia, estos dos elementos transculturales están presentes en las dos expresiones culturales aquí nombradas, las provenientes de Nueva Orleans *Second Line Bands* y la presente en la costa caribe de Colombia, las bandas pelayeras.

Y no es una simple coincidencia porque como se pudo evidenciar en los apartados anteriores, el ritmo y la improvisación ya están presentes desde la misma génesis de cada género, por lo cual podríamos afirmar que este fenómeno se debe precisamente al carácter híbrido de la identidad de cada expresión cultural, las dos se originaron en zonas de contacto con circunstancias geográficas, sociopolíticas y con un intercambio cultural muy activo, en las dos están presentes la cultura de viajes, el factor afro descendiente y situaciones sociales como la esclavitud, también, de manera reiterativa vemos que las zonas de contacto tienen un puerto fluvial importante cerca, en los Estados Unidos en el delta del Mississippi y en Colombia en la desembocadura del río Magdalena y el río Sinú.

Considero importante recordar acá, que en Colombia existen bandas en otras regiones del país que también comparten similitudes en sus procesos de origen con las *Second Line Bands* de Nueva Orleans, estas son las bandas de chirimía chocoana presentes en el pacífico norte colombiano. En ellas también encontramos características interpretativas como la improvisación, las influencias

incluso más marcadas en esta tradición del factor afrodescendiente y estructuras rítmicas de mucha similitud con el jazz, sin embargo, es menester reiterar que abordar el tema en esta investigación la haría muy extensa, de tal manera que podría ser parte de una nueva investigación que espero este documento inspire.

3.6. Análisis del desarrollo del sonido e interpretación de la sección de percusión en una banda pelayera

Como se evidencia en los anteriores apartados, el fenómeno militar es parte fundamental de la genealogía y el desarrollo musical y sonoro de la percusión de una banda de porro pelayero; desde allí iniciaré el análisis de las características sonoras de este grupo de instrumentos, sin embargo, no se puede dejar de tener en cuenta la muy importante influencia africana en los ritmos del caribe colombiano.

En este sentido es importante ver cómo este encuentro del mundo militar y los aires africanos influyeron en el desarrollo de lo que en la actualidad podemos percibir y disfrutar escuchando tocar a los percusionistas de una banda pelayera.

Para tener un soporte que ayuda para comprender estas características musicales y sonoras, podemos apoyarnos en las entrevistas hechas a músicos y directores de la tradición pelayera como el maestro Carlos Rubio director de la banda María Varilla y a sus percusionistas, como también en la realizada al maestro Rudis Rubén López “bombo mocho”, de igual manera es importante seguir recordando apartes de las palabras del maestro William Fortich.

Como se evidenció anteriormente en el capítulo que trata sobre los antecedentes de la tradición del porro, las prácticas de las bandas musicales en el bajo Sinú, en un principio fueron dominadas por el repertorio europeo, donde se tocaban valeses, polkas, marchas y foxtrots; adicionalmente a esto, es menester tener en cuenta la influencia del mundo militar, que en la sección de percusión juega un papel relevante, sobre todo en el aspecto del desarrollo técnico para la ejecución de los instrumentos.

Para llevar a buen puerto este repertorio, fue fundamental la formación musical de influencia europea como lo relata el maestro Fortich, tanto en la entrevista realizada en enero de 2023, como también en su libro *Con bombos y platillos*, donde afirma que tiene evidencias históricas que apuntan a que los músicos de aquella época donde nació la tradición del porro y las bandas de música, debían tener una buena formación en la interpretación y lectura de partituras, como también, que con la guía de maestros como algunos músicos extranjeros, puertorriqueños y de otras nacionalidades, directores pioneros en la región, estudiaban las técnicas propias de los instrumentos de la banda de música. (Fortich, comunicación personal 2023).

Con estos cimientos musicales empezaron los encuentros con las expresiones ancestrales locales, como las del baile cantao y la cumbia o gaita donde se pudo observar que la variedad de ritmos de la región era adaptada al formato musical de instrumentos europeos. William Fortich en la entrevista mencionada líneas atrás, me puso un ejemplo auditivo de esta adaptación, donde se puede apreciar claramente como los percusionistas de la bandas pelayeras, adaptan los ritmos a su formato.

Escuchamos específicamente el ritmo de fandango, en primer medida tocado por un conjunto de tambores de la tradición del baile cantao, seguidamente, procedimos a escuchar el mismo ritmo de fandango interpretado por una banda musical de la tradición pelayera. Para mí fue muy notoria la intención de los percusionistas de la banda musical de adaptar el fandango proveniente del baile cantao a los instrumentos europeos, haciendo que cada uno tomara el rol de su símil en el grupo de tambores ancestrales del fandango paseado o baile cantao; es decir, se puede notar de manera casi inmediata como el redoblante empieza a cumplir la función del tambor alegre, los platillos la función musical de los maracones, y el bombo el de la tambora.

De manera que desde la perspectiva técnica y sonora por ejemplo del redoblante, el ejecutante de este instrumento utiliza las herramientas más características del mismo para emular el sonido del tambor alegre, herramientas que contienen

técnicas y estilos interpretativos del llamado tambor de marcha, redobles, *flams*, *rim shots cross sticks* propias de las técnicas extensivas¹⁵ y rudimentales del redoblante¹⁶.

De igual manera pude notar como el ejecutante del bombo utiliza las diferentes técnicas y sonidos que su instrumento le da, para interpretar y emular las bases rítmicas de la tambora; sonidos abiertos, sonidos apagados, paliteos y demás. Así mismo, los platillos de choque utilizan toda la paleta de posibilidades técnicas para emular la función de los maracones, sonidos cortos y largos que forman parte fundamental de la base rítmica del fandango, se ejecutan en los platillos de igual manera utilizando la técnica de sonidos apagados y abiertos.

Otra buena forma de apreciar cómo se ha hecho esta adaptación de los ritmos de la región a las percusiones europeas, la podemos encontrar en el libro *Pitos y Tambores* (2004) del maestro y compositor Victoriano Valencia Rincón, donde podemos observar que presenta varios de los ritmos de la costa caribe colombiana en formato de gaita y en formato de banda, por ejemplo el ritmo de porro lo encontramos en ambos formatos, de igual manera podremos notar como se hace la adaptación en la siguientes figuras:

¹⁵ Las técnicas extensivas en los instrumentos musicales, son aquellas donde se exploran sonidos de carácter efectista en el instrumento, sonidos y efectos que se salen de la manera convencional de tocarlo, en el redoblante encontramos ejemplos como los *rim shots* (golpes entre el aro y el parche) o los *cross sticks* (golpes que se ejecutan con una baqueta pegada al parche y la otra baqueta ejecutándose contra la que está pegada al parche).

¹⁶ Cuando se habla de rudimentos en el redoblante, nos referimos a la gama de rudimentos (baqueteos) existentes que se tocan en el instrumento para el desarrollo de la técnica y habilidad en el instrumento, son esencialmente un repertorio de combinaciones de diferentes alternancias como golpes simples, alternados y dobles y de apoyaturas y adornos como *flams* (apoyaturas simples) y apoyaturas de dos y tres notas etc.

En estas dos figuras se puede apreciar lo descrito líneas atrás al respecto de la adaptación del porro desde los formatos de gaita a las bandas de música. Antes de dar una breve descripción de la adaptación, debo mencionar que tomaré como referencia la sección B o Bozá del porro palitiao del formato de bandas de música debido a que esta es la sección que más relación tiene con el porro en formato de gaitas. Ya hecha esta aclaración, se puede observar cómo la base rítmica de las maracas del formato de gaita es tomada por los platillos, como se observa en las figuras que se resaltaron con el color amarillo; en el caso de la tambora del formato de gaitas, su símil en la banda, el bombo, asume su rol esta vez con el paliteo, obsérvese las bases rítmicas resaltadas con el color verde en las figuras, particularmente con la variación dos del paliteo del bombo; y por último se resalta con el color naranja, como la base rítmica y la función más protagónica del tambor alegre la asume el redoblante.

Otro aspecto fundamental que influye de manera sustancial en el sonido de la sección de percusión de una banda pelayera es el desarrollo y transformación de los instrumentos a través de la historia. Como pasa en todas las tradiciones musicales en el mundo, los instrumentos musicales se van desarrollando y cambiando a medida que las sociedades van evolucionando, lo podemos notar también en la música académica, por ejemplo: un violín en la época del Barroco musical en el siglo XVIII no es el mismo que conocemos actualmente, incluso su afinación era diferente; el mismo fenómeno lo podemos evidenciar en la historia del porro pelayero, los instrumentos han venido cambiando desde el surgimiento de la primera banda de música hacia inicios del siglo XX hasta ahora.

En la sección de percusión estos cambios los podemos notar de manera más notoria en el bombo, aunque los platillos y redoblante que se utilizaban en la banda bajera o ribana de la primera mitad del siglo XX en San Pelayo, seguramente eran diferentes de como los son ahora, por ejemplo en el redoblante los parches eran de piel natural de becerro en aquella época, en el bombo lo podemos notar más claramente por los cambios en su tamaño.

Como mencionamos líneas atrás, los parches en aquella época seguramente eran de piel natural de ternero o becerro, hoy en día generalmente esos parches son de material sintético o plástico; el maestro Carlos Rubio, en la entrevista que me concedió en su casa, habla de este aspecto en particular del tamaño y material del parche del bombo, mencionó que en la época temprana del surgimiento de las bandas, tenían bombos considerablemente más pequeños debido a que con la piel de becerro, los parches no podían ser de gran tamaño en la circunferencia. Esta condición cambió cuando empezaron a llegar bombos con parches sintéticos de mayor tamaño posteriormente. De manera que en las primeras bandas pelayeras el bombo era de menor tamaño, por consiguiente sonaba un poco más agudo. (Rubio, C. comunicación personal. 2023).

Al respecto de esta sonoridad del bombo pelayero, podemos notar como se conserva en la actualidad, puesto que el bombo en una banda pelayera, generalmente está afinado muy agudo a pesar de que ya existen bombos generalmente de parche sintético y de mayor tamaño, pero si lo comparamos con el bombo de una banda de *Second Line* o con el de una banda Sinaloense en México, notaremos que el bombo de las bandas pelayeras es sustancialmente más agudo; esta tendencia a tensar el parche más alto, la pude notar en el bombo del maestro Rudis López, también, en el bombo del maestro Santiago Olivero a quien grabé en su casa tocando con sus compañeros de la banda María Varilla, pero también en grabaciones de la banda de Chochó o de Manguelito.

Me atrevo a afirmar incluso que esta característica sonora del bombo, es uno de los elementos que le da identidad propia a la sonoridad de la banda pelayera entera, además entre otras cosas porque el ejecutante del bombo, llamado en la región del Sinú como “bombero”, es de mucha importancia para el resto de la banda, tal y como se evidenció también un fenómeno parecido en el capítulo anterior en el apartado que trata sobre la historia de la sección de percusión de una banda de *Second Line*, donde los “bomberos” también tienden a ser los líderes de la agrupación.

En el siguiente apartado, veremos la importancia que juega la evolución del sonido y características del bombo en la batería de jazz, incluso, podemos ver que estas características como el tamaño y la afinación, influyen de manera sustancial en el género que se decida tocar, y en el caso particular del bombo que se utiliza en una batería de jazz específicamente, tiene una relación bastante cercana al sonido agudo del bombo pelayero, en los apartados posteriores veremos con más profundidad esta gran coincidencia.

3.7. Análisis del desarrollo del sonido e interpretación del jazz en la batería

La batería protagonista de esta investigación, también se ha desarrollado en un contexto donde el mundo militar es importante. Por lo cual, al igual que con el análisis hecho al respecto de la percusión de las bandas tradicionales del porro, iniciaré este apartado basándonos en la influencia de las bandas militares en el desarrollo de la batería.

Nueva Orleans como se evidenció líneas atrás fue el epicentro donde nació la batería, que se creó por la necesidad de que un ejecutante hiciera la función de los tres integrantes de la sección de percusión de las *Second Line Bands*. En esta zona de contacto también encontramos la presencia de la música africana, la danza calenda proveniente de las prácticas religiosas y culturales de la población afro que hizo presencia en los orígenes fundacionales de la esencia musical de esta ciudad, como vimos en el apartado anterior pasa lo mismo con esta danza africana en el caribe colombiano.

Por consiguiente, en los inicios del desarrollo de la percusión y la batería en Nueva Orleans también se puede evidenciar un encuentro del mundo militar y de la diáspora de ritmos africanos en su esencia, pero también del fenómeno latino, representado en aspectos rítmicos fundamentales como el denominado “*spanish tinge*” que hizo parte del desarrollo del “*swung*” que también provino de África y que podríamos considerar el antecesor más antiguo de lo que en el argot jazzístico se conoce actualmente como “*swing*”, hablando específicamente del estilo de interpretación rítmica llamado de esa manera; además, este fenómeno

rítmico que tuvo varias etapas de desarrollo fue conocido también en la Nueva Orleans de esta época, en el distrito especial de *Storyville* con la expresión: “*beetwen the cracks*”, expresión que describe una forma particular de tocar que será parte importante del desarrollo de la propuesta artística de esta investigación.

Todos estos aspectos que se refieren en primera medida al ritmo y estilo musical influyen de manera importante en el desarrollo del sonido y estilo de lo que he decidido llamar batería de jazz, que como ya notamos líneas atrás tiene influencia del mundo militar y africano con un toque latino.

Iniciaremos pues analizando algunos aspectos sonoros del mundo militar en la sección de percusión y su posterior desarrollo en la batería.

Una característica fundamental presente en el desarrollo de la batería y que proviene del mundo militar, es el carácter rítmico de marcha.

Me atrevo a afirmar que esta característica rítmica propia de las prácticas y costumbres militares es base fundamental del desarrollo rítmico de la percusión y la batería en la Nueva Orleans temprana, precisamente por su carácter de marcha, donde se busca que los marchantes mantengan un ritmo estable y constante; y es aquí donde encontramos que la percusión juega un papel fundamental como cimiento de la música que suena encima de esa marcha.

Regularmente se trata de que en un compás de 4/4, el bombo vaya marcando los cuatro tiempos del compás incesantemente, los platillos generalmente tocan en el segundo y cuarto tiempo del compás con el apoyo del redoblante que toca más adornos y redobles basados en el ritmo constante de bombo y platillos.

Esta característica musical se fue manteniendo a través del desarrollo rítmico del jazz, desde sus inicios en Nueva Orleans, hasta las posteriores épocas del jazz como el *swing* y el *be-bop*.

Específicamente una influencia directa de este fenómeno, la encontramos en la expresión jazzística del *walking bass*, que consiste en tocar en un compás de 4/4 las cuatro negras del compás haciendo negras constantes e incesantes entre

batería y bajo, de esta práctica se generan técnicas específicas para tocar en el *ride cymbal* y en el bombo con una técnica llamada *feathering bass drum*, que líneas adelante analizaremos al detalle.

Precisamente la base rítmica fundamental del *second line*, se construye de la mezcla de ambos mundos, el proveniente de África con expresiones como la danza calenda y el proveniente de Europa, la marcha.

Según Benjamin Doleac (2022), el germen rítmico de la danza calenda proviene de una célula rítmica llamada *Bamboula* que es a su vez parte de la base rítmica de los acentos que hace el redoblante en la sección de percusión de las *Second Line Bands*, observémosla en la siguiente ilustración:

Figura 12

Bamboula rhythm.

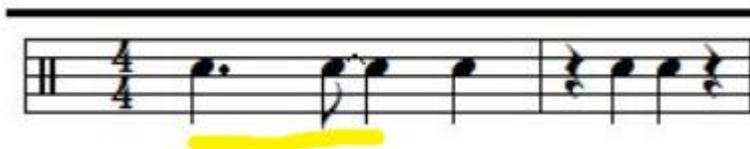


Nota. Tomado de “Strictly Second Line: Funk, Jazz, and the New Orleans Beat” (p. 2), por B. Doleac, 2022, Ethnomusicology Review. (<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu>). Copyright.

Pero también podemos notar que esta célula rítmica está presente en la clave del son cubano, se puede evidenciar en la siguiente figura:

Figura 13

Clave de son cubano



Nota. Tomado de “Strictly Second Line: Funk, Jazz, and the New Orleans Beat” (p. 2), por B. Doleac, 2022, Ethnomusicology Review. (<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu>). Copyright.

A continuación veamos cómo opera ya dentro del patrón rítmico completo de redoblante y bombo donde se puede observar claramente esta mixtura entre marcha europea y calenda africana remitiéndonos al libro *TAKE IT TO THE STREET*, del baterista norteamericano Stanton Moore:

Figura 14

Patrón rítmico básico de *Second Line Rhythm*



Nota. Tomado de *Take it to The Street* (p.7), por S.Moore, 2005, Carl Fischer.
Copyright

Podemos observar que aunque hay una intención de marcha marcada por el bombo que toca en los *down beats*, es decir, sobre los tiempos 1 y 3 del compás adicionando en el segundo compás el cuarto tiempo, el redoblante parece estar haciendo acentos de lo que podríamos denominar una clave de son cubano proveniente de la célula rítmica de *Bamboula* como observamos líneas atrás. El *hi-hat* generalmente toca el segundo y cuarto tiempo; el autor del libro previamente comenta que no lo escribe, para efectos de entender mejor las ideas solo entre bombo y redoblante¹⁸.

En el siguiente ejemplo, se observa que ahora el bombo también toca en algunas de las estructuras rítmicas de la clave *Bamboula*:

¹⁸ Para más información acerca de la evolución de estas características del origen de las bases rítmicas del *Second Line* en la batería, se sugiere consultar en las páginas 4, 5 y 6 del libro *TAKE IT TO THE STREET* de Stanton Moore.

Figura 15

Variación del bombo en el patrón de *Second Line Rhythm*



Nota. Tomado de *Take it to The Street* (p.8), por S.Moore, 2005, Carl Fischer.
Copyright

Ahora observemos una variación sobre estas mismas estructuras rítmicas:

Figura 16

Variación del bombo en el patrón de *Second Line Rhythm*



Nota. Tomado de *Take it to The Street* (p.8), por S.Moore, 2005, Carl Fischer.
Copyright

La rítmica del bombo en el primer compás, la podemos observar en muchas de las expresiones musicales de Latinoamérica, incluso, yéndonos bien al sur, en Brasil encontramos la base rítmica del baião, que contiene estos acentos, pero también en la clave 3/2 del son cubano y naturalmente en el porro y la cumbia, aunque no en sus patrones rítmicos principales, más bien en algunas variaciones del bombo; en el siguiente ejemplo se puede observar cómo sucede esto con el bombo en la sección del mambo de un porro tapao que dicho sea de paso será analizado en uno de los posteriores apartados a profundidad:

Figura 17

Rítmica del bombo en el mambo del porro tapao,

Mambo

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. Each system has three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The S.D. part is characterized by a series of eighth notes and rests, often with accents. The B.D. part features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The Cym. part consists of a series of eighth notes and rests, with some notes marked with a plus sign (+) and others with a circle (o). The overall rhythm is complex and characteristic of mambo.

Nota. Elaboración propia.

De manera pues que con los anteriores ejemplos, me atrevo a afirmar que algunas de las características fundacionales de las bases rítmicas tempranas de la batería de jazz, tiene alguna relación con las presentes en muchas de las expresiones musicales en Latinoamérica, especialmente con las de la tradición del porro en Colombia.

Otras de las características fundamentales que le dan un sello de identidad a la batería de jazz son sus cualidades acústicas y la afinación particular de esta corriente musical que como vimos en el capítulo anterior proviene del estilo, sonido e interpretación de los bateristas de la era del *be-bop*.

Al respecto de la evolución y transformación de las características sonoras y morfológicas de los instrumentos musicales a través de la historia, tema que tratamos en el apartado anterior para explicar el sonido particular de la sección de percusión en una banda pelayera, se puede afirmar que en el caso la batería de

jazz, estudiar este proceso también nos permitirá comprender de mejor manera su sonido y estilo particular.

Se pudo evidenciar que la aparición de la batería en la historia fue motivada por circunstancias económicas que hicieron desarrollar dispositivos que permitieran la interpretación de toda la sección de percusión de las bandas por un solo ejecutante. En un principio lo importante era de cierta manera armar el set para este ejecutante con los instrumentos originales de la sección de percusión, es decir, sin modificaciones a estos mismos, el bombo del mismo tamaño y características con su pedal, el redoblante de igual manera, el mismo que se utilizaba en la banda con la innovación de su base para evitar colgarlo al cuerpo y el dispositivo llamado *hi-hat* para poder ejecutar los platillos de las *second line bands* que se tocaban con las manos ahora con el pie.

Pero los instrumentos de la batería fueron cambiando y evolucionando con el tiempo, según las necesidades y los acontecimientos que se fueron dando con la propia evolución del jazz.

Por ejemplo la batería que se utilizaba en la era temprana del jazz en Chicago en la época donde el gran Louis Armstrong brillaba, era sustancialmente diferente a la que se utilizaba en las *big bands* de la era del *swing*. La morfología principalmente de los platillos y el bombo fue evolucionando según las necesidades y características de la música que se interpretaba.

Para explicar esta evolución morfológica y sonora de la batería de jazz, conviene mucho basarnos en el bombo, y en este punto podemos observar otro encuentro entre la tradición del porro y del jazz, porque en ambos mundos el bombo es determinante.

Tanto en la era del *swing* como en el jazz temprano, el bombo que se utilizaba era más parecido al bombo original de las bandas de *Second Line*, en tamaño y sonido, probablemente porque se tocaba con ensambles musicales más grandes y generalmente los bombos de esas baterías eran de un tamaño más grande, por ende sonaban más grave y fuerte. Para la era del *be-bop*, las agrupaciones

generalmente no superaban los cinco o seis integrantes, adicionando además que se tocaba con un contrabajo pulsado o en pizzicato, reemplazando a la tuba que naturalmente suena con más volumen.

Además, los lugares donde se tocaba en el *be-bop*, eran más pequeños e íntimos, razón por la cual probablemente se empezó a requerir una batería más compacta y de menor tamaño.

Por consiguiente el bombo pasó a ser de menor tamaño y esto trajo consigo que su afinación fuera un poco más alta, al igual que el resto de tambores de la batería.

Estas condiciones generaron el ambiente para que se desarrollara el sonido y estilo de los bateristas de la era del *be-bop*, donde la batería usualmente suena más agudo, condiciones que me atrevo a afirmar ayudaron a darle un carácter más melódico a la batería, como vimos que pasó con bateristas como Max Roach y Art Blakey, de manera que esto pudo haber generado una intención más marcada en los bateristas para improvisar y crear melodías con sus tambores.¹⁹

Me atrevo a considerar que esta corriente sonora que proviene de la era del *be-bop*, ha tenido bateristas que la representan en las subsiguientes épocas de la historia del jazz, pasando por el *cool jazz*, el *hard bop*, el *free jazz*, el jazz experimental hasta la actualidad, un buen ejemplo lo podemos observar en bateristas como Jack DeJohnette y el Gran Brian Blade, que aunque entre ellos podemos encontrar algunas diferencias en la disposición de sus sets, el tamaño de los tambores que utilizan y hasta la afinación, se puede considerar que conservan características que provienen de la era del *be-bop*, es decir, de lo que llamo batería de jazz²⁰.

¹⁹ En el siguiente link podemos encontrar un buen ejemplo del sonido de los bateristas de la era del *be-bop*, en este podemos observar a tres importantes exponentes de esta era: SleepingTroughHell. (8 de septiembre de 2019). *Elvin Jones, Max Roach, and Art Blakey Drum Battle*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/a24coCirun4?si=1nKoFPiZegyQXLDu>

²⁰ Brian Blade es uno de los bateristas más representativos del jazz en la actualidad, en el siguiente link podemos apreciar su sonido que conserva características de la era del *be-bop*:

De manera que el bombo es un factor determinante que le da una identidad especial a la batería jazz, esto se debe a sus cualidades sonoras y acústicas particulares que marcan la diferencia con otros tipo de baterías en la actualidad que se utilizan de manera más frecuente como es el caso del rock, de estas cualidades se hablará a fondo en el próximo apartado, donde se mencionará apartes de una entrevista que se hizo a uno de los más importantes bateristas de jazz en la escena latinoamericana, el maestro Gabriel Puentes.

Por último, quisiera mencionar que podemos encontrar muchas similitudes con las cualidades acústicas del bombo de una batería de jazz, con el de una banda pelayera.

La más notoria es su afinación, que en ambos casos es un sonido más agudo de lo que normalmente se afina un bombo más convencional; tanto en el jazz como en el porro esta afinación particular proporciona cierta identidad a cada uno de estos géneros.

Por otro lado también encontramos que en ambos casos, el bombo puede generar varios sonidos, como sonidos apagados, sonidos abiertos y en el caso del bombo pelayero los armónicos, que dicho sea de paso se pueden emular con el bombo de la batería jazz. En este sentido, también me remitiré en el próximo apartado a la entrevista al maestro Gabriel Puentes donde nos habla precisamente de la cantidad de posibilidades sonoras que posee el bombo de una batería de jazz que conserva las características de la era del *be-bop*.

3.8. Apuntes sobre las entrevistas realizadas a bateristas, músicos jazzístas

Con el desarrollo de estas entrevistas, complementado por todos los ejercicios de trabajo de campo realizados en San Pelayo como los registros en video de la sección de percusión de algunas bandas pelayeras de esta localidad, así como la entrevista realizada al historiador William Fortich, tuve como propósitos aclarar algunas dudas referentes a hipótesis que he tenido respecto de los puntos de

diegomotamkt2. (8 de agosto de 2011). *Brian Blade-Canopus*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/6JbuhbRZfZI?si=fLRyHExm3A-zUaD>

encuentro entre las dos tradiciones musicales del jazz y el porro pelayero, adicionalmente encontrar más información y recursos para el desarrollo mismo de la investigación, tratando de ver el punto de vista de los entrevistados de ambas expresiones. Fue muy grato para mí observar el resultado luego de la realización de estas entrevistas, a continuación veremos cuáles fueron los resultados de estas.

Antonio Arnedo

Empezamos la entrevista conversando acerca de sus inicios en el jazz y del ambiente de su hogar, la influencia de su padre que fue uno de los pioneros del jazz bogotano, el maestro Julio Arnedo.

El maestro Antonio en este encuentro, me relata cómo su niñez estuvo marcada por la música del caribe colombiano, pero también de manera muy importante el jazz. En su casa, menciona que sus inicios en la música se dieron escuchando con frecuencia grabaciones que su padre tenía de dos figuras relevantes del jazz, John Coltrane y Horace Silver, dos artistas que el maestro Julio adoraba y que a la postre serían una importante influencia para Antonio.

Hablando específicamente de la música del caribe colombiano, le pregunto al maestro Antonio acerca de su contacto con las bandas de esta región en su niñez, el maestro responde que gran parte de la familia de su padre fueron músicos, como su abuelo que era baterista. Además de ese entorno familiar a su casa llegaron discos de este tipo de agrupaciones que para él fueron muy importantes en su formación, haber tenido contacto en su infancia con ambas expresiones, el jazz y las bandas musicales del caribe; seguidamente relata que su padre tocó con figuras relevantes como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Antonio María Peñalosa entre otros, su padre siempre llevaba las grabaciones de esa música a su casa lo cual hizo que desde pequeño la música del caribe colombiano actuará como una influencia muy fuerte para él. (Arnedo, 2022 comunicación personal).

Al mismo tiempo, el maestro Arnedo me comenta que de vez en cuando acompañaba a su padre a los ensayos, algunos en donde tocaba en la icónica

orquesta de Lucho Bermúdez en Bogotá, pero también a otros ensayos donde se tocaba jazz; uno que recuerda de manera especial fue un ensayo del proyecto *Macumbia* (1984) que lideró el compositor Francisco Zumaqué, el cual fue su primera experiencia musical, allí aprendió que la música tenía diversos caminos.

Precisamente en ese momento conoció al baterista japonés Satoshi Takeishi, que un tiempo después se convertiría en su compañero de viajes investigando la música tradicional colombiana y en el baterista de una gran parte de su producción fonográfica.

Finalmente al respecto de sus inicios en el jazz menciona que es ahí donde él se dio cuenta de la importancia que tuvo que en su infancia se escuchara en casa jazz y música del caribe, puesto que al hacer el ejercicio de tocar jazz con un trio que armó con el propio Takeishi y el bajista Jaime Moreno, el sentía que no pensaba en las formas de los *standards* de jazz a la hora de improvisar, porque ya las conocía, por su experiencia temprana de la escucha de jazz en el seno familiar. (Arnedo, 2022 comunicación personal).

En concordancia con esto le pregunto acerca de si considera que haya un estilo propio de improvisar en Colombia. Su respuesta está basada en argumentar lo siguiente:

La música tiene que ver con los sonidos, con el territorio, entonces la música definitivamente tiene presencia en un lugar y se transforma en el lugar. La misma formación de las bandas de *Dixieland* o de los inicios del jazz de *Second Line* son las mismas bandas de Córdoba (Arnedo, 2022, comunicación personal).

Seguidamente le mencioné algo que para mí fue muy importante en una de las clases que nos impartió en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, fue su clase acerca de la importancia de las bandas de *Second Line* en el desarrollo y evolución de lo que hoy conocemos como *swing*. Le mencioné que la primera vez que yo escuché sobre este tipo de bandas fue precisamente en esa clase memorable, y que una de las hipótesis que me han rondado en la cabeza

desarrollando esta investigación, es la relación que hay en las estructuras rítmicas y la sensación de subdivisión entre las bandas de Nueva Orleans y San Pelayo, de manera que procedo a preguntarle si él encuentra alguna relación entre ambas expresiones en estos aspectos que mencioné; a lo que responde afirmativamente y acotando su visión al respecto de por qué existe esta relación. Arnedo menciona que hay una visión que define como un complejo cultural, lo nombra como el complejo musical del caribe, donde a pesar de que existen diversas influencias en las músicas que viajan por el caribe, que depende de la diáspora de expresiones que influyen en cada territorio, sin embargo toda la región del caribe tiene una influencia africana predominante, en el caso específico referente a la tradición del porro, afirma que aunque las estructuras rítmicas pueden variar un poco en comparación con las de *second line*, si hay impulsos rítmicos que son muy similares, por ejemplo el impulso de tocar los platillos en el segundo y cuarto tiempo del compás, pero además hablando de fraseo melódico y articulaciones, también él observa que hay patrones que se repiten desde el sur de los Estados Unidos, pasando por el caribe y llegando incluso a Brasil. (Arnedo, 2022 comunicación personal).

Por último terminamos la entrevista hablando de un tema muy mencionado en el primer capítulo de esta investigación, la hibridación cultural: Aunque no se menciona este concepto literalmente en este apartado de la entrevista, hago mis preguntas al maestro Antonio dirigidas a saber su pensamiento al respecto de esta teoría. Empiezo recordando su travesía con el trabajo de campo que hizo con Satoshi Takeishi por el caribe colombiano, que hizo que Satoshi desarrollara un estilo propio influenciado por esta experiencia así no estuviese tocando música colombiana, en ese sentido le pregunto, cómo siente él que es su propio proceso haciendo lo mismo, es decir, que su música suene a Colombia sin que se esté haciendo música que tenga aires o ritmos colombianos y le menciono un trabajo discográfico que hizo con músicos argentinos en Buenos Aires, donde de hecho no se tocan propiamente ritmos de nuestro país. En resumen, cómo lograr sonar a Colombia sin que estén presentes elementos de la música tradicional de este país.

Responde diciendo que no puede dar una definición exacta a esta inquietud, pero tomando como ejemplo al propio Takeishi afirma que el maestro Satoshi aprendió a tocar música colombiana y esta ya hace parte de su proceso, es decir, de su estilo porque la música es acumulación en el proceso individual de cada uno, donde se aprende y se nutre de diferentes fuentes, en ese sentido, afirma que pasa lo mismo con su propio proceso, porque cuando él toca, Colombia está presente porque creció tocando y escuchando música colombiana, proceso que también hace parte de la vivencia de Satoshi. (Arnedo, 2022 comunicación personal).

Esta es una evidencia más de que los procesos de hibridación cultural permiten la formación de nuevas expresiones Satoshi Takeishi y Antonio Arnedo son un claro ejemplo de esto.

Jorge Sepúlveda

El maestro Sepúlveda es uno de los exponentes más importantes de la escena del jazz en Bogotá, hace parte de una de las agrupaciones más icónicas de la música urbana en esta ciudad, Curupira, un maravilloso laboratorio donde se han hecho los más bellos experimentos con la música tradicional de Colombia y su hibridación con el jazz, adicionalmente, es el baterista oficial del maestro Antonio Arnedo desde hace un par de décadas hasta la actualidad.

Precisamente al preguntarle por sus inicios, el maestro Sepúlveda menciona a Curupira, donde junto a otro gran baterista y percusionista de Bogotá llamado Urián Sarmiento y bajo la dirección de Juan Sebastián Monsalve, crearon esta agrupación que tiene como tema principal la música del caribe colombiano. Adicionalmente relata que esa búsqueda de comprender como lo llama él “lo afro” esas lógicas rítmicas de lo africano en la batería, su instrumento principal y que una generación de bateristas en la que está el maestro Sarmiento que sentía la misma necesidad de él de encontrar el reconocimiento de “lo afro” en la música del caribe colombiano, principalmente en la gaita, fue que resultó siendo parte de este bello experimento llamado Curupira que empezó como un experimento de un

formato tradicional de gaita adicionando bajo y guitarra eléctrica, proyecto musical con el que incluso participaron en festivales de música tradicional del caribe colombiano como el festival de gaiteros de Ovejas Sucre; además de Ovejas, el maestro Jorge también hizo trabajos de campo en San Pelayo, que según su relato ha sido una influencia determinante a la hora de tocar batería, pues desde entonces siempre ha querido tratar de incluir esas texturas rítmicas a su manera de tocar. (Sepúlveda, 2022, comunicación personal).

Luego de indagar un poco sobre cómo inició el maestro Sepúlveda en la música, le pido que profundice sobre sus experiencias en ese trabajo de campo en la costa caribe, por otro lado también le pregunto si el jazz ya estaba presente en su vida antes de emprender esos viajes. El entrevistado responde que siente que el jazz hace parte del ADN de la batería, de manera que ya es natural conocer algo del jazz empezando a abordar el instrumento, así conoció el rock, el funk, el swing y por supuesto la música del caribe, todo esto hacía parte también de la música que le gustaba tocar; entonces a la hora de conjugar ambos mundos, el caribe colombiano y el jazz, menciona que fue muy importante escuchar músicos que ya habían hecho esta conjunción, como Antonio Arnedo y Satoshi Takeishi. Por otro lado, relata que para él fue muy importante conocer el mundo de los vientos de San Pelayo, escuchar sus texturas, su afinación particular que no es temperada, la describe como una afinación muy propia que está en los odios de los músicos de esa región y la relaciona con los sonidos y las texturas del *free jazz* de Ornette Coleman; al darse cuenta de estas relaciones que él encontró entre las texturas sonoras de las bandas pelayeras y el *free jazz*, tuvo la intención de crear una agrupación musical para generar ese sonido, esta fue Asdrúbal, con la que siempre intentaron traer esas texturas de lo pelayero experimentado con el *free jazz*. (Sepúlveda, 2022, comunicación personal).

Así mismo, luego de algunas preguntas que hice al entrevistado acerca de qué otras experiencias y proyectos habían sido relevantes para él en donde se hacía jazz sin elementos de músicas tradicionales de Colombia, después de mencionar algunas llegamos al tema de su tesis de maestría, documento que está

referenciado en el estado del arte y que ha sido un puente importante para conocer otras investigaciones como la de Rafael Oliver donde se trata el tema de la historia del jazz en Colombia. Al respecto me comenta su visión acerca de la crítica del musicólogo Egberto Bermúdez donde afirma que el jazz en Colombia no tiene historia; Sepúlveda me comenta que en su tesis aprovecha la discusión que el maestro Bermúdez plantea, con el propósito de ver esa afirmación mejor como una pregunta, una motivación para indagar al respecto y responder al interrogante. ¿El jazz en Colombia realmente no tiene historia? (Sepúlveda, 2022, comunicación personal).

Pues me atrevo a afirmar que respondió a la pregunta con una investigación que responde a cabalidad la discusión plateada, donde podemos afirmar que si hay una historia relevante del jazz en Colombia, prueba de ello es el *Real Book Colombia* (2021), que nació de la tesis de maestría del maestro Jorge Sepúlveda.

Por otro lado, al preguntarle acerca de si él identificaba alguna relación entre las *second line bands* y las bandas del porro pelayero, fue muy interesante su respuesta. Además de responder afirmativamente, lo que mencionó nos ayuda a corroborar algo que se analizó en el apartado referente al desarrollo del sonido y la interpretación de la batería de jazz, esto es la clave caribe como la llamó el.

Comentó que está presente en toda Latinoamérica y que hace parte del ADN de las músicas de estas regiones desde que llegó con la población afro descendiente y agregó que el siente que muchas veces está presente en los patrones que hace el bombo, tanto en Nueva Orleans, como en Cuba, Colombia y Brasil, obviamente su interpretación varía con la región donde se toca, pero para el maestro Sepúlveda la clave caribe es el conector de todas estas expresiones. (Sepúlveda, 2022, comunicación personal).

Al respecto de este ADN que África regaló a la música del caribe, también se tocó el tema de la subdivisión particular que aunque en esta entrevista no se mencionó como "*beetwen the cracks*" si se abordó el tema desde otro ángulo; el maestro me comentaba su visión acerca de cuál es la mejor manera de aprender a tocar en la

batería las músicas tradicionales de Colombia respondiendo a la pregunta de si él había utilizado métodos o documentos que tratan sobre ritmos colombianos para su aprendizaje. Su respuesta se encaminó hacia el concepto de que los métodos y documentos escritos que existen pueden servir como un acercamiento a estos ritmos, pero que considera que la mejor forma de aprender esto es precisamente el trabajo de campo, en lo posible viajar a los territorios o tener contacto con los maestros de estas regiones. Decía que para comprender por ejemplo temas tan complejos como la subdivisión particular es imperativo estar allí en la región, grabar a los maestros tocando y luego hacer un ejercicio de audición y análisis como por ejemplo el de la transcripción. De cierta manera aprender un poco como se aprenden estas expresiones, mediante la tradición oral. Así llegamos al punto de que este aprendizaje sobre una tradición como la del porro pelayero definitivamente es muy personal, es decir, que cada uno lo aprende teniendo la experiencia y contacto directo con estas músicas, tal y como también se comentó en la entrevista con Satoshi Takeishi.

En este sentido me recomendó mucho ir al territorio, grabar a los maestros por ejemplo haciendo un solo de redoblante y luego transcribir. Debo comentar acá que seguí a cabalidad su consejo y meses después viajé a San Pelayo a hacer el trabajo de campo, donde pude vivir de manera directa que en definitiva el ADN de estas expresiones se aprende de la manera en que él lo plantea. (Sepúlveda, 2022, comunicación personal).

Finalmente quiero concluir mencionando que esta entrevista me ayudó a comprender que aunque utilicemos métodos parecidos para aprender sobre la interpretación de los aires tradicionales del caribe colombiano dentro del contexto del jazz, tales como, trabajo de campo, transcripciones, entre otras, la experiencia personal de cada baterista aporta cosas nuevas a la interpretación del jazz colombiano, la visión del maestro Sepúlveda está más encaminada a buscar un sonido más cercano al *free jazz* y a una forma de tocar más abierta. Aunque también siento que su sonido, al igual que el del maestro Satoshi y el mío, es similar y está en el camino de la interpretación de estos ritmos, cada uno de

manera muy personal desarrolla el propio, en mi caso es más cercano al sonido de los bateristas de la época del *be-bop* o de lo que aquí llamo batería de jazz. Un concepto un tanto diferente al del *free jazz*.

Satoshi Takeishi

La relación del maestro Satoshi con el jazz colombiano, además de relevante por haber hecho parte de varios de los más importantes trabajos fonográficos de este género como *Macumbia (1984)* y *Travesía (1996)*, es además fascinante.

Escucharlo contar por qué decidió quedarse en Colombia por más de cuatro años por culpa de un conjunto de cumbia que escuchó por primera vez en la ciudad de Cali y del cual quedó fascinado por su sonoridad, nos permite apreciar la belleza y relevancia de la música tradicional colombiana.

Sin embargo, empezaré relatando sus inicios en la música por considerarlo información pertinente para esta investigación. El maestro Satoshi menciona que inició su vida musical en una *Brass Band* de su escuela en la adolescencia, allí hizo parte de la sección de percusión donde tocaba redoblante y bombo. Comenta que para él fue determinante empezar en la música de esta manera, puesto que allí aprendió conceptos musicales como la consciencia de su función en la música, el manejo de las dinámicas y la lectura musical, conceptos que a la postre serían fundamentales para comprender la interpretación de la batería, instrumento que eligió después de su experiencia en la escuela, iniciando con el rock y el funk. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Aprendiendo estos géneros desarrolló un gran interés por la música del Brasil y los ritmos latinoamericanos, razón por la cual decidió viajar a los Estados Unidos para estudiar en la prestigiosa escuela de Berklee College of Music. Allí, conoció la importancia de estudiar el lenguaje del jazz, aunque su interés iba encaminado a estudiar otros géneros como el funk y la música latina, dice que encontró importante aprender el jazz por ser un gran reto. En este camino conoció al pianista colombiano Juan Vicente Zambrano, quien le mostró mucha música latina. Takeishi le comenta a su amigo que quiere viajar al Brasil para aprender más de

estos ritmos latinos, pero su amigo le recomienda que antes de llegar a Brasil pase un par de semanas en Colombia, en su casa en la ciudad de Cali, el maestro Satoshi accedió; allí en busca del ritmo de guaguanco un día estuvo presente en una rueda de tambores de cumbia, en ella pudo apreciar la cadencia de este ritmo, que como él mismo lo describe, es como la música de África pero mucho más dulce y suave. Luego de esto el maestro Takeishi jamás viajó al Brasil y se quedó por alrededor de cuatro años a investigar más sobre las tradiciones musicales de Colombia y a participar por invitación de su amigo Juan Vicente en el proyecto *Macumbia* que lideró el compositor Francisco Zumaqué. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

En los ensayos de este proyecto conoció a Antonio Arnedo, quien iba en un principio con su padre Julio que era el saxofonista inicial del proyecto a presenciar los ensayos, pero luego de un acelerado aprendizaje, Antonio reemplazó a su padre y empezó a ser parte de *Macumbia*, entre tanto, Satoshi y Antonio se hicieron grandes amigos y en una de las giras del proyecto a la ciudad de Montería capital del departamento de Córdoba, decidieron quedarse un par de meses más en la región caribe para aprender de las músicas tradicionales de allí.

En esta travesía por la costa caribe colombiana Takeishi menciona especialmente su experiencia en San Pelayo, aunque estuvo en varias regiones, para él fue determinante su estadía allí. Mencionó que al escuchar las bandas en el festival del porro, ese sonido se le hizo muy familiar, lo asocia con sus inicios musicales pues recordemos que integró una *Brass Band*, pero al observar la forma particular de la ejecución de los ritmos de la región en las bandas de San Pelayo, empezó a tener una gran curiosidad por aprender más al respecto; esta curiosidad se acentuó al tener la oportunidad de ver en vivo a la banda 19 de marzo, donde el ejecutante del bombo era el maestro Rudis López, de quien ya hemos hablado anteriormente. Para el maestro Satoshi fue revelador verlo en escena, pues encontró que el maestro “bombo mocho” era prácticamente el director de la banda desde su bombo, era el líder que marcaba la pauta con su interpretación y sonido,

manejaba todas las dinámicas musicales del conjunto. Incluso lo califica como un Dios del bombo. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

De manera que viéndolo tocar, empezó a reflexionar de cuál es la función de un baterista dentro de su conjunto y además de como tocar los ritmos de la región de San Pelayo en la batería, menciona que por la posibilidad que tiene cada intérprete de tocar individualmente los platillos, el bombo y el redoblante, adicionando el gran virtuosismo de los percusionistas de esa banda y naturalmente del maestro López, comprendió que lo más importante es aprender la esencia de los ritmos e hizo mucho hincapié en la idea de simplificar elementos de cada una de las bases rítmicas de cada instrumento para de esta manera comprender mejor el contexto y así crear un patrón rítmico que funcione bien en la batería, en ritmos como porro, fandango o puya.

Por consiguiente, menciona que para entender esa esencia, es importante analizar el origen de esos ritmos, y es aquí donde Takeishi se remite a lo ocurrido en Nueva Orleans, donde primero hay una evolución desde las marchas que vienen del mundo militar hasta lo que conocemos como *swing*, estos procesos también se dieron de manera similar en las bandas de música en San Pelayo, de lo militar a la cumbia y el porro.

De manera que entender el contexto donde se originan estas expresiones, nos ayudará a comprender qué elementos son importantes para no trasladar directamente lo que hace cada instrumento de la sección de percusión a la batería, sino, más bien, escoger qué elementos pueden extraerse y cuales se mantienen para que la esencia del ritmo original se mantenga. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Además, menciona la importancia de conocer algunos elementos históricos al respecto de la evolución de la batería en sus orígenes en Nueva Orleans, cómo fue ese proceso de trasladar lo que hacen tres percusionistas a uno solo, menciona que es importante escuchar a los bateristas pioneros de esa época, debido que al comprender cómo pensaban ellos a la hora de tocar, no como un

solo instrumento, sino más bien como un conjunto de instrumentos en el cual se puede dar énfasis a un instrumento en particular dentro del conjunto, de esta manera se empieza a entender cómo escoger los elementos importantes para hacer la simplificación de los ritmos. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Por otro lado mencionó que se debe tener en cuenta que esta traslación de los ritmos de una sección de percusión de tres percusionistas de bandas como las pelayeras a un solo baterista, se hace de manera muy personal, por eso, se hace imperativo transcribir lo que hace el trio de percusionistas para comprender la función rítmica de cada instrumento y luego teniendo en cuenta las posibilidades sonoras de la batería, simplificar o agregar elementos según lo que la música pide y el instrumento nos permite para de igual manera mantener el sentido original de esta música. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Cabe anotar acá que escuchar al Maestro Takeishi acerca de esta idea de aprender la esencia de cada ritmo y simplificar elementos en la batería para abordar los ritmos de la tradición del porro, me dio muchas luces para entender su manera de tocar y realizar las transcripciones de La Chiva, El Puente y Julius, de hecho, este concepto es utilizado para crear la aplicación del ritmo de porro, mediante el estudio del método de John Riley, de esta manera, tuve la idea de hacer este experimento que se verá reflejado en el capítulo 6.

Finalmente, abordaré el tema referente a la sensación rítmica conocida como: “*beetwen the cracks*” que en esta entrevista se abordó luego de una anécdota personal que quise relatarle al entrevistado acerca de la sensación rítmica del porro. En mi clase de arreglos y composición impartida por el saxofonista Estadounidense, maestro David Maxwell Smith, asignatura parte de mis créditos cursando la maestría en música en la institución donde estoy desarrollando esta investigación; para esta clase decidí escoger la pieza La Chiva de Antonio Arnedo para hacerle un arreglo en formato de *Big Band* y para que el maestro conociera la pieza le mostré una grabación de ella en clase; la primera reacción del maestro Smith fue comentar: “pero esta música pareciera tener *swing feel*”. Acto seguido

me pidió que reprodujera en el software musical donde estaba realizando el arreglo con la opción *swing* para probar cómo sonaba.

Luego procedí a preguntarle al maestro Satoshi si al respecto de la subdivisión rítmica él sentía que el *Second Line* y el Porro tenían alguna relación, y teniendo en cuenta esto, cuál era la sensación rítmica que sentía él tocando las bases de porro. El maestro respondió que sí, luego procedió a hacer un breve análisis de la evolución de lo que conocemos como *swing*, donde concluyó diciendo que es importante entender los ritmos provenientes de África para comprender cómo tocar con *swing feel*; prosiguió mencionando que en esta evolución de las bases africanas que luego termina convirtiéndose en *swing*, en la mitad de este camino está la expresión “*beetween the cracks*”. Adiciona que esta forma de tocar es una especie de ritmo particular donde la subdivisión está en la mitad entre la sensación binaria y ternaria, no es completamente precisa y acto seguido sugiere que esta sensación es muy parecida a la que se tiene cuando se toca un porro, finalmente concluye mencionando que él no es un experto historiador pero que se atreve a considerar que el origen de esta sensación rítmica proviene del elemento africano, presente en San Pelayo y Nueva Orleans. (Takeishi, 2022, comunicación personal).

Específicamente de este tema de la subdivisión rítmica se profundizará en el sexto capítulo en el apartado referente a la aplicación del porro y la cumbia.

En conclusión esta entrevista con el maestro Satoshi Takeishi, nos deja unas bases importantes para analizar los ritmos pelayeros desde una perspectiva jazzística, además, el hecho de su contacto directo con ambas expresiones musicales, nos da muchas herramientas para analizar sus interpretaciones en las piezas seleccionadas del jazz colombiano donde él participa y naturalmente para la propuesta interpretativa en nuestro último capítulo.

Gabriel Puentes

Desde sus primeras palabras en la entrevista que le realicé en el mes de febrero de este año al maestro Puentes, pude notar su entusiasmo acerca del tema de las

características e identidad del sonido tradicional de jazz en la batería, de hecho motivado por esta entrevista fue que tomé la decisión de usar el término batería de jazz para dar definición al tipo de sonido y estilo que estamos abordando en esta investigación.

El maestro Gabriel Puentes es uno de los bateristas de jazz con más renombre en la Ciudad de México. Chileno de nacimiento lleva un par de décadas viviendo en la capital de México desde sus 23 años de edad.

Inicié la entrevista pidiéndole que me hablara sobre sus inicios en la música, el maestro Puentes respondió de una manera amplia relatándome acerca de sus primeros años cuando inició en la batería en Santiago de Chile, comentó que inició tocando muchos estilos como metal, rock, pop, música Latinoamericana, entre otros, además, que antes de decidir ser un músico profesional, estudiaba otra carrera en la universidad que a la postre dejó. Relata que lo que lo hizo decidir dedicarse a la música como profesión de tiempo completo fue haber descubierto la batería de jazz con todas sus posibilidades sonoras y tímbricas, el amplio espectro de esa sonoridad particular. Adicionalmente menciona que aunque sus gustos musicales son muy diversos y que por ende siempre trata de participar en proyectos musicales de diferentes géneros y estilos, decidió utilizar siempre algunas de las características principales del sonido de la batería de jazz en cuanto a configuración y afinación se trata independientemente del contexto en el que esté tocando. (Puentes, 2023, comunicación personal).

En este sentido, se refiere al sonido del bombo donde explica que él nunca le pone cosas dentro a la caja de resonancia del instrumento como almohadas o sordinas que generalmente muchos bateristas utilizan, lo evita debido a que siente que hacer esto mata parte de la riqueza y la tímbrica del bombo. Argumenta que esta tendencia a tapar el sonido del bombo se debe a la comercialización de la música donde cada vez más por la ecualización y sonido menos acústico de la música los ingenieros de sonido prefieren matar el sonido natural del instrumento, ya sea metiéndole trozos de espuma o abriendo un hueco circular en el parche frontal. El maestro Gabriel Puentes por lo contrario, prefiere dejar la caja de

resonancia del instrumento vacía sin meter objetos que hagan sonar más seco el instrumento, más bien para controlar un poco los armónicos del bombo prefiere usar un paño de tela suave por fuera del bombo entre el pedal y el parche.

Por consiguiente, él prefiere asumir la responsabilidad de ecualizar su sonido, estando pendiente de los matices de manera introspectiva en cuanto el balance de los sonidos dentro de la propia batería y también en el contexto general de la agrupación. En este sentido, menciona también que otra característica importante de la batería de jazz es que tiene un rango más amplio de matices, sobre todo hacia matices más sutiles como por ejemplo piano o pianissimo, que aunque no es que sea una característica exclusiva de la batería de jazz, si es el género donde más se aprecia. (Puentes, 2023, comunicación personal).

Al respecto de los matices y sonidos presentes en el ámbito del jazz, también menciona características del fraseo por ejemplo del famoso guitarrista Pat Metheny, que según su percepción, toca con una amplia gama de sonidos así sea en un grupo de corcheas, nunca sonará una igual a la otra. En este sentido el aprecia mucho esta variedad sonora donde está pendiente de aspectos como la duración de las notas, los diferentes sonidos largos y cortos en cada platillo y tambor de la batería. Otro ejemplo que pone es el gran baterista Brian Blade donde podemos encontrar un océano de posibilidades sonoras que parece ir más allá de los sonidos de una batería ordinaria; así mismo, menciona a grandes maestros como Art Blakey, Elvin Jones o Max Roach, que teniendo en cuenta todas estas cualidades sonoras del jazz que todos los que se han nombrado manejan, cada uno está en la búsqueda de su propia voz como intérprete, es decir su propia identidad. (Puentes, 2023, comunicación personal).

Luego de que el maestro Puentes mencionará a estos bateristas legendarios de los cuales ya se ha hablado de manera amplia en capítulos anteriores, le pregunto si siente que ellos ha influenciado su manera de tocar, a lo que responde afirmativamente y añade que sobre todo a Max Roach incluso lo trataba de imitar mucho, pero también comenta algo bastante interesante y es que las influencias que ha tenido no solamente provienen de los bateristas de jazz, sino también de

algunos bateristas de otros géneros como por ejemplo Dave Lombardo baterista del género Metal, del cual menciona que escuchaba con atención sobre todo sus *fills*, uno de ellos lo utilizó para grabar un disco, eso sí tomó la idea de ese *fill* proveniente del metal pero adaptándolo al sonido de la batería de jazz, dentro de toda la información y conocimiento que hasta ese momento había adquirido al respecto.

Pero en cuanto a los bateristas que más lo han influenciado Gabriel Puentes menciona cuatro fundamentales para él: Tony Williams, Roy Hanes Max Roach y Jack DeJohnette, también menciona a Art Blakey y Elvin Jones pero comenta que posteriormente se interesó en ellos para estudiarlos a profundidad. (Puentes, 2023, comunicación personal).

Luego de que el entrevistado ampliara un poco más su respuesta acerca de sus influencias donde puntualizó mucho sobre la influencia de Jack DeJohnette, procedí a preguntarle acerca de que termino o palabras clave utilizaría para definir el sonido y estilo del jazz en la batería, su respuesta fue concreta, afirmó que para hacer una referencia concisa de ese concepto el utiliza la definición de batería de jazz, considera que esta definición nos permite referirnos no solo a una época o sub género del jazz, sino más bien a dar una definición general del sonido, estilo y configuración de la batería en el jazz. Seguidamente le pregunto si los bateristas legendarios que se mencionaron anteriormente, tiene características estilísticas y sonoras que podemos encontrar luego del paso de algunas décadas en otros de la actualidad como Brian Blade, Bill Stewart o Jeff Ballard, si se podría de alguna manera clasificarlos a ellos dentro de un mismo grupo en cuanto a su manera de tocar; el maestro responde afirmativamente y agrega que además mencioné a tres bateristas muy importantes que representan justo las cualidades sonoras de la batería de jazz, puntualiza su respuesta al respecto de estas cualidades diciendo algo que me dispongo a citar textualmente: “sonido de bombo con todas las posibilidades de *sustain*, tono, ataque. Un sonido muy distintivo de los platillos” finaliza su respuesta diciendo que son bateristas que siempre están preocupados de mantener y cuidar ese sonido. (Puentes, 2023, comunicación personal).

El maestro Puentes luego de responder esta pregunta me relató varias de sus experiencias de vida viajando a Nueva York donde tomó clases con bateristas de jazz reconocidos y donde también tuvo la oportunidad de tocar en la escena del jazz en esta importante ciudad para el género. Después de esto, procedo a hablarle un poco de la idea central de este proyecto de investigación y a ponerle a escuchar un versión del porro María Varilla interpretado por la Banda 19 de marzo de Laguneta, para saber sus impresiones y abrir la conversación al respecto de estas bandas y su relación con el jazz.

Inmediatamente terminamos de escuchar esta grabación el maestro mencionó que sentía una relación muy estrecha con las bandas de *Second Line bands*, sin yo haberle mencionada aún hasta este momento de la entrevista, al respecto de mis hipótesis sobre la relación que he venido encontrando entre ambas expresiones musicales.

Seguidamente empezó a nombrar cualidades que encontraba muy similares en ambas tradiciones, la primera es que luego de escuchar la banda 19 de marzo encontró muchas similitudes de esta con las *marching band de second line*, bandas que se utilizaban para celebraciones marchando, al igual que en los inicios de las bandas pelayeras cuando se hacían las piquerías en San Pelayo, este elemento es uno de tantos en común que son rastreables desde su origen proveniente de los ritmos de África y que llegaron a América y crecieron con muchas cosas que define como analogables, es decir, elementos que son iguales o análogos en todos los lugares a donde llegó el germen africano, lo describe como el proceso de crecimiento de una planta, que mantiene la esencia y elementos de su raíz igual pero tiene elementos diferentes según las particularidades de cada lugar. Aquí hace un paréntesis y recuerda que la batería nace de la síntesis de lo que hacen redoblante, bombo y platillo para ser tocado por una sola persona, por las razones que ya se han hablado en esta investigación y además porque ya la gente iba a escuchar la música a lugares fijos no en medio de una marcha. (Puentes, 2023, comunicación personal).

Luego de esto empieza a analizar lo que hace la sección de percusión del ejemplo que puse y a mencionar que siente que lo que hacen como los repiques del redoblante o lo que hace el bombero tiene una riqueza que está emparentada con muchas de las manifestaciones musicales de América donde a pesar que se utilizan instrumentos de origen europeo se nota que la música que suena tiene su raíz en África, pone como ejemplo las bandas de Oaxaca en México.

El maestro Gabriel agrega luego relatándome que alguna vez viajó a Colombia para tocar en uno de los festivales de jazz más importantes del país, el festival de jazz del Teatro Libre de Bogotá, donde conoció a Antonio Arnedo con quien sostuvo gratos encuentros, en uno de estos le preguntó qué música tradicional de Colombia le recomendaba escuchar y de las que Arnedo le mencionó encontró un disco en una tienda cerca al hotel donde se hospedó en Bogotá al parecer de un conjunto de gaitas. El maestro Puentes comenta que al escuchar esta música recordó a Elvin Jones, a África en su máxima expresión. (Puentes, 2023, comunicación personal).

Para mí fue muy grato escuchar al maestro Puentes relatar sus impresiones al escuchar al grupo de gaiteros de San Jacinto una de las más icónicas agrupaciones de conjuntos de gaiteros del caribe colombiano, tal vez motivado por esto quise explicarle que precisamente estos formatos de gaitas son los referentes que utilizaron los primeros miembros de la banda ribana de San Pelayo para la creación de la tradición del porro, es decir, el sonido de los conjuntos de gaitas interpretados por instrumentos europeos. Mi explicación conllevó a que el maestro Gabriel recordara que procesos parecidos se dieron en el sur de su país natal Chile, comentando que la grandiosa Violeta Parra hizo un trabajo de campo extenso, donde documentó la música de esa región del país que en concepto de Puentes tienen una relación directa con la forma del *blues*.

Pero el entrevistado va más allá y comenta que estos procesos en su opinión se dieron por toda Latinoamérica referenciando varias de estas expresiones de esta región como el candombe uruguayo, o la música tradicional en Argentina y la gran variedad de ritmos provenientes de África que están presentes en las músicas

tradicionales del Brasil. Precisamente con una de las expresiones musicales de Brasil, el maestro menciona que la batería de jazz es precisamente la que más se acerca a la interpretación de muchos de los ritmos latinoamericanos considerando todas las posibilidades acústicas y musicales de estas expresiones y lo explica tomando como ejemplo el sonido del zurdo en la samba. Explica que este tiene sonidos abiertos y cerrados que con un bombo de batería que esté configurado para tocar el rock o el pop de la actualidad de carácter más comercial, es prácticamente imposible de hacer sonar toda la riqueza tímbrica de un zurdo.

Por lo contrario, con un bombo con la configuración de la batería de jazz es mucho más fácil de emular estos sonidos. De manera que considerando que la batería surgió precisamente de la síntesis de lo que hacía una sección de percusión en las bandas de *Second Line* como vimos capítulos atrás, la forma más fidedigna de hacer esta síntesis y acercarnos al sonido de las percusiones de estas bandas conviene más con la configuración de la batería de jazz, por la variedad de sonidos por ejemplo en el bombo por su afinación, configuración y técnicas propias del género. Por lo cual le comento de una manera un poco más específica cual sería uno de los aportes más relevantes de esta investigación y es precisamente es esta idea que desde las técnicas propias de la batería jazz en los pedales, aportar nuevas formas de interpretar los ritmos de San Pelayo.

El maestro recuerda de nuevo su apreciaciones acerca de qué concepto tiene al escuchar el ejecutante del bombo de la banda 19 de marzo y dice que precisamente lo que más le llamó la atención del ejercicio de escucha que propuse fue escuchar la variedad de sonidos del bombo en esta banda pelayera y que perfectamente desde su percepción considera que desde las técnicas de interpretación de la batería jazz nos podemos acercar mejor a una síntesis de lo que hace una sección de percusión pelayera a la batería²¹.(Puentes, 2023, comunicación personal).

²¹ En esta sección de la entrevista el maestro Gabriel Puentes me recomienda su video sobre las diferentes técnicas del pedal del bombo en la batería de jazz, material que considero muy importante para esta investigación y el cual se puede aplicar para nuestra propuesta artística, en el siguiente link lo podemos encontrar: OFFBEAT MX. (20 de abril de 2021) *POSIBILIDADES*

Finalizando la entrevista propuse un último ejercicio de escucha al maestro Gabriel pero ahora de jazz colombiano; escuchamos La Chiva y Julius del Maestro Antonio Arnedo, piezas que se analizarán a profundidad en posteriores apartados. La finalidad de este último ejercicio, es para conocer la opinión del maestro Puentes acerca del sonido de Satoshi Takeishi en estas grabaciones acerca de que si él consideraba que su sonido está relacionado con la batería de jazz.

Respondió afirmativamente agregando que incluso en La Chiva el sonido del redoblante de Takeishi es una influencia muy directa del gran Paul Motian, otro de los bateristas más legendarios del jazz, además, que su manejo del sonido del bombo también está en la misma atmósfera del jazz, su forma de tocar y acompañar también la considera dentro de este sonido y además que incluye toda la riqueza del sonido de la música tradicional de Colombia traducida a la batería de jazz. Por otro lado, también agrega dos comentarios importantísimos acerca del sonido y estilo en general de la música de Arnedo, considera que no es una fusión, es más bien una vertiente del jazz muy orgánica y que el aprecia mucho, que tampoco la considera solamente como folclor con elementos del jazz, sino que escucha un sonido muy cercano al jazz moderno con la sofisticación propia del sonido de este género. (Puentes, 2023, comunicación personal).

En conclusión esta entrevista para mí ha sido de un valor agregado para esta investigación, debido a que pude confirmar algunas de las dudas que tenía al respecto de la batería de jazz; en primera instancia la inquietud de si podemos incluir a los bateristas legendarios del *be-bop* en el mismo grupo con algunos de los maestros contemporáneos que han seguido la misma línea sonora para así dar una definición a este sonido que se ha mantenido a través del tiempo; en segunda instancia si realmente las características sonoras de la batería jazz tiene relación con el sonido de la percusión pelayera en concepto de un baterista especialista en el tema, el maestro Puentes incluso considera que la batería jazz es la más cercana a estas expresiones tradicionales en Latinoamérica, por último, en tercer

medida por la información que el maestro nos proporcionó acerca de las técnicas y sonido del bombo, las cuales serán aplicadas en el siguiente capítulo a cabalidad.

Conclusión

En conclusión, la realización tanto de los análisis históricos y los análisis comparativos de la sonoridad e interpretación tanto de la percusión pelayera, como de la batería de jazz, aclararon el panorama para comprender que elementos son los puntos de sutura que relacionan a ambas expresiones específicamente hablando del área de la percusión y la batería. Todo esto apoyado en los conceptos proporcionados por los maestros de San Pelayo, que con sus aportes y conocimiento tanto histórico como del desarrollo musical de la región me ayudaron a tener más claridad para encontrar dichos encuentros.

Por otro lado, todos estos ejercicios investigativos, me motivan a atreverme a afirmar, que desde la aparición del *be-bop*, pasando por las posteriores etapas del jazz y las hibridaciones del género a través de la historia con expresiones locales de todo el mundo, el elemento conector o punto de sutura de mayor importancia como ya hemos mencionado es la improvisación apoyada por el lenguaje rítmico, en esta línea, los bateristas alrededor del mundo se han dado a la tarea de desarrollar técnicas y métodos para la interpretación de las nuevas músicas nacientes de las incontables hibridaciones del jazz, los bateristas colombianos no se han quedado atrás y por tal motivo como proponente de esta investigación me he dado a la tarea de crear un documento que deje aportes para el desarrollo del instrumento desde la orilla interpretativa del jazz colombiano.

Todo esto me da luces de cómo abordar la propuesta artística y qué elementos son los que ayudarán a comprender la interpretación de ritmos de la tradición del porro pelayero de la región del río Sinú desde la perspectiva y el sonido tradicional del jazz. La idea principal entonces es desde el ritmo y la improvisación, analizar el estilo interpretativo de bateristas legendarios del jazz con base en el libro de John Riley "*The art of bop drumming*" (1994), para desde los puntos de sutura propuestos contrastarlos con la forma de interpretar mediante las transcripciones

propuestas de los discos donde toca el baterista Satoshi Takeishi, en los discos del maestro Antonio Arnedo, teniendo como soporte todos los aspectos expuestos de los paralelos que ya realizamos en los orígenes de las dos expresiones musicales locales mencionadas.

Adicionalmente, en las entrevistas realizadas a músicos jazzístas, pude recolectar datos e ideas de mucha relevancia que ayudaron, primero, al análisis de las transcripciones, tanto de los ritmos pelayeros interpretados por percusionistas de San Pelayo, como de las grabaciones seleccionadas del jazz colombiano; segundo, naturalmente también aportaron significativamente para armar la propuesta interpretativa en el último capítulo.

Capítulo 4

Análisis de los ritmos seleccionados de la tradición del porro pelayero

Introducción

En este capítulo hice análisis más específicos, al respecto de la interpretación de los cinco ritmos seleccionados de la tradición del porro para la realización de nuestra propuesta interpretativa. He realizado estos análisis con base en las transcripciones hechas de la interpretación de cada ritmo a cargo de la sección de percusión de la banda María Varilla y que quedaron grabados en video, estos videos se realizaron en el trabajo de campo hecho en San Pelayo Córdoba (Colombia) en enero de 2023²².

Pero antes de abordar el análisis de cada uno de ellos, es menester entender la estructura formal del porro, que es de suma importancia para comprender la interpretación del porro palitiao y el porro tapao y que por consiguiente ayuda a entender la interpretación del resto de los ritmos.

4.1. Estructura del porro

Según William Fortich (2013) la estructura tradicional del porro es la siguiente:

Porro (sección “A”)

Bozá (sección “B”)

Puente (sección “ab”)

Introducción o Danza

Codas. (Fortich, 2013, pp. 60-61).

La estructura mencionada en el cuadro anterior es referente al (Porro palitiao) el estilo más tradicional que se originó en el propio San Pelayo (Córdoba), sin embargo, existen algunas variantes del porro que surgieron en otras regiones del

²² Estos videos se podrán encontrar en las fuentes bibliográficas de este documento como webgrafías

caribe colombiano como el porro tapao o sabanero, más popular en el departamento de Sucre.

A continuación, haremos el análisis de la interpretación de los 5 ritmos propuestos para realizar la propuesta interpretativa (porro palitiao, porro tapao, fandango, puya y cumbia) para comprender estos diferentes estilos y ritmos. Pero antes de empezar, es menester mostrar las convenciones de notación musical para tener claro en la partitura donde se escribe cada instrumento, como también los diferentes sonidos que puede producir cada uno, veámoslo en la siguiente figuras:

Figura 18

Convenciones para la percusión pelayera primera parte.

Convenciones Percusión Pelayera

Oscar Julián Osorio

Snare Drum

Bass Drums

Cymbals

Nota. Elaboración propia.

Figura 19

Convenciones percusión pelayera segunda parte.

S.D.

B.D.

Cym.

Nota. Elaboración propia.

4.2. Porro Palitiao

Como vimos en el cuadro anterior que describe la estructura del porro, el porro palitiao consta de dos secciones centrales: porro o cuerpo del porro (sección “A”) y bozá (sección “B”); sin embargo, muchos porros palitaios tienen una introducción llamada Danza.

Según Fortich (2013), esta introducción se toca generalmente en porros que fueron compuestos para tocar en ambientes diferentes al de las corralejas, Fortich menciona que el objetivo de interpretar dicha introducción era atraer a un público más aristócrata que tenía más acostumbrados sus oídos a la música europea. El resto del repertorio de porros palitaios que carecen de la introducción se tocaba en ambientes de fiesta popular como corralejas, carreras de caballos y fandangos. (Fortich, 2023, comunicación personal).

Procedamos pues al análisis musical más detallado basándonos en la transcripción hecha con base en la interpretación de percusionistas miembros de la banda emblemática de María Varilla, empezando con la danza o introducción:

Figura 20

Danza en el porro palitiao (Sección de percusión).

Porro Palitiao

Transcripción: Oscar Julián Osorio A. Sección de percusión Banda María Varilla

Danza

♩ = 140

The musical score is arranged in three staves. The top staff is for Snare Drum, the middle for Bass Drums, and the bottom for Cymbals. All staves are in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 140. A box labeled 'Danza' is placed above the first two measures of the Snare Drum staff. The dynamic marking 'mf' is placed below the first two measures of the Snare Drum staff. The score consists of 10 measures, with repeat signs (double slashes) after the 4th, 6th, and 8th measures. The Snare Drum part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bass Drums part features a simpler pattern with quarter notes and rests. The Cymbals part features a pattern of quarter notes and rests.

Nota. Elaboración propia.

Como se puede evidenciar en la imagen anterior, la danza tiene un ritmo muy marcado hacia el primer tiempo de cada compás, mantiene un ritmo muy estable con carácter de marcha donde, además, el trío de percusiones toca prácticamente la misma célula rítmica al unísono terminando en un calderón o nota larga después de un ciclo de ocho compases.

Como lo menciona William Fortich, esta danza se creó para darle un aire más europeo a los porros palitiao, esto se puede notar precisamente en el carácter de marcha, sin embargo, también existe la idea de que provenga del danzón cubano según algunos investigadores y músicos de la región de San Pelayo. En este sentido me atrevo a afirmar que esta similitud con el danzón cubano, puede deberse al ritmo que tocan al inicio del compás de negra con punto seguida de una corchea, síncopa que genera la sensación del danzón.

Cuerpo del porro o sección A:

Figura 21

Cuerpo del porro, porro palitiao (Sección de percusión).

Cuerpo del porro

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and the second at measure 14. Each system contains three staves: S.D. (Soprano Drum), B.D. (Bass Drum), and 'ym.' (Yambú). The S.D. staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The B.D. and 'ym.' staves use a bass clef. The B.D. staff includes a '+' symbol above the first note in the first system and the second system. The 'ym.' staff includes 'x' symbols above the first note in the first system and the second system. Green highlights are present in the B.D. staff of the first system and the S.D. staff of the second system.

Nota. Elaboración propia.

En el cuerpo del porro se puede evidenciar que ya la interpretación de la sección de percusión no está ceñida a una base rítmica más direccionada a marcar los pulsos fuertes del compás como en la danza con carácter de marcha, más bien el carácter es más libre y cercano a la improvisación.

En entrevista con el maestro Carlos Rubio director de la banda María Varilla, el maestro menciona que en la sección A la percusión tiene un carácter de improvisación y la única regla es la tendencia a que bombo y platillo enfatizen sus acentos en el primer, segundo y cuarto tiempo del compás, en bloques de dos compases. (Rubio, 2013, comunicación personal).

Este fenómeno se puede evidenciar claramente en la figura anterior, donde podemos observar que cada dos compases bombo y platillo tocan en esos tiempos siempre, mientras que el redoblante toca de manera libre interactuando con esos pulsos, además, en el segundo compás de cada bloque siempre hay libertad para la improvisación del redoblante e incluso para el bombo y platillo.

Bozá: la sección de la bozá es nombrada por muchos músicos de la región también como “el amarre”, pero también, el maestro William Fortich afirma que la expresión “bozá” tiene alguna relación con el bozal que se le pone a los perros de razas grandes y de carácter más fuerte, probablemente por la función que cumple dicho artilugio para amarrar el hocico de los perros que se consideran “peligrosos”.

Hablando de manera más técnica o académica, la bozá es la sección donde la percusión hace un ritmo de base más cerrado o amarrado para servir de colchón para que los solistas de la banda improvisen, generalmente en esta sección esa función de solista la ejecutan principalmente los clarinetes, ya sea improvisando o haciendo líneas melódicas en conjunto, similar a lo que en el argot jazzístico se conoce como “soli”. Sin embargo, en esta sección también puede haber intervenciones de carácter solista de instrumentos como la trompeta o el bombardino. Observemos pues un ejemplo de la bozá en la siguiente figura:

Figura 22

Bozá (Sección de percusión).

Nota. Elaboración propia.

Se puede observar con claridad que toda la sección de percusión ya toca con un carácter de base rítmica diferente de lo que pasa en el cuerpo del porro donde hay más libertad, además, también se diferencia de la danza porque aquí la base rítmica está armada sobre acentos que tiende más a los pulsos débiles del compás y no hacia los fuertes, como el platillo que enfatiza los tiempos dos y cuatro del compás tocando sonidos abiertos de una manera muy similar a como se tocan los platillos en el ritmo de *second line* de las bandas de Nueva Orleans; la idea acá es además de generar una especie de colchón rítmico, bajar la intensidad del volumen de la sección de percusión para la comodidad de los solistas, un carácter de acompañamiento, en este sentido vemos como el bombo deja de tocar en el parche para tocar una especie de *jam block* o pieza de madera para reducir el volumen y el cuerpo del sonido del instrumento; este fenómeno se considera como el paliteo, de ahí el nombre de este ritmo, el porro palitiao. Veremos más adelante que esta misma función de hacer sonar con menos volumen el bombo, también lo notamos en el porro tapao, pero esta vez tocando en el parche con sonidos más apagados.

Para finalizar la estructura, generalmente algunos porros tienen una coda que se toca volviendo al patrón de la danza, en el caso del video en el que se basó esta transcripción, los maestros finalizaron con este tipo de coda.

4.3. Porro Tapao

Como se evidenció en el capítulo tres de este documento, según William Fortich (2013), el porro tapao también conocido como porro sabanero se originó en algunas poblaciones del departamento de Sucre, municipios cercanos a las sabanas del río Sinú en este departamento.

Por otro lado, además de la característica más notoria que se mencionó en el apartado anterior, donde la forma de tocar el bombo en la sección B de la estructura macro de la pieza hace la diferencia con el porro palitiao, existen algunas diferencias más. Pero empecemos por esta, ya que al igual de como sucede con el porro palitiao, el porro tapao toma su nombre por la forma de ejecutar el bombo en esta sección segunda de su estructura.

Por consiguiente, este estilo de porro adquiere su nombre de “tapao” porque en la sección B que en este caso ya no se llama “la bozá”, sino mambo, el bombo baja su volumen tapando algunas de las notas que interpreta a manera de sordina y de esta manera reduciendo un poco el volumen; sin embargo esta característica se menciona acá para comprender la razón por la cual se le llama “porro tapao”, líneas adelante profundizaremos su análisis en el apartado referente al estudio de la sección B o mambo.

Otro importante elemento que caracteriza al porro tapao es su tempo, sustancialmente más rápido que el porro palitiao.

En su estructura, se conservan las dos secciones centrales del porro, sección A donde sucede el *call and response* liderada por la trompeta y la sección B que como vimos líneas atrás en este caso se llama mambo. Los porros tapaos no llevan la introducción de danza.

Me dispongo entonces a empezar nuestro análisis del porro tapao por secciones y de nuevo lo haremos con base en transcripciones hechas de los videos obtenidos en el trabajo de campo.

Sección A (Cuerpo del porro):

Figura 23

Cuerpo del porro, porro tapao (Sección de percusión).

Porro Tapao

Sección de Percusión Banda Maria Varilla

$\text{♩} = 170$

A Cuerpo

The musical score is divided into three systems, each containing three staves: Snare Drum (S.D.), Bass Drum (B.D.), and Cymbals (Cym.).

- System 1 (Measures 1-4):** S.D. plays a steady eighth-note pattern. B.D. has a pattern of eighth notes with rests. Cym. plays a pattern of eighth notes with rests.
- System 2 (Measures 5-8):** S.D. continues with eighth notes. B.D. has a more complex pattern with rests. Cym. continues with eighth notes and rests.
- System 3 (Measures 9-12):** S.D. continues with eighth notes. B.D. has a pattern with a triplet in measure 12. Cym. continues with eighth notes and rests.

Nota. Elaboración propia.

En la anterior figura se puede observar que la percusión interpreta bases rítmicas muy similares a las del porro palitiao, donde bombo y platillos enfatizan frecuentemente en los pulsos 1,2 y 4 del primer compás del esquema rítmico de dos compases, además dejando el espacio para que en el segundo compás haya más libertad. Sin embargo, además de que el tempo es un poco más vivo se puede notar que en el porro tapao, la sección de percusión se toma un poco más de libertad para hacer figuras y adornos más virtuosos, por ejemplo, se observa

que el ejecutante del bombo toca de manera más activa figuras como corcheas y tresillos de corchea, utilizando con más frecuencia la combinación de sonidos apagados y abiertos como se evidencia en los compases 2, 3, 8, 9 y 12 de la anterior figura.

Respecto al redoblante también podemos observar en la figura anterior que el ejecutante utiliza muchos recursos rudimentales y técnicas extendidas permitiéndose tocar con más libertad comparado de cómo lo hace en el porro palitiao, este fenómeno se puede evidenciar primero en el compás 4 y luego desde el compás 8 al 12, donde utiliza *flams* combinados con *rim shots* y en algunas ocasiones también con acentos. De igual manera, se observa que el ejecutante de los platillos se permite tocar con un poco más de libertad, pero siempre con la intención de apoyar al ejecutante del bombo; se puede evidenciar en el video los ejecutantes se comunican para tocar más libre o mantener más la base rítmica, dependiendo de la intención de cada uno, por ejemplo, en la siguiente figura podemos observar como el platillo prefiere tocar más la base rítmica con figuras más largas, dejando espacio, mientras el maestro del bombo se permite improvisar más, con figuras más virtuosas como se nota en el último compás:

Figura 24

Fraseo del bombo en el cuerpo del porro tapao.

Nota. Elaboración propia.

Mambo o sección B:

Al igual que la bozá del porro palitiao, el mambo también es la sección donde la percusión cambia su carácter más libre y con espacios para la improvisación, por un carácter donde se toca una base rítmica más cerrada y estable. No obstante, respecto de la interpretación del bombo, el paliteo en el porro tapao es reemplazado por sonidos más apagados en el parche. Además, se observó un efecto particular donde el ejecutante saca armónicos agudos al instrumento utilizando técnicas extendidas, tocando más al borde del parche que hacia el centro donde se toca habitualmente, generalmente en el porro tapao este efecto se utiliza en el pulso débil del primer tiempo en el primer compás dentro de la célula de dos compases como se observa en la siguiente figura:

Figura 25

Mambo en el porro tapao (Sección de percusión).

Nota. Elaboración propia.

Al respecto del redoblante, se puede observar prácticamente la misma base rítmica que se utiliza en la bozá del porro palitiao, sin embargo, pude encontrar otra variación con una base rítmica diferente en el mambo del porro tapao, que en

mi concepto, conviene mucho para ser tocada un contexto más jazzístico en la batería, observémoslo en el siguiente ejemplo marcada con color verde:

Figura 26

Variación del redoblante en el mambo del porro tapao.

The musical score for Figure 26 is divided into two systems. The first system starts at measure 78 and the second at measure 82. Each system contains three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. staff shows a complex rhythmic pattern with accents (>) and a highlighted section in green. The B.D. staff shows a consistent pattern of eighth notes with accents (>). The Cym. staff shows a pattern of eighth notes with accents (>) and a highlighted section in green. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Nota. Elaboración propia.

En los platillos encontramos que generalmente en el mambo se toca la base muy amarrada, es decir prácticamente sin variaciones, pero en esta ocasión el ejecutante de este instrumento prácticamente en toda la sección del mambo solo enfatiza el cuarto tiempo tocando un sonido abierto y dejando un sonido más staccato y cerrado del primer al tercer tiempo, como se observa en la siguiente

figura, no obstante, cuando se vuelve a repetir la sección de mambo, el platillista toca la base enfatizando segundo y cuarto tiempo con sonidos abiertos.

Figura 27

Variación de los platillos en el mambo del porro tapao.

The image shows a musical score for a section titled "Mambo". It consists of three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. staff has a 25-measure mark at the beginning and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The B.D. staff shows a pattern of quarter notes and eighth notes. The Cym. staff shows a pattern of eighth notes and quarter notes. A yellow box highlights the first two measures of the Cym. part, which are marked with 'x' and 'o' symbols, indicating specific cymbal sounds.

Nota. Elaboración propia.

Por último quisiera agregar que un recurso del porro tapao que se puede aprovechar de manera sustancial en la interpretación del porro en la batería, es que en este encontramos una variedad más amplia de sonidos en el bombo, en el siguiente capítulo de esta investigación veremos cómo se puede aprovechar este recurso con las técnicas que se utilizan en la interpretación de la batería jazz, además, como las características sonoras del bombo de este tipo de batería nos permite emular de manera más cercana el sonido del bombo pelayero.

4.4. Fandango

El fandango como ritmo junto al mapalé, suena en subdivisión ternaria y se escribe en seis octavos, característica por la cual me atrevo a afirmar que es el que más bases africanas conserva, tiene una similitud considerable con ritmos afrocubanos e incluso con algunas de las bases rítmicas del currulao del pacífico colombiano, pero también podemos encontrar ritmos similares en las bandas del estado de Oaxaca en México, como también los huapangos, sones y zapateados que también son de subdivisión ternaria.

Al igual que en el porro, la estructura de los fandangos tiene sus orígenes en las tradiciones ancestrales, en este caso específico de los bailes cantados, el fandango paseado. Como sucede en la sección A del porro palitiao y porro tapao, el *call and response* es determinante de igual manera en el fandango en esta sección de la estructura formal.

Para comprender de mejor manera esta estructura tomaré en cuenta el fandango “Tres clarinetes” de Pablo Flores Camargo.

Precisamente este empieza con un estribillo en F menor de carácter muy rítmico y de danza tocado por los clarinetes, este se toca de manera idéntica cada vez que aparece; en respuesta a este estribillo, la sección de trompetas de la banda toca una especie de tema principal, donde hay un desarrollo más melódico comparado con el estribillo de los clarinetes; luego de que se repite de nuevo el estribillo de los clarinetes, encontramos otro motivo melódico desarrollado por los bombardinos que parece ser una variación del tema de las trompetas. A manera de reexposición vuelve a sonar el estribillo de los clarinetes pero ahora con más ímpetu, seguidamente se toca el tema de las trompetas y el de los bombardinos esta vez a manera de tutti donde también encontramos varios *shouts* que ayudan a dar un carácter de final. A manera de coda generalmente la banda termina esta pieza tocando todos al unísono el estribillo de los clarinetes²³.

Luego de esta breve descripción de la estructura de “Tres clarinetes”, procederé al análisis de la interpretación de la sección de percusión en las diferentes partes de la estructura de un fandango.

Tanto en la versión de tres clarinetes ya mencionada, como en el video realizado en el trabajo de campo, se puede notar que la sección de percusión cambia su forma de tocar en el estribillo o en la parte melódica; para más claridad al estribillo

²³ Se realizó este análisis estructural, basado en la interpretación de este fandango “Tres clarinetes” de la banda 19 de marzo de Laguneta (Córdoba) que se puede encontrar en el siguiente link: Antonio Martelo Torres. (7 de septiembre de 2013). *Tres Clarinetes-Banda 19 de Marzo de Laguneta*. [Archivo de Video].<https://youtu.be/-Lkrb7hywSM>

lo llamaremos sección A y a los solos melódicos de trompetas y bombardinos les llamaremos sección B.

Para dicho análisis se tomará como soporte las transcripciones con base en el video hecho en trabajo de campo en San Pelayo de la interpretación del ritmo de fandango por la sección de percusión de la banda María Varilla.

Sección A (Estribillo):

Figura 28

Estribillo del fandango (Sección de percusión).

Fandango

Sección de Percusión Banda María Varilla

♩. = 142

The musical score for the Fandango rhythm section is presented in three staves: Snare Drum, Bass Drums, and Cymbals. The time signature is 6/8, and the tempo is marked as ♩. = 142. The Snare Drum part consists of five measures, each containing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Bass Drums part also consists of five measures, with a simpler pattern of quarter notes and rests. The Cymbals part consists of five measures, with a pattern of eighth notes and rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

Nota. Elaboración propia.

En la figura anterior podemos observar el patrón básico del ritmo de fandango, este es el que generalmente la sección de percusión toca en el estribillo o sección A, que en el caso de “tres clarinetes” está a cargo precisamente de la sección de clarinetes.

El redoblante toca siempre en los tiempos fuertes del compás, en las corcheas 1 y 4 acentuando con *cross sticks*, mientras rellena las demás corcheas con *press roll*; el bombo toca en tercera y quinta corchea del compás generalmente con sonidos abiertos; los platillos acentuando con sonidos abiertos en la segunda y quinta

corchea, formándose así una rica sensación poli rítmica entre la sección de percusión.

Para salir o entrar al estribillo, el bombo o el redoblante, suele tocar algunas variaciones de este patrón, o simplemente, hacer un llamado con ciertas figuras rítmicas como al que se puede observar que toca el bombo en el primer compás, en la siguiente figura veremos las diferentes variantes:

Variantes en el bombo:

Figura 29

Variación 1 del bombo en el estribillo.

The musical score for Figure 29 consists of three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 6 and the second at measure 12. The B.D. staff has a green box highlighting a specific rhythmic pattern in measure 13.

Nota. Elaboración propia.

Figura 30

Variación 2 del bombo en el estribillo.

The musical score for Figure 30 consists of three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 23 and the second at measure 28. The B.D. staff has a green box highlighting a specific rhythmic pattern in measure 24. Above the B.D. staff in the second system, there are markings: > R L > R L > R R.

Nota. Elaboración propia.

Esta segunda variante hace un juego de polirritmia muy interesante, generalmente los bomberos hacen este tipo de juegos polirítmicos basándose en la rítmica de la melodía, ya sea acentuando algunas notas de esta o haciendo interacción con el fraseo rítmico de la melodía.

Ahora veremos algunas variantes del redoblante:

Figura 31

Variaciones del redoblante en el estribillo.

The musical score for Figure 31 is organized into three systems. The first system, starting at measure 6, shows a snare drum (S.D.) part with a steady eighth-note pattern, marked with green vertical bars. The bass drum (B.D.) part has a simple pattern of quarter notes, and the cymbal (Cym.) part has a pattern of quarter notes with 'x' marks indicating cymbal hits. The second system, starting at measure 12, shows a variation where the snare drum has accents (>) on specific notes, marked with orange vertical bars. The bass drum part has a pattern of quarter notes, and the cymbal part has a pattern of quarter notes with 'x' marks. The third system, starting at measure 18, shows another variation where the snare drum has a different pattern, marked with yellow vertical bars. The bass drum part has a pattern of quarter notes, and the cymbal part has a pattern of quarter notes with 'x' marks.

Nota. Elaboración propia.

Generalmente estas variaciones son interpretadas para marcar el inicio o el final de una frase melódica o de igual manera, para marcar la estructura de la pieza. En el caso de la variante señalada con color verde, se puede apreciar que el ejecutante mantiene el patrón básico y solo lo varia tocando un redoble (*Press roll*)

en el último compas de una frase; en la variante señalada con color naranja, podemos observar una ejecución que se sale un poco más de la base de fandango, sugiriendo más polirritmia y haciendo figuras irregulares como cuatrillos en subdivisión ternaria; por último en la variación señalada con color amarillo vemos un juego de polirritmia de tres contra dos.

Sección B:

Figura 32

Variaciones del bombo en la sección B.

The musical score for Figure 32 is presented in two systems. The first system begins at measure 48 and the second at measure 53. Each system contains three staves: S.D. (Saxophone), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. staff shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The B.D. staff features a complex, polirhythmic pattern with accents and dynamic markings such as 'f'. A yellow highlight is placed on the B.D. staff at measure 53, and a green highlight is placed on the S.D. staff at measure 53.

Nota. Elaboración propia.

En la sección B, el bombo es el que generalmente marca esta sección, como se observa en la figura anterior señalado con color amarillo podemos notar que incluso hace variaciones de un carácter muy polirrítmico, donde también me atrevo a afirmar que de carácter muy melódico. En este caso el maestro Olivero hace una variación muy peculiar donde además de sacarle un armónico especial al instrumento tocando más cercano al aro del instrumento, con su mano izquierda que generalmente se utiliza para apagar hace una especie de apoyatura.

En este ejemplo también podemos notar marcado con color verde, como cuando el bombero deja de hacer esta variación el redoblantista empieza también a jugar con variantes, de la misma manera el ejecutante del platillo se toma un poco más de libertad para hacer variantes, así se intercambian un poco los roles, es decir, mientras el bombero sale del patrón base para hacer sus variaciones, redoblante y platillo se cierran a tocar la base, de manera viceversa el bombo se cierra al notar que redoblante y platillos hacen más variantes.

Nótese en la siguiente figura este fenómeno, donde ahora redoblante y platillos hacen más variantes:

Figura 33

Variaciones de redoblante y platillos en la sección B.

Nota. Elaboración propia.

De manera que de todo el material que se ha podido transcribir en este ejercicio de análisis de la interpretación del fandango a cargo de percusionistas pleyeros, podemos sacar una cantidad significativa de ideas a partir de las variantes en

cada instrumento señaladas líneas atrás, en el siguiente capítulo veremos cómo todo este material se puede aprovechar en la batería para crear diferentes orquestaciones y colores a la hora de acompañar y también para crear un solo de batería en ritmo de fandango.

4.5. Puya

La puya es uno de los ritmos con más vigorosidad y picardía de la diáspora de ritmos presentes en la costa caribe colombiana. El proponente de esta investigación se atreve a afirmar que el ritmo de puya tiene un hermano casi gemelo, el Chandé. Son varias razones por las que me atrevo a afirmar esto; primero, el tempo y las estructuras de las bases rítmicas de ambos ritmos son muy similares, difieren sólo porque en el chandé se omiten algunos de los acentos que hace el bombo o la tambora en el ritmo de puya; segundo porque en el trabajo de campo que se hizo en San Pelayo, pude observar que las secciones de percusión de varias de las bandas en la región suelen tocar puya y chandé en la misma pieza musical, incluso en el solo de percusión, usualmente utilizan ambos aires para crear el discurso de esa intervención musical a cargo de la percusión.

A propósito de este tipo de intervenciones donde la percusión asume un rol protagonista e interpreta un solo, observando uno de los eventos musicales que presencié en una corraleja de la región, pude notar que hay aires en donde la percusión hace solos y otros en los que normalmente no lo hacen. Adicionalmente, en algunas conversaciones con músicos percusionistas de estas bandas, ellos me comentaron que los solos de percusión se tocan casi exclusivamente en las piezas musicales donde se toca puya/chandé, cumbia y mapalé. En aires de porro o fandango rara vez vamos a ver a la percusión realizando solos.

Para iniciar este análisis es menester comentar que en cuanto a la puya iniciaremos analizando directamente desde la transcripción que se realizó de la interpretación hecha por los percusionistas de la Banda María Varilla en los videos del trabajo de campo.

Sin embargo, echaremos un vistazo primero a cómo se interpreta la puya en los conjuntos de gaitas, pues al igual que todos los ritmos analizados líneas atrás proviene de la traslación de los ritmos de la región del formato ancestral al europeo.

Para observar esto nos remitiremos al libro *Pitos y Tambores* de Victoriano Valencia en la siguiente figura:

Figura 34

Ritmo de puya en formato de gaita.

Corte 34. RITMO DE PUYA
Referencia: LA GOLERA (35)
Formato instrumental de Gaita Cortal 110 pulsos por minuto

The musical score consists of four systems of notation. The first system includes four staves: Maraca (with rhythmic symbols), Tambor Llamador (with notes), Tambores (with notes and accents, and letter patterns I, D, B, I, b), and Tambor Alegre (with notes and letter patterns B, A, A, Q, B, A, A, A, B, A, A, Q, B, T, A, A). The second system shows variations for Tambores (labeled 1) and Tambor Alegre (labeled 1). The third system shows variations for Tambores (labeled 2). The fourth system shows variations for Tambor Alegre (labeled 1). Vertical colored bars (yellow, green, orange) highlight specific rhythmic patterns across the staves.

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 40) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

El tempo rápido del ritmo de puya hace que las bases rítmicas de la sección de percusión sean un poco más cerradas y sin tanta variación si lo comparamos con las estructuras rítmicas por ejemplo del cuerpo del porro, donde existe más libertad para improvisar en medio de los acentos de esa estructura, en este caso podemos observar cómo hay una especie de amarre entre la maraca y la base del

tambor alegre que va tocando todas las corcheas del compás, además la tambora en el paliteo va marcando los tiempos fuertes del compás y en el parche es donde encontramos el elemento sincopado que le da sabor a este aire. También se puede evidenciar que el tamborero en el parche hace sonidos abiertos y apagados con algunos acentos, en este sentido en la siguiente figura podremos observar como el bombero en una sección de percusión de banda pelayera utiliza este mismo recurso musical de sonidos abiertos, apagados y acentos, omitiendo el paliteo; permitámonos pues observar la siguiente figura para notar como se hace la traslación de este ritmo de los grupos de gaita a la percusión de banda pelayera:

Figura 35

Ritmo de puya en el formato de banda (Sección de percusión).

Puya / Chande

Transcripción: Oscar Julián Osorio A Sección de Percusión Banda Maria Varilla

$\text{♩} = 142$

Snare Drum

Bass Drums

Cymbals

Nota. Elaboración propia.

Comparando las dos figuras podemos observar claramente cómo se hace la traslación del ritmo de puya de un formato musical al otro. Marcado con color amarillo vemos como los platillos asumen la función de la maraca, con color verde como el bombo asume la base rítmica de la tambora y finalmente con color naranja como el redoblante emula al tambor alegre. Adicionalmente se puede evidenciar que el ejecutante del bombo también utiliza el recurso de sonidos abiertos y apagados en el parche y utiliza acentos bastante parecidos a la primera variación de la tambora que se puede observar en la figura 34.

Por otro lado, también se puede observar variaciones de estas bases rítmicas en cada uno de los instrumentos, el que más se toma libertades de variar sus patrones es naturalmente el redoblante, esto probablemente sucede porque el redoblante es el que toma la función que cumple el tambor alegre en la rueda de gaitas, como vimos en apartados anteriores, en los bailes cantados y en los conjuntos de gaiteros, el tambor alegre es el que va repicando y contrapunteando respondiendo a las frases de las cantaoras o de las gaitas, en este sentido me atrevo a afirmar que el redoblante pretende tomar esa función también y eso podría explicar por qué es el que más libertades se toma. Pero, aunque bombo y platillos si mantienen una base más sólida y no hacen tantas variaciones y repiques, si se puede notar que utilizan este recurso de variar sus patrones; pero esta función parece estar más ligada a marcar secciones o frases, se nota de manera muy clara en el bombo.

Así pues, observemos las variaciones dentro de los patrones rítmicos de la puya qué hace cada instrumento en las siguientes tres figuras:

Variaciones y repiques del redoblante:

Figura 36

Variación 1 y 2 del redobalnte:

The musical score for Figure 36 is presented in three systems, each with three staves: S.D. (Soprano Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The time signature is 2/4. The first system (measures 5-8) shows a complex rhythmic pattern for the S.D. with accents and slurs, while the B.D. and Cym. have simpler patterns. The second system (measures 9-12) continues the S.D. pattern, with a green bar at the end. The third system (measures 13-16) shows further variations in the S.D. pattern, also ending with a green bar. A small number '1' is above the first measure of the second system, and a small number '2' is above the first measure of the third system.

Nota. Elaboración propia.

Figura 37

Variación 3, 4 y 5 del redoblante.

2

3

17

S.D.

B.D.

Cym.

4

21

S.D.

B.D.

Cym.

5

25

S.D.

Nota. Elaboración propia.

Como podemos observar el redoblante así la sección esté cumpliendo una función de acompañamiento, siempre está haciendo variaciones o más bien repiques, lo que nos permite pensar en la hipótesis que se planteó líneas atrás, que en realidad está repicando y contrapunteando en este caso a las melodías de los instrumentos de viento que estén liderando en el momento.

Variación del bombo:

Figura 38

Variaciones del bombo en el ritmo de puya.

Puya / Chande

Transcripción: Oscar Julián Osorio A Sección de Percusión Banda María Varilla

$\text{♩} = 142$

The image displays three systems of musical notation for a drum set. The first system shows Snare Drum (S.D.), Bass Drum (B.D.), and Cymbals (Cym.) playing a complex, multi-layered pattern. The second and third systems show variations where the Bass Drum and Cymbals are muted (marked with a slash) and the Snare Drum plays a specific variation highlighted in green. The tempo is marked as $\text{♩} = 142$.

Nota. Elaboración propia.

En la anterior imagen se evidencia que el bombo mientras está cumpliendo la función de acompañamiento solo toca esa variación que se resaltó con color verde, lo hace para marcar secciones de 6 o 2 compases. Se puede observar que, durante toda la intervención, el bombo solo toca esta variación mientras está cumpliendo la función de acompañamiento.

Variaciones 1 y 2 de los platillos:

Figura 39

Variaciones de los platillos en el ritmo de puya.

Nota. Elaboración propia.

De manera similar al bombo, los platillos generalmente están tocando la base rítmica donde enfatiza los tiempos 2 y 4 del compás con sonidos largos y hace variaciones solamente para marcar secciones o frases; durante toda la intervención que grabé los platillos hacen este par de variaciones.

Por último, haremos un breve análisis de los solos de percusión, como vimos anteriormente en los aires de puya, la percusión si se permite realizar solos; cada uno de los integrantes de la sección de percusión tiene su intervención y generalmente los solos de percusión los inicia el redoblante como es este caso, sin embargo para este apartado solamente echaremos un vistazo más profundo al solo del bombo y los platillos y haremos un análisis más general del solo de redoblante.

El maestro Santiago Olivero sacó todo su arsenal interpretativo en esta ocasión utilizando diversos recursos con técnicas extendidas del instrumento. Entre su repertorio están armónicos que logra tocando no en el centro del parche sino más

cercano al aro, al mismo tiempo con su mano izquierda presiona el parche para así lograr un tono más agudo, permitiendo escuchar dos tonos en el instrumento. En algunas ocasiones también utiliza su mano izquierda que como sabemos no tiene baqueta para lograr otro sonido diferente del instrumento y lo utiliza hábilmente para crear rudimentos muy ágiles y virtuosos que parecieran provenir más bien del repertorio del redoblante.

Además de las técnicas extendidas otro elemento musical que se utiliza en los solos son los desplazamientos rítmicos y acentos para crear sensaciones de polirritmia. A continuación, en las siguientes figuras observaremos varios de estos recursos:

Rudimentos logrados con la utilización de la mano izquierda como ejecutante y no solo para hacer apagados:

Figura 40

Utilización de rudimentos en el solo de bombo,

Nota. Elaboración propia.

Figura 41

Utilización de armónicos y desplazamientos rítmicos en el solo de bombo

Nota. Elaboración propia.

En la siguiente figura podemos observar cómo se crea una especie de frase rítmico-melódica jugando con los armónicos y el sonido ordinario del instrumento:

Figura 42

Frases rítmico-melódicas en el solo de bombo.

The musical score for Figure 42 consists of two systems of three staves each. The top system starts at measure 158 and the bottom system starts at measure 164. The staves are labeled S.D. (Snare Drum), B.D. (Bongo), and Cym. (Conga). The S.D. and Cym. staves are marked with 'X' symbols, indicating they are not played. The B.D. staff contains the rhythmic and melodic phrases, with notes and stems pointing up and down. A green vertical bar highlights the first measure of the B.D. staff in the first system, and another green vertical bar highlights the last measure of the B.D. staff in the second system.

Nota. Elaboración propia.

En el solo de platillos también se puede observar la utilización de desplazamientos rítmicos y el aprovechamiento de los recursos sonoros del instrumento. El maestro Jesús Guerra nos muestra con gran gusto y técnica algunas de estas posibilidades, utilizando sonidos cerrados y abiertos para crear frases musicales y al mismo tiempo desplazamientos rítmicos que en ocasiones crean frases de carácter melódico: Frases rítmico-melódicas con preponderancia de sonidos abiertos:

Figura 43

Frases con sonidos abiertos en el solo de platillos.

The musical score for Figure 43 consists of two systems of three staves each. The top system starts at measure 172 and the bottom system starts at measure 176. The staves are labeled S.D. (Snare Drum), B.D. (Bongo), and Cym. (Cymbal). The S.D. and B.D. staves are marked with 'X' symbols, indicating they are not played. The Cym. staff contains the rhythmic and melodic phrases, with notes and stems pointing up and down. A green vertical bar highlights the first measure of the Cym. staff in the first system, and another green vertical bar highlights the last measure of the Cym. staff in the second system.

Nota. Elaboración propia.

Figura 44

Frases con preponderancia de sonidos cerrados en el solo de platillos.

The musical score for Figure 44 consists of two systems of staves. The first system starts at measure 194 and the second at measure 198. Each system has three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. part features a complex rhythmic pattern with many accents (>) and some notes with stems pointing up. The B.D. part has a simpler pattern with accents. The Cym. part has a steady rhythmic pattern with accents. Green vertical bars highlight specific notes in the S.D. and Cym. parts across both systems.

Nota. Elaboración propia.

Por último, observemos del solo de redoblante una frase donde el maestro Gustavo Anichiarico utiliza varios recursos técnicos para crear frases que tiene contenido rítmico y melódico, en esta frase el maestro utiliza el recurso del *rimshot* para crear una línea rítmica y melódica y el *press roll* para completar llenar los espacios:

Figura 45

Recursos técnicos en el solo de redoblante.

The musical score for Figure 45 consists of three systems of staves, starting at measure 85, 89, and 93 respectively. Each system has three staves: S.D. (Snare Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. part is highly melodic and rhythmic, featuring many accents (>) and notes with stems pointing up. The B.D. part has a steady rhythmic pattern with accents. The Cym. part has a steady rhythmic pattern with accents. Green vertical bars highlight specific notes in the S.D. part across all three systems.

Nota. Elaboración propia.

Finalmente quisiera mencionar que todos estos recursos que observamos en el análisis de la interpretación del ritmo de puya/chande nos servirán mucho para la interpretación en la batería de jazz, tanto los recursos del bombo sonidos apagados y abiertos , de los platillos y la variedad en el redoblante cuando se toca la base rítmica al acompañar pero también de manera importante con los solos; en el siguiente capítulo veremos cómo podemos aplicar todo esto mediante el estudio de las técnicas propias de la batería desde la perspectiva jazzística.

4.6. Cumbia o Gaita

La cumbia no es un ritmo que se interprete mucho en las bandas pelayeras, puesto que en este formato el porro tiene algunas características parecidas, por ende, se tiende a tocar poco. Al igual que el porro la cumbia es de un tempo más lento y cadencioso. Las cumbias que se tocan en el formato de banda musical generalmente son piezas que no se componen en el seno de una agrupación de estas, sino que más bien son canciones muy populares que hacen parte del repertorio infaltable de la música tradicional de caribe colombiano, un ejemplo puede ser la “Pollera Colora” del maestro Lucho Bermúdez. Sin embargo este ritmo aunque no con tanta frecuencia como los porros, los fandangos o las puyas si existen en las bandas pelayeras.

Decidí incluirlo en la lista de los cinco ritmos que estoy investigando debido a que la cumbia es un aire que permite muchos espacios para la exploración y la improvisación en un conjunto de jazz, además por la belleza de su cadencia y su energía. Al igual que en el porro me atrevo a afirmar que incluso en mayor medida, la cumbia suena con una sensación muy similar a lo que en Nueva Orleans llamaban “*betwén the cracks*”. Otro elemento importante de la cumbia que se relaciona directamente con las estructuras rítmicas del jazz es la presencia del llamado *big four* que lo encontramos en casi toda la diáspora de los aires caribeños colombianos, pero que me atrevo a afirmar en la cumbia y en los mambos del porro tapao es muy evidente.

De manera que consideré pertinente echar un vistazo a cómo se toca la cumbia en un formato de banda pelayera y le pedí a los maestros percusionistas de la banda María Varilla que grabaran un poco de cumbia para mí. Como se dijo líneas atrás, en las cumbias los maestros de la percusión suelen hacer una intervención solista de la sección, tuve la fortuna de poderlos grabar interpretando cada uno un solo.

De nuevo considero adecuado antes de entrar al análisis de la transcripción que hice de los maestros tocando el ritmo de cumbia, observar primero como es este ritmo en el formato tradicional de gaiteros, para compararlo con la interpretación de la percusión pelayera y notar cómo se adapta este aire a este formato. Observemos pues la siguiente figura extraída del libro que ya conocemos del maestro Victoriano Valencia:

Figura 46

Ritmo de cumbia en formato tradicional de millo

Corte 22. RITMO DE CUMBIA

Referencia: DOS COLOMBIAS (23)

(Formato instrumental de Millo) 100 pulsos por minuto

The musical score for 'Ritmo de Cumbia' is presented in four staves. The top staff, labeled 'Guacho', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The second staff, 'Tambor Llamador', has a similar pattern. The third staff, 'Tambora', includes notes with accents and slurs, and a 'V' marking. The bottom staff, 'Tambor Alegre', also features notes with accents and slurs, and a 'V' marking. The score is divided into two measures by a double bar line, with a repeat sign at the end of each measure. Vertical bars highlight specific rhythmic patterns in yellow and green.

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 36) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

Ahora permitámonos observar cómo los percusionistas de San Pelayo adaptan la cumbia a su formato instrumental en la siguiente figura:

Figura 47

Ritmo de cumbia en formato de banda (Sección de percusión).

Nota. Elaboración propia.

Lo primero que quiero hacer notar es que el bombo en la banda pelayera esta vez cubre lo que hacen el tambor llamador y la tambora, si nos fijamos en lo señalado en verde en el formato de gaitas y comparamos con lo que hace el bombo señalado igual con el color verde, podemos notar que con sonidos apagados emula al llamador y los dos últimos tiempos de la célula de dos compases acentuando el cuarto tiempo con sonidos abiertos al parche de la tambora, en este caso el paliteo se omite.

Por otro lado, los platillos, aunque el maestro Jesús Guerra inicia su patrón rítmico solo hace un sonido abierto hasta el cuarto tiempo de cada segundo compás, también lo hace en ocasiones en los tiempos 2 y 4 tal y como lo hace el maracon en el formato de gaita.

Por último, el redoblante al igual que como lo comentamos en el análisis del ritmo de puya, asume la función del tambor alegre, manteniendo al principio una base bastante sólida de corcheas y luego haciendo repiques.

Podemos pasar entonces a analizar los solos de cada uno, empezaremos por el redoblante.

En el solo de redoblante para mí es muy notorio que el maestro Gustavo Aniriachico parece estar pensando en frases muy idiomáticas de los repiques de un tambor alegre y es aquí donde vuelvo a recordar la expresión del sur de los Estados Unidos, el famoso “*beetwen the cracks*” a continuación veremos en la siguiente figura, como el maestro combina la sensación binaria y ternaria de la subdivisión rítmica en varias de sus frases, suele pasar lo mismo en un solo de un tamborero de cumbia:

Figura 48

Fraseo en el solo de redoblante.

The musical score for Figure 48 consists of two systems of music for three instruments: Snare Drum (S.D.), Bass Drum (B.D.), and Cymbal (Cym.).

- System 1 (Measures 45-48):**
 - S.D.:** Features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Two vertical yellow bars highlight specific phrases.
 - B.D.:** Provides a steady accompaniment with plus (+) and circle (o) symbols.
 - Cym.:** Marked with a slash (/) and a diagonal line, indicating a specific cymbal effect.
- System 2 (Measures 49-52):**
 - S.D.:** Continues the complex rhythmic pattern with triplets and accents.
 - B.D.:** Continues the steady accompaniment with plus (+) and circle (o) symbols.
 - Cym.:** Marked with a slash (/) and a diagonal line.

Nota. Elaboración propia.

En el solo de bombo también podemos encontrar esa sensación rítmica de una subdivisión como la del “*beetwen the cracks*” en la primera frase que el maestro Olivero ejecuta, además de esto hace un bonito desarrollo haciendo desplazamientos rítmicos jugando con la acentuación que crean una rica sensación de polirritmia, observémoslo en la siguiente figura:

Figura 49

Fraseo en el solo de bombo.

The musical score for 'Solo de Bombo' consists of three systems. Each system has three staves: S.D. (Soprano Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. staff shows rhythmic patterns with accents and triplets. The B.D. staff shows a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Cym. staff shows a simple rhythmic pattern with accents. The score is marked with measure numbers 85, 89, and 93.

Nota. Elaboración propia.

A continuación, veremos un par de frases más que nos ayudan a confirmar nuestra hipótesis al respecto de la relación que puede tener la sensación de subdivisión de la cumbia con la de *second line* y que nos recuerda que muchas de estas expresiones tienen su origen en África:

Figura 50

Frases con subdivisión especial en el bombo.

The musical score for 'Frases con subdivisión especial en el bombo' consists of three systems. Each system has three staves: S.D. (Soprano Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The S.D. staff shows rhythmic patterns with accents and triplets. The B.D. staff shows a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Cym. staff shows a simple rhythmic pattern with accents. The score is marked with measure numbers 109, 113, and 117.

Nota. Elaboración propia.

Contrario a lo que sucede en los solos de redoblante y bombo, en el solo de los platillos se puede observar que fiel a la función de las maracas, el maestro Guerra hace su solo sin salirse de la subdivisión binaria y más bien, creando su solo marcando enfáticamente negras buscando jugar con sonidos abiertos y cerrados, solo en un par de ocasiones crea síncopas, pero sin salirse tanto de la subdivisión binaria, observémoslo en la siguiente figura:

Figura 51

Fraseo del solo de platillos.

The image shows a musical score titled "123 Solo de Platillos". It consists of three systems of music, each with three staves labeled "3.D.", "3.D.", and "ym.". The first system (measures 123-130) shows a complex rhythmic pattern in the ym. part with a green bracket highlighting a specific sequence. The second system (measures 131-134) continues the pattern with various rests and notes. The third system (measures 135-138) shows a more active ym. part with a green bracket highlighting another sequence. The score includes dynamic markings like accents (>) and slurs.

Nota. Elaboración propia.

En conclusión, a pesar de que la cumbia no es un ritmo muy interpretado en el contexto de las bandas peleras, analizar cómo es interpretada por los percusionistas de San Pelayo ayuda a comprender de manera más amplia su sensación rítmica, esa sensación que dejó la diáspora africana por todo el caribe y el sur de Estados Unidos, lo que nos permite crear algunas ideas para el estudio de esta sensación que se propondrá en el próximo capítulo.

Conclusión

En este capítulo, pude recabar datos e ideas muy significativas para la creaciación de la propuesta artística de esta investigación. Fue muy importante seguir los consejos de los maestros Sepúlveda y Takeishi, de ir directamente a la región de San Pelayo a hacer trabajo de campo para grabar y ver tocar a los maestros percusionistas de la tradición pelayera, puesto que de este modo pude vivir de primera mano de la fuente más primaria la interpretación de este tipo de ritmos. Además, luego con el ejercicio de transcripción, se puede observar al detalle la esencia de esta música. De modo que con el ejercicio de ver y escuchar a los protagonistas de esta expresión en vivo, en el lugar donde nacieron estas tradiciones, se pueden apreciar de mejor manera detalles como, las formas de tocar, los diferentes efectos que interpretan y sus formas de vida, que de cierta manera hacen que luego de sentarse a escucharlos para transcribir su música, todo fluya de manera más natural y se pueda así comprender mejor su interpretación.

Teniendo estos ejercicios hechos ya se puede abordar el próximo capítulo, donde se abordó el estudio de la interpretación de una selección de bateristas del jazz colombiano.

Capítulo 5

Análisis Auditivo (Descripción) con base en la interpretación de bateristas del jazz colombiano

Introducción

Después de los análisis realizados a los cinco ritmos seleccionados de la tradición pelayera, se tiene una base para empezar a analizar estos mismos en el contexto del jazz colombiano. Es menester mencionar que el ritmo de fandango es el único que no se abordó en este capítulo, ya que no se encontraron fuentes de trabajos discográficos que lo incluyeran, sin embargo, propongo estudiar el fandango incluyendo un arreglo de una obra que se toca en este ritmo, el fandango “Tres clarinetes” en mi recital final utilizando los recursos que líneas adelante encontraremos en la propuesta interpretativa.

También es importante mencionar que se procedió a analizar las transcripciones hechas de una selección razonada de cuatro obras del jazz colombiano presentes en el recién publicado *Real Book Colombia (2022)*, una compilación de cincuenta piezas del jazz colombiano realizada por los maestros, Jorge Sepúlveda y Enrique Javier Mendoza, donde describí la interpretación de dos bateristas de mucha relevancia para el jazz en Colombia, el propio maestro Jorge Sepúlveda y Satoshi Takeishi; con el objeto de observar y analizar la interpretación de ambos, donde tocan ritmos pelayeros dentro del contexto del jazz.

Antes de empezar estos análisis, es importante ver en las siguientes figuras las convenciones de notación musical en la batería de jazz para reconocer con más claridad los instrumentos y sus efectos:

Figura 52

Convenciones para la escritura de la batería de jazz parte 1.

Convenciones Batería de Jazz

Oscar Julián Osorio

Drums

Redobalante Sonido Normal

Redobalante Rim Shot

Redobalante Rim Click

Tom Agudo 1

Cross stick

Tom Agudo 2

Tom de Piso

Tom Piso sonido abierto

Tom piso sonido apagado

Nota. Elaboración propia.

Figura 53

Convenciones para la escritura de la batería de jazz parte 2.

Drums

Ride Cymbal

Crash Cymbal

Bombo Sonido Normal

Bombo Sonido Abierto

Bombo Sonido Apagado

Hi - Hat Sonido Cerrado y Abierto

Hi - Hat Sonido Abierto

Hi - Hat Sonido Abierto y Largo

Nota. Elaboración propia.

Empezaremos pues con *La Chiva* en ritmo de porro del compositor Antonio Arnedo.

4.1. La Chiva

Esta pieza es parte de la producción discográfica *Travesía* (1996) el primer disco del maestro Arnedo. Como se ha mencionado antes el baterista que grabó en esta producción fue el Japonés Satoshi Takeishi.

La estructura formal de *La Chiva* es muy similar a la de un *standard* de jazz con una forma que contiene dos secciones A y B con una pequeña introducción que empieza con una línea de bajo, esta funciona como un germen rítmico y enfatiza el cuarto tiempo del compás de una manera muy parecida a las células rítmicas del bombo en un porro tapao.

Luego de tocar el tema completo después de la sección b hay un *stop time* para dejar sonar el motivo principal de la melodía y así dar inicio a los solos.²⁴

En la grabación original de *la chiva*²⁵, el primer solo está a cargo de la guitarra, el intérprete es Ben Monder, guitarrista estadounidense que trabajó con Antonio Arnedo en muchas de sus primeras producciones musicales.

Para este análisis conviene tomar en cuenta el tema y el primer solo de la grabación original de *La Chiva* presente en *Travesía* (1996).

Tema: Después de la introducción que está a cargo del contrabajo, la batería empieza marcando en su primera entrada con énfasis en el primer tiempo del compás de manera sutil con una apoyatura doble, probablemente para establecer bien dónde está ese primer tiempo, me atrevo a afirmar que lo hace por el carácter muy sincopado de la línea del contrabajo, que siempre enfatiza hacia el cuarto tiempo del compás, de hecho, el Maestro Satoshi luego de su primera entrada

²⁴ La partitura o el *lead sheet* original de las cuatro piezas de jazz colombiano seleccionadas para el análisis en esta investigación se puede encontrar en el Real Book Colombia, libro que estará referenciado en las fuentes bibliográficas de esta investigación.

²⁵ Este material fonográfico se encuentra disponible en el siguiente link: Antonio Arnedo: Tema. (22 de abril del 2022). *La Chiva* (feat. Ben Monder, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno) [Archivo de Video]. https://youtu.be/8aKALDYnavs?si=PKDGWU5ioY_o8koR

desarrolla frases hacia el cuarto tiempo del compás de la misma manera que la línea del contrabajo. De esta manera poco a poco se va armando una base que emula a uno de los patrones del mambo de un porro tapao vistos en el apartado anterior que establece unos compases después en la letra A como se observa en la figura 54:

Figura 54

Intro e inicio de la sección A de La Chiva (Transcripción de la batería).

La Chiva
Transcripción batería

Transcripción; Oscar Julián Osorio A Antonio Arnedo
Batería: Satoshi Takeishi

♩ = 80

Drums

Intro

bass line.

Drums

Drums

A

Drums

Nota. Elaboración propia.

En la figura anterior podemos observar entonces algunas características básicas de la base rítmica del porro, es de anotar que por la forma de tocar el *hi hat* donde se hace énfasis en el segundo y cuarto tiempo del compás con sonidos largos, se puede afirmar que Satoshi arma su base rítmica a partir de lo que puede ser una bozá o más precisamente un mambo de un porro tapao, puesto que con el bombo emula los acentos que los percusionistas pelayeros hacen en el mambo del porro tapao.

Para más claridad se hará la comparación de la forma de tocar de Takeishi con la forma de tocar de los maestros percusionistas de la banda María Varilla que se podrá observar en las siguientes figuras:

Base rítmica de porro tapao en el mambo (Percusionistas de San Pelayo):

Figura 55

Base rítmica del mambo en el porro tapao (Sección de percusión).

The musical score for Figure 55 is divided into four measures, starting at measure 78. It features three staves: S.D. (Soprano Drums), B.D. (Bass Drums), and Cym. (Cymbals).
 - **S.D. Staff:** Shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accents (>) are placed above several notes.
 - **B.D. Staff:** Shows a simpler pattern with quarter and eighth notes, often starting with a rest. Circles (o) and plus signs (+) are placed below the notes.
 - **Cym. Staff:** Shows a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. Circles (o) and a dash (-) are placed below the notes.

Nota. Elaboración propia.

Figura 56

Base rítmica que emula al porro en la letra A de La Chiva. Satoshi Takeishi

The musical score for Figure 56 is labeled 'A' in a box and consists of two staves of Drums. Both staves show a complex, syncopated rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Accents (>) are placed above several notes. Circles (o) and 'x' marks are placed below the notes to indicate specific drum sounds or accents.

Nota. Elaboración propia.

Figura 57

Acompañamiento en el solo de guitarra en La Chiva:

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Solos' in a box and 'Guitar solo' below it. It shows a drum pattern with a guitar line above it. The bottom staff is labeled 'Encuentro con guitarra' and also shows a drum pattern with a guitar line above it. Both staves use a 4/4 time signature and include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp'.

Nota. Elaboración propia.

En las anteriores figuras podemos apreciar que aunque hay algunas diferencias sobre todo en la forma de tocar el redoblante, en cuanto a la estructura general de la base rítmica de ambas interpretaciones son bastante similares, el bombo en ambas transcripciones enfatiza el tercer y cuarto tiempo y los platillos en 2 y 4 tiempos, el redoblante de manera más libre improvisa sobre todo en la versión de Takeishi, pero siempre manteniendo una subdivisión rítmica generalmente de corcheas.

Por otro lado, también podemos apreciar como Takeishi utiliza algunos elementos de la sección A o (Cuerpo del porro) para armar sus bases rítmicas en el acompañamiento del solo de guitarra.

En la siguiente figura podremos ver como enfatiza los tiempos 1 y 4 del primer compás de la base rítmica con el bombo tal y como sucede en el cuerpo del porro en una banda pelayera, con la diferencia de que el *hi-hat* si hace una base rítmica más parecida a un mambo o bozá , pero por la forma de tocar en el redoblante y la forma de acentuar, se puede afirmar que si utiliza este recurso de la sección A, además, también se puede evidenciar que siempre hay un espacio en el segundo compás donde el redoblante puede permitirse improvisar.

Nótese las notas del bombo señaladas con color verde y los espacios para la improvisación en el segundo compás de la base rítmica señaladas con color amarillo en la siguiente figura:

Figura 58

Bases rítmicas del cuerpo del porro aplicadas en acompañamiento del solo de guitarra.

Nota. Elaboración propia.

Ahora recordemos cómo los percusionistas de San Pelayo tocan la sección A de un porro tapao:

Figura 59

Base rítmica del cuerpo del porro tapao.

Nota. Elaboración propia.

Pero al respecto de la inclusión de las bases rítmicas de la sección A del porro en un contexto más jazzístico, podremos apreciar de manera más clara la utilización

de este recurso en la interpretación de Festina Lente del maestro Jorge Sepúlveda en un apartado posterior.

Al respecto del solo de batería que el maestro Satoshi interpreta magistralmente en esta grabación, la característica más relevante que encontré en él que puede aportar mucho a el desarrollo de esta investigación, es su sensación rítmica que a mi juicio está relacionada con lo que en este documento se ha mencionado como “*between the cracks*”. Cabe mencionar también, que aunque durante los solos de guitarra y saxofón e incluso en el tema, también podremos notar en ciertos momentos que su subdivisión tiene esta sensación entre lo binario y lo ternario, su propio solo de batería, es un mejor ejemplo para describir esta característica en algunos apartes, pues aquí este fenómeno es más notorio, veamos pues la siguiente figura donde se observa claramente esta característica representada en varias frases que suenan a tresillos de negras y corcheas, que combinadas con figuras y síncopas de carácter más binaria crean esta sensación rítmica particular:

Figura 60

Fragmento del solo de batería de S. Takeishi en La Chiva.

The image displays a musical score for drums, consisting of six staves. Each staff begins with a double bar line and a common time signature (C). The notation uses 'x' for snare drum and 'o' for bass drum. The score is filled with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and syncopated rhythms. Some notes are marked with accents (>) and slurs. A green bracket highlights a specific rhythmic phrase in the first staff, which consists of a series of eighth notes and quarter notes. The overall style is highly technical and characteristic of a jazz or funk drum solo.

Nota. Elaboración propia.

Para finalizar quiero puntualizar que el ejercicio de escucha y transcripción de la interpretación del maestro Satoshi Takeishi en La Chiva, me generó varias ideas para abordar el estudio del porro tomando como base el estudio del método *The Art of Bop Drumming* de John Riley. La constancia de Takeishi en su sonido entre el redoblante tocando corcheas de manera muy sutil con algunos acentos, mientras casi de manera permanente hace la base en los platillos haciendo énfasis en los tiempos 2 y 4 del compás como se hace en los mambos o las bozás del porro, me dieron la idea de estudiar el control de los balances de la batería, tal y como se estudia en el libro del maestro Riley.

Veremos pues cómo se desarrollan estos ejercicios en el capítulo sexto de esta investigación.

4.2. El puente

El puente hace parte del trabajo discográfico *Encuentros* (1998) realizado por Antonio Arnedo, donde también participa Satoshi Takeishi en la batería²⁶.

La forma de El Puente en comparación con la de La Chiva es más extensa. Inicia con una larga introducción a cargo de la batería en los primeros compases para luego hacer un dúo con el saxofón. Su forma es A, B, C y D en el tema con algunos *backgrounds* que son importantes para entrar o salir de los solos.

Es una cumbia con ritmo cadencioso y de carácter lento, teniendo cierta similitud con algunos ritmos de la tradición de los bailes cantados, o de las cumbias más ancestrales de los gaiteros, lo que algunos en la región caribe llaman “cumbia sentá” estas características le dan a esta composición un carácter de balada jazz, puesto que su tempo es lento y cadencioso, aunque Satoshi toca con baquetas ordinarias, recomiendo tocar esta composición también con escobillas.

²⁶ Este material fonográfico se encuentra disponible en el siguiente link: Antonio Arnedo: Tema. (22 de abril de 2022). *El Puente* (feat Ben Monder, Ramón Benítez, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno). [Archivo de Video]. <https://youtu.be/uIRpL2T7g1I?si=znzK5gHPbBQRTIQV>

Introducción: inicia con un germen rítmico tocado por el bombo, que parece ser una de las variaciones de la tambora en el ritmo de cumbia de manera muy sutil y con un matiz muy cercano al pianissimo. Por otro lado, existe otro aire musical entre la extensa gama de ritmos que llevó la diáspora africana al norte de Colombia que se llama tambora, este contiene prácticamente la misma rítmica que el maestro Arnedo escribió para la introducción de El Puente, sin embargo, la tambora se toca a un tempo ágil llegando a ser casi una chalupa o una puya; a pesar de esto consideré necesario mencionarlo.

Por consiguiente es menester detenernos un poco acá para comparar este germen rítmico que puede provenir del aire de tambora pero tocando con un carácter más lento y cadencioso, como se dice en la región “más sentao”, o, como otra opción simplemente proviene de una de las variaciones que suelen hacer los ejecutantes de la tambora tocando cumbia, veamos en la siguiente figura lo escrito por el maestro Arnedo desde la transcripción que hice de la línea de batería de esta pieza:

Figura 61

Base rítmica en la introducción de batería en El Puente.

El Puente
Transcripción de la línea de batería

Transcripción: Oscar Julián Osorio A. Antonio Arnedo
Batería Satoshi Takeishi

♩ = 122 **Cumbia**
Drums intro

Nota. Elaboración propia.

Ahora echemos un vistazo a la base rítmica de tambora fijando nuestra atención en el patrón de la tambora (Instrumento):

Figura 62

Ritmo de tambora en formato tradicional de gaitas

Corte 10. RITMO DE TAMBORA
Referencia: SOMBRERITO BLANCO (11)
Formato instrumental de tambora] 128 pulsos por minuto

The score consists of four staves. The top staff is for 'Palmas y Tablas' with a series of vertical strokes. The second staff is for 'Maracas' with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for 'Tambora' with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, featuring two green vertical bars. The bottom staff is for 'Cunjao (Tambor Alegre)' with a rhythmic pattern of eighth notes and letters 'A', 'B', 'I' below it.

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 30) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

Las variaciones que el ejecutante de la tambora suele tocar son muchas y usualmente dependen de la creatividad del intérprete, sin embargo el maestro Valencia nos muestra toda una tabla de variaciones que se utilizan, con color verde señalaré las variaciones de donde puede provenir el germen rítmico inicial de la introducción de El Puente:

Figura 63

Variaciones de la tambora (instrumento) en la cumbia.

Corte 44. VARIACIONES DE TAMBORA EN CUMBIA

VARIACIONES 1	VARIACIONES 2	VARIACIONES 3

The image shows a grid of musical notation for three variations of the tambora in cumbia. Each variation is shown in a column. The notation includes rhythmic patterns with letters 'I', 'D', 'B', 'A' and some numbers. Green vertical bars highlight specific rhythmic patterns in the 'VARIACIONES 3' column.

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 49) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

Quise mostrar estas dos posibilidades para demostrar la gran variedad de opciones que tiene un compositor para aprovechar los elementos musicales de la música del caribe colombiano, pero volviendo a este análisis en este aspecto me atrevo a concluir que este germen rítmico genera una especie de expectativa en el oyente al no escucharse claro el pulso, pero luego de unos compases se empieza a sentir que tiene esa sensación de la música de la región, y que genera también un piso para la idea de introducción donde se puede dejar espacio para improvisar, en la siguiente figura de la transcripción de la línea de batería, vemos como cada cuatro compases se omite parte de la célula rítmica y se deja un espacio de un compás que el maestro Satoshi utiliza para improvisar y hacer llamados:

Figura 64

Espacios para la interpretación libre en la introducción de El Puente.

The image shows a musical score for a 'Drums intro' in 4/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for the snare drum (labeled '22') and the third and fourth staves are for the bass drum (labeled '2'). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Green brackets are drawn around the final measure of each staff, indicating a specific rhythmic space or improvisation point. The score also includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and a 'sax intro' section starting in the fourth staff.

Nota. Elaboración propia.

Sección A y B: ya podemos ocuparnos de la secciones A y B de la pieza, en ellas encontramos que la rítmica de la melodía tiene un énfasis bastante fuerte hacia lo que se conoce como el *big four*, que como se evidenció líneas atrás en el apartado anterior, está presente en la cumbia y en el jazz, observemos este fenómeno en la

siguiente figura que proviene de la partitura de El Puente teniendo como fuente el *Real Book Colombia*:

Figura 65

Sección A de *El Puente* de Antonio Arnedo

Nota. Tomado de *Real Book Colombia* (p. 48), por E. Mendoza y J. Sepúlveda, 2021, Pontificia Universidad Javeriana. Copyright.

Sin embargo, el maestro Takeishi no parece enfatizar tanto el *big four* en esta sección, más bien parece estar coloreando basado en el germen rítmico de la introducción, cabe anotar en este punto que no utiliza mucho los platillos de la batería únicamente y de manera muy esporádica el *hi-hat*, desde la introducción, hasta prácticamente toda la sección B, el maestro orquesta casi todo con los tambores y a medida que va creciendo la energía sonora de la pieza empieza a incluir más los platillos como sucede en la sección B y C, pero primero observemos que está sucediendo con la batería en la grabación mencionada líneas atrás en las secciones A y B, para contrastarlo con la rítmica de la melodía en la siguiente figura:

Figura 66

Transcripción de la línea de la batería en las secciones A y B de *El Puente*.

Nota. Elaboración propia.

Observamos pues que en la sección A, solo hace un pequeño énfasis del *big four* en el cuarto compás, en la sección B si lo marca un poco más a menudo, pero conservando la idea rítmica inicial de la introducción; en donde si hace un gran énfasis en el cuarto tiempo es en el último compás de la sección B, que marca también el paso a la sección C. Por otro lado, también se puede apreciar la orquestación que se hace principalmente con los tambores y poca utilización de los platillos.

Sección C y D: en estas secciones Takeishi ya incluye más los platillos para orquestar su interpretación, sobre todo en la sección D donde hace un contraste y prácticamente solo utiliza el *ride cymbal* y el *hi hat*. Por otro lado volviendo a la sección C podemos apreciar que en la medida que va creciendo el volumen y la energía de la música empieza ahora si a completar el patrón de la cumbia, marcando un poco más los tiempos 2 y 4 del compás utilizando sonidos abiertos, sin embargo, a pesar de estar pareciendo establecer un poco más la base de cumbia, todavía la atmósfera es de estar tocando de manera abierta aunque si ya con más volumen dinámico y mayor energía, observemos primero que está pasando con la batería en la sección C de El Puente:

Figura 67

Transcripción de la línea de batería en la sección C de El Puente.

Nota. Elaboración propia.

Señalado con color verde podemos apreciar los compases donde el *hi-hat* insinúa la base de cumbia emulando un poco al maracón. Ahora observemos qué pasa en la sección D para notar el contraste en orquestación y en como aborda las bases rítmicas:

Figura 68

Transcripción de la línea de batería en la sección D de El Puento.

Nota. Elaboración propia.

En la sección D hay un súbito pianissimo que sugiere la música, que hacia el final crece y llega a una especie de clímax, para esta parte el maestro Takeishi cambia su orquestación completamente a los platillos, haciendo protagonista al *ride cymbal*, que en los primeros compases parece estar evocando el paliteo de la tambora y hacia el final de la sección toma una atmósfera más jazzística, dentro del ámbito de lo que podríamos llamar un *even eighths*.

Solos: en los solos Satoshi Takeishi utiliza varios recursos de orquestación, manejo de las bases rítmicas y matices, dependiendo del solista y su carácter, Pero el maestro contrasta todo esto dentro de una forma de tocar que se podría decir mantiene en toda la interpretación de esta grabación y es la atmósfera de tocar de una manera más abierta, sin establecer tanto el patrón de cumbia completo. Si lo comparamos con su forma de tocar en La Chiva o en Julius, podremos notar que en esta ocasión tocando El Puento, la intención está más

dirigida en tocar abierto puesto que en estas dos piezas anteriormente nombradas si notamos que toca el patrón rítmico de porro y puya mucho más establecido.

Procedamos entonces a analizar el acompañamiento de Takeishi en el solo de guitarra interpretado por Ben Monder, quien en esta ocasión para la grabación de El Puente no utiliza su guitarra eléctrica con el sonido particular que acostumbra, esta vez utiliza una guitarra con un sonido más acústico, es decir, una guitarra electroacústica. Me atrevo a afirmar que esto hace que el maestro Satoshi busque un sonido para acompañar este solo más acorde a este tipo de guitarra. Y no solo es el sonido si no también la intención al orquestar el patrón rítmico en este solo; para lograr este sonido más atmosférico y abierto, orquesta mucho con sus platillos y para generar la sensación de cumbia toca el 2 y 4 en el *hi-hat* con sonidos abiertos, logrando así con esta combinación el sonido abierto descrito líneas atrás. Observémoslo en la siguiente figura:

Figura 69

Acompañamiento de S. Takeishi en el solo de guitarra de El Puente.

Nota. Elaboración propia.

Se puede observar entonces como en general mantiene una textura uniforme orquestando en gran mayoría con el *ride* y el *hi-hat* evocando el paliteo en una

atmósfera muy *even eighths* con sonidos abiertos y con intervenciones esporádicas y muy coloristas en los tambores, como en el último compás del tercer sistema de este solo de guitarra donde toca una apoyatura triple en el *floor tom*, emulando un poco a la tambora. En cuanto a la dinámica podemos observar que en el solo de guitarra se mantiene en niveles muy suaves entre mezzopiano y mezzoforte.

En el solo de eufonio podemos notar cómo se mantiene la idea de tocar de manera más abierta, sin embargo, si establece un poco más la base de cumbia y da un carácter más rítmico a este solo, puesto que el solista lo sugiere. Lo podemos notar en varios aspectos; primero, el matiz sube un poco de intensidad, ya nos podemos ubicar en el ámbito del mezzoforte y forte; segundo, si nos fijamos en el *hi-hat* ya está haciendo el patrón completo tocando todos los tiempos del compás, emulando la maraca que toca los tiempos 1 y 3 con sonidos cerrados y 2 y 4 con sonidos abiertos. Por último, también se puede notar que las intervenciones de los tambores son más frecuentes y con mayor vehemencia, como por ejemplo la aparición del *floor tom* emulando las bases de la tambora, muy característica de la cumbia. Observemos todos estos acontecimientos en la siguiente figura:

Figura 70

Acompañamiento de S. Takeishi en el solo de eufonio de El Puente.

Nota. Elaboración propia.

También es notorio que el *ride cymbal* prácticamente desaparece y es reemplazado por el *hi-hat* para darle más espacio a los tambores.

Finalmente, en el solo de saxo en sus primeros compases mantiene una atmósfera y carácter parecidos a los del solo de eufonio, luego de este inicio, podemos notar dos momentos contrastantes. El primero donde el maestro Satoshi toca con un carácter más energético, pero con sonidos más cortos y secos, incluso las dinámicas empiezan a mantenerse en fuerte con algunas apariciones de acentos y dobles acentos, observemos este fenómeno en la siguiente figura:

Figura 71

Acompañamiento del inicio del solo de saxo en el Puente.

The musical score for Figure 71 consists of six staves of music. The first two staves show a steady rhythm with accents and a 'cresc.' marking. The third staff has a 'cresc.' marking and a '3' over a triplet. The fourth staff has a '3' over a triplet and a 'Single strack roll' marking. The fifth staff has a 'Single strack roll' marking. The sixth staff has a '2' marking and a 'cresc.' marking.

Nota. Elaboración propia.

Aquí se puede notar que el *hi-hat* siempre toca en el segundo y cuarto tiempo pero ya no abierto, sino cerrado, además de que ya no mantiene los cuatro tiempos del compás emulando al maracón; si podemos ver la aparición de muchos acentos y dobles acentos y algunos redobles que terminan en sonido secos.

En el segundo momento del solo de saxofón toca más intensamente y llega a una especie de clímax. En este sentido el maestro Satoshi toca de igual manera más intensamente y su matiz sube a un fortísimo, además hace más frases y *fills* con más contenido melódico y algunos acercándose a los repiques de un tambor alegre, evocando un poco esa sensación de estar entre lo binario y lo ternario, en otras palabras, la sensación del ya mencionado “*beetwen the cracks*”. Los ejemplos en la siguiente figura:

Figura 72

Acompañamiento en el final del solo de saxo en El Puente.

Nota. Elaboración propia.

Marcado con color verde quise resaltar los momentos donde la sensación rítmica de subdivisión tiende a estar en lo que conocemos como “*beetwen the cracks*”; además en los últimos compases de la figura, que también son los últimos del solo de saxofón se puede observar que el *hi-hat* ya regresa a hacer el patrón completo de cumbia y que la dinámica empieza a decrecer para volver de nuevo al tema re expositivo.

Cabe anotar acá que no quise basarme tanto en la transcripción de la interpretación de la cumbia de la percusión pelayera, más bien para hacer este análisis de El Puente preferí basarme más en las bases rítmicas de los conjuntos de gaita expuestos en el documento del maestro Victoriano Valencia, sin embargo, podemos notar que al igual que en los solos del video de los maestros pelayeros tocando cumbia, el elemento de la sensación rítmica del “*beetwen the cracks*” también está presente.

Finalmente quisiera concluir este análisis comentando que para mí propuesta interpretativa de la cumbia, el haber transcrito y estudiado lo que el maestro Takeishi interpreta en esta grabación, me ayudó bastante para armar mis ideas y algunas de estas estarán plasmadas allí.

4.3. Julius

Esta pieza en ritmo de Chandé en honor a Julio Arnedo, figura representativa del jazz colombiano por haber sido uno de los pioneros del género en el país, fue compuesta por Antonio Arnedo hijo del homenajeado. La podemos encontrar como el primer track del disco *Encuentros* (1998).

Primeramente, quisiera referirme al respecto de algunas particularidades del aire tradicional en el que el maestro Arnedo se inspiró para componer esta pieza. El chandé es uno de los ritmos tradicionales más ágiles y vigorosos de la diáspora de aires de la costa caribe colombiana; es famoso por que se toca mucho en el carnaval de Barranquilla en una pieza musical del gran maestro y compositor Antonio María Peñaloza (1916-2005) que se llama “Te olvidé” y que se ha convertido en el himno de esta importante celebración.

Otra particularidad de este ritmo es que como suele suceder con muchos de los ritmos de la costa caribe se parece mucho a algunos otros aires, en particular con la puya tienen cierta relación. Como se mencionó en el capítulo anterior, en las bandas pelayeras usualmente en una canción que está en ritmo de chandé se puede combinar con puya y viceversa. También es frecuente que el ritmo en una región determinada tenga un nombre y en otra otro, o, que simplemente cambiando u omitiendo un acento o un golpe ya sea otro aire, muchas veces depende de la identidad de cada población; así encontramos muchos ejemplos como pasa con la cumbia y la gaita o con el mismo porro.

Es por esto por lo que me atrevo a afirmar que el maestro Satoshi Takeishi quien como ya sabemos grabó en esta producción, tal y como se suele hacer en las bandas pelayeras cuando se toca un Chandé, utiliza los dos aires en Julius.

Empecemos pues nuestro análisis observando lo que Takeishi hace en la introducción y tema de esta pieza musical.

La forma de Julius al igual que en el Puente consta de varias secciones, una corta introducción a cargo de la guitarra, secciones A, B y C con un pequeño episodio de improvisación libre que es precedido por un *background* que da inicio a los solos, también tiene un puente entre solos que es la sección E que desemboca en otra estructura armónica diferente para el solo de guitarra y que retorna al *background* del inicio de los solos para volver al mismo material musical de la introducción y finalizar con el tema de la sección A y B.

Introducción, secciones A y B: Luego de una breve introducción de la guitarra, el maestro Satoshi ejecuta un *drum fill* para luego iniciar con una base de Chandé donde podemos notar muchos de los aspectos que nos mencionó en la entrevista acerca de la adaptación de estos ritmos del caribe a la batería.

Se puede notar como simplifica las bases de cada instrumento para formar una base que funcione en la batería, teniendo en cuenta que el tempo en un Chandé es bastante rápido, el maestro Satoshi acomoda las bases rítmicas de cada instrumento pensando en la naturaleza del instrumento.

De nuevo basándonos en el texto del maestro Victoriano Valencia (2004) veamos cómo funciona esta base rítmica en uno de los formatos tradicionales del caribe colombiano de un baile cantao, aunque el ritmo se nombra acá como Chalupa, tiene los mismos acentos que el chandé, cabe recordar lo dicho al respecto de esta característica líneas atrás, permitámonos pues ver la siguiente figura:

Figura 73

Ritmo de chalupa/puya en formato tradicional

Corte 18. RITMO DE CHALUPA
Referencia: VA A SONÁ' (19)
Baile cantao| 128 pulsos por minuto

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 34) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

Ahora comparemos con la adaptación de este ritmo que hizo el maestro Takeishi para tocarlo en batería:

Figura 74

Base rítmica de chandé de S. Takeishi en Julius.

Julius
Transcripción Batería

Transcripción: Oscar Julián Osorio
Antonio Arnedo
Batería: Satoshi Takeishi

♩ = 70 Chandé/Puya

Nota. Elaboración propia.

Se observa entonces con color amarillo, como el maestro Satoshi toma mejor la base de las palmas que tocan en los tiempos fuertes, en cuanto a la tambora, toma prácticamente los mismos acentos que hace en el parche y lo ejecuta naturalmente con el bombo se puede observar con lo señalado en color verde, por último vemos como toma las bases del tambor alegre que marcamos con color naranja, emulando con los acentos los diferentes golpes que ejecuta este.

Esta base rítmica la utiliza para acompañar el tema y algunos episodios de los solos, observemos primero como la utiliza en el tema principal mezclándola con los acentos de la melodía²⁷:

Figura 75

Base rítmica de chandé en el tema de Julius.

The image displays three staves of musical notation for drums, labeled A, B, and C. Each staff begins with a double bar line and a sharp sign. Staff A shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third beats. Staff B shows a similar pattern but with a different accent placement. Staff C shows a pattern with a double bar line and a sharp sign at the end.

Nota. Elaboración propia.

Solos: iniciaremos observando los recursos que utiliza el maestro Satoshi para acompañar el primer solo que está a cargo del bombardino. Podemos observar claramente que en este caso utiliza la base de puya, para sustentar lo dicho anteriormente comparemos la base de puya en un formato tradicional de gaitas con las bases creadas por Takeishi:

²⁷La grabación de Julius se puede encontrar en el siguiente link: Antonio Arnedo: Tema. (22 de abril de 2022). *Julius* (feat. Ben Monder, Ramón Benítez, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno) [Archivo de Video]. <https://youtu.be/5IDFdouDLu0?si=l4uvcxGaMaYvaBVt>

Figura 76

Ritmo de puya en formato de gaita.

Corte 34. RITMO DE PUYA

Referencia: LA GOLERA (35)

Formato instrumental de Gaita Corta| 110 pulsos por minuto

The image shows a musical score for four instruments: Maraca, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Maraca part consists of a sequence of eighth notes with accents. The Tambor Llamador part consists of a sequence of quarter notes with accents. The Tambora part consists of a sequence of eighth notes with accents, with a green bracket highlighting the first two measures. The Tambor Alegre part consists of a sequence of eighth notes with accents, with a green bracket highlighting the first two measures. The score is in 2/4 time and has a tempo of 110 pulsos por minuto.

Nota. Tomado de *Pitos y tambores* (p. 40) por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura, Copyright.

En la siguiente figura observemos la adaptación de a la batería:

Figura 77

Adaptación de la base de puya en la batería (S. Takeishi).

The image shows a musical score for two drum parts. The top part is labeled 'Drums' and consists of a sequence of eighth notes with accents, with a green bracket highlighting the first two measures. The bottom part is also labeled 'Drums' and consists of a sequence of eighth notes with accents, with a yellow bracket highlighting the first two measures. The score is in 2/4 time and has a tempo of 110 pulsos por minuto.

Nota. Elaboración propia.

Marcado con verde podemos observar que toma directamente la base de la tambora para hacerla entre el *floor tom* para tocar en el parche y el aro y además refuerza lo que hace en el aro con el *hi-hat* en los tiempos fuertes, en el parche

toca los ritmos sincopados naturalmente; seguidamente vemos como en el parche basado en los mismos acentos de la base rítmica de puya hace variaciones adicionando un par de notas más y en el cuarto tiempo adiciona el bombo , lo podemos observar con lo señalado en color naranja.

Creo pertinente también, que recordemos como los percusionistas de San Pelayo adaptaron la puya a su formato para que a su vez la comparemos con lo que el maestro Satoshi hace. Observemos la siguiente figura:

Figura 78

Patrón de puya interpretado por la sección de percusión de la banda María Varilla.

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 142. It consists of two systems. The first system includes three staves: Snare Drum, Bass Drums, and Cymbals. The Snare Drum part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Bass Drums part has a simpler pattern with accents and slurs. The Cymbals part has a pattern with accents and slurs. The second system includes three staves: S.D., B.D., and Cym. The S.D. part starts with a measure marked '5' and continues with a complex rhythmic pattern. The B.D. part has a simpler pattern with accents and slurs. The Cym. part has a pattern with accents and slurs.

Nota. Elaboración propia.

Podemos evidenciar que el patrón que hace el bombo, es el mismo que el maestro Takeishi toca en el *floor tom* solo que sin el paliteo, en los platillos si es diferente, en el caso de la percusión pelayero el ejecutante de este instrumento si emula al maracón, Satoshi Takeishi en el *hi-hat* como vimos líneas atrás toca en los tiempos 1 y 3 del compás.

A propósito del *hi-hat* el maestro Satoshi durante toda la grabación lo toca como dije líneas atrás en los tiempos fuertes del compás 1 y 3, pero en algunos momentos lo hace haciendo sonidos abiertos, usualmente lo hace en el tercer tiempo de cada compás y también cada dos compases para crear variedad. Aquí lo podemos apreciar señalado con color verde al final del solo de eufonio en el puente de la letra E para ir al solo de guitarra en la siguiente figura:

Figura 79

Acompañamiento de S. Takeishi en el solo de eufonio en Julius.

The image displays six staves of drum notation. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of rhythmic patterns using various drum symbols: a vertical line for snare, a vertical line with a slash for hi-hat, and a vertical line with a triangle for cymbal. Green circles are placed under certain notes, specifically on the third beat of several measures, indicating the 'hi-hat' sounds described in the text. A box labeled 'E' with the text 'Cambio de tono' is positioned above the fifth staff, marking a key change.

Nota. Elaboración propia.

Aprovechando esta imagen además de notar los detalles mencionados en el párrafo anterior, en esta figura podemos apreciar que en este trozo utiliza el ritmo de chandé para el acompañamiento, al inicio del solo de eufonio utiliza más la base de puya, igualmente utiliza la misma orquestación con la base de chandé en el redoblante emulando al alegre; en el solo de guitarra mantiene este mismo

acompañamiento pero generalmente con el *hi-hat* con sonidos cerrados únicamente, observemos esto en el solo de guitarra en la siguiente figura:

Figura 80

Acompañamiento de S. Takeishi en el solo de guitarra de Julius.

The image displays a musical score for a drum accompaniment and a guitar solo. It consists of six staves. The first staff is labeled 'Drums' and the second staff is labeled 'Guitar solo'. The remaining four staves are labeled 'Drums'. The notation shows a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings. The guitar solo staff shows a melodic line with some notes marked with 'o'.

Nota. Elaboración propia.

Con excepción de un par de compases se puede observar que el *hi-hat* siempre lo toca con sonidos cerrados. Cabe anotar acá algo que pasa también desde la primera vez en la introducción que el maestro presenta la base rítmica de chandé. Se trata de que en el redoblante para hacer énfasis en los acentos del redoblante que emulan las bases rítmicas del tambor alegre, utiliza la técnica extendida del *rim shot* que le da un timbre más brillante a cada acento, tal y como el tambor alegre utiliza sonidos similares para resaltar estas notas y así crear estas bases. Recordemos que este recurso también lo utiliza muy a menudo el ejecutante del redoblante en la percusión pelayera.

Otro tipo de orquestación que podemos apreciar en el solo de saxofón es la utilización del *ride cymbal*, esto genera un cambio de color y carácter, en algunos momentos para sonar más abierto y en una atmosfera muy *even eights* y en otros para incluirlos dentro de la base de chandé. Observemos ambos ejemplos en las siguientes figuras:

Figura 81

Cambio de orquestación con el ride cymbal en el solo de Saxo.

Figure 81 shows three staves of drum notation. The top staff is labeled 'Drums' and contains a series of rhythmic patterns with accents. A '7' is written above the staff. The middle staff is also labeled 'Drums' and shows similar rhythmic patterns. The bottom staff is labeled 'Drums' and features a more complex pattern with accents and a '7' below the staff.

Nota. Elaboración propia.

Figura 82

Ahora el ride siendo parte del patrón de chandé.

Figure 82 shows five staves of drum notation. The top staff is labeled 'Drums' and contains a series of rhythmic patterns with accents. An '8' is written above the staff. The middle staff is also labeled 'Drums' and shows similar rhythmic patterns. The bottom staff is labeled 'Drums' and features a more complex pattern with accents.

Nota. Elaboración propia.

Se observa entonces que la mano derecha ahora pasa al *ride cymbal*, y la izquierda se queda en el redoblante; en este caso, las notas que se tocan en el redoblante se tocan con el carácter de popularmente en el medio de los bateristas se conoce como notas fantasma, que se tocan a una dinámica muy pequeña, de hecho fue difícil percibir que se toca así en la grabación.

En la anterior figura también podemos notar la aparición esporádica de una variación del chandé que se toca con el tom 1, se trata de una figura de corcheas en el cuarto tiempo que finaliza con acento en el primer tiempo del siguiente compás. Esta variación muy característica de cómo se toca chandé en el carnaval de Barranquilla, aparece más frecuentemente y con más énfasis compases más adelante, observemos esto en la siguiente figura señalando estas notas con color verde²⁸:

Figura 83

Base de chandé con los toms en el solo de saxofón.

The image shows a musical score for four drums, labeled 'Drums' on each staff. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, accents, and dynamic markings. Several notes are highlighted with green bars above them, indicating a specific variation of the chandé rhythm. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Nota. Elaboración propia.

²⁸ Esta variación del chandé la podemos apreciar claramente en la grabación de la pieza “Te olvidé” del maestro José María Peñaloza que podemos encontrar en el siguiente link: La Verbena Digital (5 de febrero de 2021). *Te Olvide-Antonio Maria Penalozza- Himno Carnaval de Barranquilla*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/9gZZ-obSXFc?si=Oz5GY5tsF6ntPa9L>

En conclusión, haciendo este ejercicio de análisis y transcripción de la batería en Julius, encontramos varias ideas para la interpretación de la puya y el chandé, varias formas de orquestar estos ritmos. También nos abre el camino inspirado en esta transcripción y en la hecha a los percusionistas de San Pelayo para proponer diferentes ideas en el próximo capítulo.

4.4. Festina Lente

Festina Lente es parte del trabajo discográfico llamado *Habichuela* (2006) por la agrupación bogotana Asdrúbal importante en la escena del jazz colombiano en la capital del país. El maestro Jorge Iván Sepúlveda grabó la batería en este trabajo discográfico.

Como lo mencionó el propio maestro Sepúlveda en la entrevista que encontramos unos apartados líneas atrás, Asdrúbal tiene una fuerte influencia de Ornette Coleman, uno de los mayores exponentes de la era del *free jazz*.

Y ese es precisamente el sonido y carácter que tiene Festina Lente compuesta por María Angélica Valencia integrante de Asdrúbal. Esta pieza me llamó la atención porque dentro de su forma encontramos una clara referencia a una sección del porro que se utiliza poco dentro del ámbito jazzístico cuando se trata de usar elementos de esta tradición en una composición de jazz y es el cuerpo del porro o sección A de trompetas.

La forma estructural de esta pieza tiene secciones A, B, C, una sección de solos y una especie de interludio señalado como sección D, antes de hacer el tema re expositivo hay un solo colectivo para regresar a el mismo material musical de la sección A. Procedamos a observar qué pasa con la batería en Festina Lente.

Sección A: claramente en esta sección podemos escuchar una referencia a lo que conocemos como cuerpo del porro, se escucha a el clarinete haciendo lo que parece ser la melodía principal y a trompeta, saxofón y clarinete respondiendo al clarinete a manera de estribillo haciendo alusión claramente al *call and response* que los maestros de San Pelayo William Fortich y Carlos Rubio mencionan como

característica importante de esta sección formal en un porro tradicional. Adicionalmente podemos escuchar como el maestro Sepúlveda también toma las mismas bases rítmicas que la percusión pelayera hace en la sección A de un porro. Observémoslo en la siguiente figura:

Figura 84

Adaptación del cuerpo del porro palitiao a la batería por J. Sepúlveda.

Festina Lente
Transcripción Batería

Transcripción: Oscar Julián Osorio María Angélica Valencia
Batería: Jorge Iván Sepúlveda

A Cuerpo del porro

Nota. Elaboración propia.

Marcado con color vemos que se cumple cabalmente con lo que es la base rítmica del cuerpo del porro, enfatizando con bombo y *hi-hat* en los tiempos 1,2 y 4 del primer compás y el tercero del segundo compás. Se puede apreciar también el carácter más libre del redoblante que hace redobles y algunos acentos que juegan con la base de bombo y *hi-hat* donde en ocasiones coincide y en otras más bien parece estar construyendo un diálogo, tal y como pasa en una sección de percusión de banda pelayera. Para confirmar estas palabras volvamos a recordar que hace la sección de percusión de la banda María Varilla tocando la sección A de un porro palitiao en la siguiente figura:

Figura 85

Cuerpo del porro en la sección de percusión de la Banda María Varilla.

The image shows a musical score for the percussion section of the Banda María Varilla, titled "Cuerpo del porro". The score is written for three parts: S.D. (Soprano Drum), B.D. (Bass Drum), and Cym. (Cymbal). The music is in 2/4 time and is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and the second at measure 14. The S.D. part consists of a melodic line with various rhythmic patterns. The B.D. part provides a steady bass line with occasional deviations, some of which are highlighted with green markings. The Cym. part adds texture with various rhythmic patterns and accents. The score includes a variety of rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs.

Nota. Elaboración propia.

Señalado con verde se puede observar la misma base que el maestro Jorge Sepúlveda referencia, el ejecutante de platillos en ocasiones también se toma la libertad de tocar un poco afuera de la base rítmica, por ejemplo en el tercer compás toca los cuatro tiempos con sonidos abiertos, sin embargo vemos que siempre regresa al patrón, cabe recordar acá el carácter de mayor libertad para la percusión en el cuerpo del porro como nos mencionaba el maestro Carlos Rubio, lo que me permite afirmar que esta es la razón por la que los percusionistas se permiten estas libertades, claro está teniendo en cuenta siempre el 1, 2 y 4 tiempo como referencia.

En la sección B se observa una referencia un poco menos marcada a la bozáz, Sepúlveda acá simplemente se permite tocar el redoblante de manera muy

simplificada y limpia, de igual manera escuchando el contexto del resto de la agrupación se siente la intención de hacer una alegoría a esta sección del porro, lo que me permite pensar que Festina Lente está inspirada en un porro palitiao, Veamos la siguiente figura para corroborarlo:

Figura 86

Alegoría a la bozá en Festina Lente.

The image shows two staves of musical notation for drums. The top staff, labeled 'B' and 'Bozá', contains 7 measures of music. The bottom staff, labeled 'C', contains a longer sequence of music that repeats the rhythmic patterns from the top staff. The notation includes various drum symbols (snare, cymbal, tom) and includes accents and dynamics markings.

Nota. Elaboración propia.

Se observa entonces que la letra B es una sección muy corta de tan solo 7 compases, lo que nos sugiere que se trata de una alegoría a la bozá, no una sección entera de ella. También es claro que en letra C se regresa de nuevo al mismo material musical de la sección A, también se puede escuchar en la grabación de esta pieza²⁹.

Sección de Solos. Encontramos primero un solo de guitarra, de carácter muy oscuro, misterioso y de mucha libertad, tanto la banda como el solista tocan de manera muy abierta. Esto se puede notar en varios momentos del acompañamiento de Jorge Sepúlveda. Observemos en la siguiente figura que hace el maestro Jorge en la primera porción del solo de guitarra:

²⁹ La grabación de Festina Lente se puede encontrar en el siguiente Link: Asdrubal: Tema. (12 de noviembre de 2021). *Festina Lente*. [Archivo de Video]. https://youtu.be/hkeseAQ_oEQ?si=gN9za998R1CI0b2v

Figura 87

Acompañamiento en el solo de guitarra en *Festina Lente*.

Nota. Elaboración propia.

En esta sección podemos apreciar varios aspectos importantes de la forma de acompañar de Jorge Sepúlveda; primero su forma de tocar el *hi-hat* solo en los tiempos 2 y 4 con sonidos abiertos nos sugiere de entrada la intención de generar una atmósfera libre, un patrón rítmico más abierto. La dinámica generalmente no rebasa el mezzoforte prácticamente en todo el solo y más especialmente en esta porción de él, en este contexto sonoro el redoblante toca redobles y algunos acentos muy sutiles, el hecho de encontrar solo un sonido de *rim shot* en el redoblante en todo el solo de guitarra y que además suena casi sin acento, me permite pensar en esa intención de sonoridad muy etérea y abierta.

También vemos que el bombo tiene pocas intervenciones que se tocan sin tanto énfasis, generalmente en estas primeras frases toca en los tiempos 1,2 y 4 del primer compás de la célula rítmica y eventualmente en el tercer tiempo del segundo compás de la base de porro, de hecho, a pesar de que el *hi-hat* toca en los tiempos 2 y 4 más cercano a las bases rítmicas de una bozá, el bombo y el redoblante parece estar más cercano a los patrones del cuerpo del porro. En el análisis de la Chiva también observamos un fenómeno parecido, para acompañar un solo en un contexto más jazzístico mezclar ambos patrones es usualmente

utilizado por ambos bateristas, razón por la cual creo que es un buen recurso para utilizar.

Compases más adelante el maestro Jorge empieza a generar una atmósfera incluso más abierta y con una sonoridad más oscura. Ya empieza a dejar a un lado el redoblante y a tocar más su *ride cymbal*, pero aun conservando el aire de porro. Incluso podemos ver como utiliza el *rim click* para enfatizar algunos acentos y en ocasiones solo toca negras en el *ride*. Todo el tiempo mantiene una sonoridad muy oscura, de hecho debo confesar que algunas veces los sonidos en en el *ride* eran casi inaudibles observemoslo en la siguiente figura:

Figura 88

Orquestación con el *ride cymbal* de la base de porro por J. Sepúlveda.

The image shows four staves of musical notation for drums, labeled 'Drums' on the left. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte) are present. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense rhythmic texture. The first staff has a 'mf' marking and a '22' above a note. The second staff has a 'mf' marking. The third staff has a 'mf' marking and a '2' below a note. The fourth staff has a '2' below a note and a '2' below a note.

Nota. Elaboración propia.

Manteniendo este mismo carácter abierto y un sonido oscuro, en las siguientes secciones Jorge Sepúlveda utiliza recursos incluso provenientes del rock.

Luego de un breve interludio de la sección de vientos en la letra D, el discurso de la batería se desarrolla con una especie de marcha, donde el bombo toca generalmente en los tiempo fuertes del compás 1, 3 y 4 llevando las frases hacia los tiempos uno y tres; sin embargo los desplazamientos rítmicos que el maestro Sepúlveda hace con el redoblante crean una polirritmia que genera la atmósfera de un porro, aunque en ningún momento esté haciendo algún patrón rítmico o alusión a este ritmo, veamos como sucede en la siguiente figura:

Figura 89

Acompañamiento con carácter de marcha en la sección D de Festina Lente.

The image shows three staves of musical notation for drums. The top staff is labeled 'D' and contains a single note with a fermata. The middle and bottom staves show complex rhythmic patterns with various drum sounds and accents.

Nota. Elaboración propia.

Así mismo, compases más adelante en el solo colectivo antes de ir al tema re expositivo, se puede observar que mantiene la atmósfera de las estructuras rítmicas del porro pero orquestándolo con los platillos o como dije anteriormente utilizando elementos propios del rock. Luego de empezar este solo colectivo con el mismo material musical que empezó los solos, va variando su orquestación y para finalizar el solo, se puede apreciar cómo va quitando masa sonora hasta quedarse solo con el *ride cymbal*, veamos este fenómeno en la siguiente figura:

Figura 90

Diferentes orquestaciones de carácter libre sobre una base de porro.

The image shows seven staves of musical notation for drums. The notation is highly complex and rhythmic, with various drum sounds and accents. There are colored brackets (green, yellow, orange) highlighting specific rhythmic patterns.

Nota. Elaboración propia.

Señalado con color verde se aprecia el patrón de porro del inicio del solo colectivo, seguidamente en amarillo como cambia la orquestación a los platillos manteniendo el carácter de porro y finalmente con color naranja la sección donde incluye elementos del rock.

Como se mencionó al inicio de este apartado la pieza termina con el mismo material de la sección A, naturalmente el maestro Jorge toca de la misma manera que en la exposición del tema.

Finalmente, me permito concluir mencionando que el ejercicio de escucha, transcripción y análisis de la interpretación de Jorge Sepúlveda en esta bella grabación de Festina Lente, me ha proporcionado mucho material para nuestra propuesta interpretativa del porro, ideas para tener más colores a la hora de orquestar, además, el hecho de que la agrupación Asdrúbal y la compositora de la pieza quisieran hacer una referencia a la sección de cuerpo del porro en esta composición, generó ideas para mi propia interpretación, tanto así que me inspiró para incluir una sección similar en una composición de mi autoría llamada “Qué vaina lindíto”, de la cual habrá referencia en los anexos de esta investigación.³⁰

Conclusión

En conclusión, con los análisis hechos al desarrollo del sonido tanto en la batería de jazz como en la percusión pelayera; con los apuntes hechos de la información que nos proporcionaron los maestros jazzistas, los análisis de la interpretación de la sección de percusión de las bandas pelayeras, y lo análisis y transcripciones de la línea de batería en las cuatro grabaciones del jazz colombiano seleccionadas, tenemos un base sólida para empezar a armar nuestra propuesta artística. Todos estos datos recabados en este capítulo serán aplicados en cada una de las propuestas de la interpretación de los ritmos de San Pelayo.

³⁰ Para el lector que desee comparar como suena un cuerpo de porro en Festina Lente con mi pieza inspirada en el porro, “Qué vaina lindíto” se puede encontrar en el siguiente link: Oscar Osorio. (6 de julio de 2023). “Qué vaina lindíto”. (A Liria Piña) – Oscar Julián Osorio A.[Archivo de Video]. <https://youtu.be/4V89JxfLqPo?si=Tl0xYJ3mzWG-G0b4>

Así mismo, refiriéndome al ejercicio realizado en este capítulo específico, pude comprender de mejor manera como hacer la simplificación de los ritmos pelayeros a la batería de jazz, escuchando y luego haciendo el ejercicio de transcripción de la interpretación de los maestros S. Takeishi y J. Sepúlveda, pude en primer medida comprender su interpretación y la forma como ellos orquestan en la batería, acompañan y utilizan recursos de estos aires tradicionales para la interpretación en un contexto jazzístico. Y por otro lado, en segunda medida, me surgieron ideas creativas para el estudio y la interpretación de estos ritmos, por ejemplo, la idea del estudio de algunos apartes del método de John Riley aplicado al porro pelayero, como también la inspiración para crear una composición en ritmo de porro, basado en las composiciones del jazz colombiano que analizamos líneas atrás.

Capítulo 6

Propuesta artística

Introducción

Con los resultados obtenidos de los análisis realizados en el capítulo cuatro, además con los apuntes sobre entrevistas realizadas a músicos jazzístas, y la realización de análisis de los cinco ritmos pelayeros desde la fuente más genuina que se pudo obtener, al igual que los resultados arrojados por el análisis de las transcripciones de la línea de batería en las cuatro obras seleccionadas de trabajos discográficos de jazz colombiano, se procedió a hacer un acercamiento al lenguaje de la batería de jazz mediante una reflexión autoetnográfica del estudio del método *The Art of Bop Drumming* del baterista y pedagogo John Riley, donde encontramos los fundamentos del estudio del sonido de la batería de jazz, mediante ejercicios donde se trabaja la técnica de los pedales en el *hi-hat* y en bombo, que también se analizaron y trabajaron en clase de instrumento con el maestro Klaas Balijon, profesor de mi proceso como baterista en la maestría en música y uno de mis asesores de la investigación; se estudiará también el sonido y estilo característico de la batería de jazz en las manos, principalmente del *ride cymbal*, platillo principal de la batería y el redoblante. Adicionalmente, se dedicará un apartado a dejar algunos apuntes autoetnográficos de este laboratorio de la exploración del sonido tradicional de la batería de jazz.

Finalmente, con base en todos estos fundamentos empezaré a construir una propuesta interpretativa, donde se analizará cómo aplicar algunas técnicas propias de la interpretación de la batería de jazz que ayudarán a una nueva forma de interpretar los cinco ritmos de la tradición pelayera propuestos; de igual manera se expondrán ejercicios y sugerencias de cómo aplicar la interpretación de estos ritmos del caribe colombiano dentro del contexto sonoro de la batería de jazz.

6.1. Apuntes autoetnográficos sobre el estudio de los métodos de jazz tradicional y su aplicación en los ritmos colombianos

En este apartado quisiera describir cómo se fueron desarrollando las ideas para la interpretación de los ritmos de la tradición del porro en el contexto sonoro del jazz, reflexionando sobre lo que ha sido mi propia práctica artística en mis sesiones individuales de estudio en la batería.

Al respecto, quiero mencionar primeramente que desde que he incluido en mi estudio personal las técnicas interpretativas propias del lenguaje jazzístico en la batería, he notado que estas aportan sustancialmente al desarrollo de un sonido y estilo que emule a la sección de percusión de una banda pelayera, adicionalmente, también podremos ver cómo estas técnicas nos ayudarán a la interpretación del jazz colombiano naturalmente.

Como menciono en la introducción general de esta investigación, mi recorrido artístico y estudios formales estuvieron más enfocados en la percusión sinfónica, aunque el jazz también estuvo presente de manera importante en mi pensum académico en la licenciatura, esos estudios fueron hechos dentro del grupo de materias electivas y mi responsabilidad principal para aquella época era cumplir con el pensum sinfónico. Sin embargo, esas experimentaciones hechas en el laboratorio de las clases impartidas por el maestro Antonio Arnedo, hicieron que mi carrera artística también se haya inclinado por el jazz de manera importante y de cierta manera pude recorrer un camino que me ha formado como intérprete del jazz colombiano.

A pesar de esto, sentí que era necesario poder estudiar el sonido del jazz tradicional en la batería con un especialista en el tema, práctica que en años anteriores no había podido realizar, de tal manera que para mí ha sido una gran oportunidad poder abordar este estudio específico con el maestro Klaas Balijon, profesor principal de batería de la Facultad de Música de la Unicach, quien es un baterista que ha tendido una carrera muy importante en el medio jazzístico y naturalmente un especialista en el tema.

Empezando las primeras clases en este laboratorio que ha sido revelador para mí, el maestro Balijon procedió a mostrarme las técnicas jazzísticas en la batería y la correcta forma de abordar el método de John Riley, aspectos que hasta ese momento en lo que inicié mis estudios en la maestría desconocía. A partir de estas clases, de manera inmediata procedí a incluir estas técnicas interpretativas en mis sesiones de práctica en la batería, ya que hasta entonces solo conocía técnicas de ejecución en el bombo y *hi-hat* que son más cercanas a la interpretación de géneros como el jazz fusión, el rock y el pop debido a que eran más populares en aquel entonces que empecé a estudiar batería y también porque desconocía la existencia de técnicas de los pedales más propias de la batería de jazz; pero desde el momento que empecé mis prácticas individuales con este nuevo conocimiento, he podido notar que se abrió un amplio espectro sonoro que me ha ayudado de manera sustancial en la interpretación del jazz colombiano, como también en el desarrollo de las propuestas que planteo en este documento.

Empezaremos por describir el proceso del estudio del método de John Riley, este documento nos ayuda en primer medida a desarrollar el sonido y los balances dinámicos en la batería, las diferentes posibilidades dinámicas como resaltar el sonido del *ride*, o del redoblante, o del bombo según sea el caso; también es una fuente inagotable de ideas para su estudio y aplicación desde otras perspectivas y géneros, en este caso lo utilizaremos para desarrollar ejercicios para el estudio del sonido de aires como el porro en el contexto de la batería de jazz; el lenguaje y subdivisión rítmica.

Procedo entonces a analizar primero cómo se aborda el estudio de este método en aspectos generales, pasando por el estudio específico del sonido del bombo y luego del *hi-hat* y las técnicas específicas de cada uno.

6.2. Estudio del método de John Riley

Debo advertir en este punto la importancia de abordar el estudio de este documento con cierto rigor; es decir, estudiar con mucha disciplina todo lo referente al lenguaje y sonido del jazz. En los siguientes apartados veremos como

la rigurosidad con el estudio del sonido de la batería de jazz, nos puede dar muchas posibilidades sonoras para interpretar los ritmos de San Pelayo. Sin embargo, en este apartado iniciaremos describiendo aspectos técnicos y estilísticos generales que se deben tener en cuenta para el estudio del lenguaje del jazz en la batería por considerar que entre mayor comprensión, conocimiento y dominio se tenga del sonido y lenguaje de la batería de jazz mayores herramientas tendremos para comprender y dominar los cinco ritmos de la tradición pelayera en un contexto jazzístico o si se quiere dentro de lo que he osado llamar jazz colombiano. A continuación, me permitiré relatar la forma como he abordado este método aclarando acá que lo que describiré líneas adelante hace parte de mi proceso personal; es decir, lo que encontraremos desde el siguiente párrafo en general será un relato de mi experiencia estudiando el método de John Riley y lo que digo o sugiero acá es mi visión personal principalmente.

Considero importante mencionar que antes de abordar el estudio de este importante y famoso libro es menester entender algunos aspectos fundamentales de la particular manera en que se subdivide el ritmo en la interpretación del jazz, me refiero al desarrollo y estudio de lo que conocemos como *swing feel*.

Acercamiento al *swing feel*: en mi concepto desarrollar un buen dominio de este tipo de subdivisión es la base de la interpretación del jazz, sobre todo para el baterista. Como lo mencionó el maestro Satoshi Takeishi en la entrevista de la que se habla en el capítulo anterior, es muy importante entender esa influencia africana en el *swing feel*, por este motivo tener conocimientos sobre la historia del origen del jazz y del proceso de este fenómeno musical conviene muchísimo para desarrollarlo. Teniendo esta información es importante entonces como primer paso para el desarrollo de este lenguaje rítmico escuchar música que tenga relación con las expresiones tradicionales de África y por supuesto también de las bandas de *Second Line* y naturalmente de las diferentes épocas del jazz, los mayores representantes de la era del *swing*, el *be-bop*, el *hard bop* y el *cool jazz*.

Ya en la batería, estudiar nuestra subdivisión con la mano derecha ya sea en el *ride cymbal* o el *hi-hat* con ejercicios en subdivisiones ternarias, antes del estudio

del patrón rítmico del *swing* en el *ride*, se pueden diseñar ejercicios a partir de la subdivisión en tresillos de corchea, por ejemplo con el patrón del ritmo de *shuffle*, o simplemente tocando todo los tresillos del compás. Otro buen ejercicio es sentir el patrón principal de la clave afrocubana en 6/8 y yuxtaponerlo en un compás de 4/4 tocando el *hi-hat* en los tiempos 2 y 4 del compás y con la mano derecha tocando este patrón. Por último otra forma de interiorizar esta subdivisión rítmica es estudiar el *swing feel* utilizando recursos que podemos extraer del repertorio *jazz standards*; por ejemplo escogiendo una melodía de alguna de las piezas de este repertorio y tocar la estructura rítmica de esa melodía en el redoblante con escobillas o creando rudimentos con baquetas convencionales, este ejercicio nos va ayudar a comprender las lógicas rítmicas del jazz y su particular subdivisión rítmica.

Después de esta breve mirada autoetnográfica de mi concepción del estudio del *swing feel* podemos adentrarnos en algunos de los conceptos que considero importantes mencionar del estudio del método de John Riley. En este sentido, antes de estudiar los primeros ejercicios del Riley (1994), propongo leer detenidamente desde la introducción hasta la página 17 debido a que en estas se encuentra información preliminar al estudio de este documento muy importante acerca del lenguaje rítmico, afinación de la batería, estudio del *ride cymbal*, fraseo, balance sonoro en la batería incluso sus consejos acerca de las técnicas de ejecución del bombo y el *hi-hat* que serán tratados de manera específica más adelante.

De manera que empezaremos en este momento a hablar acerca de cuatro aspectos fundamentales para la interpretación de la batería jazz que el maestro Riley aborda hasta la página 17 de su libro: estudio del *ride cymbal*, balance sonoro, técnica del *hi-hat* y técnica del bombo. (pp. 5-17).

Estudio del *ride cymbal*: Según Riley (1994), el patrón del *ride cymbal* es la base fundamental de la base rítmica del jazz en la batería, es lo que a la música latina es la clave, lo que al rock son los *downbeats* del bombo y los *backbeats* del redoblante. Por esta razón decidí hablar de este tema así sea de manera breve en

este apartado, ya que es fundamental conocer aspectos generales como este para la comprensión de la interpretación de la batería de jazz. Pero volviendo al *The Art of Bop Drumming*, cuando somos conscientes de la importancia de la buena ejecución del *ride cymbal*, estaremos dando el primer paso para nuestra solidez rítmica. Pero además del patrón rítmico, es importante su complementación con el *hi-hat* tocando en el 2 y 4 como veremos en los ejemplos de la siguiente figura, además de tener clara la sensación de las cuatro negras del compás con subdivisión ternaria, líneas atrás mencioné algunas ideas para practicar esta sensación. (p. 7).

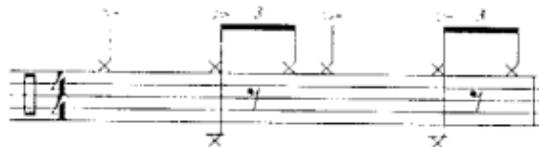
Figura 91

Patrón rítmico de swing del ride cymbal

While none of these notations is completely accurate, the third example with the triplet phrasing is fairly close to the way most jazz drummers think of the ride pattern. The quarter-note pulse is paramount, because it gives the music a sense of forward motion. With this in mind, the phrasing begins to take shape and sounds like this:



Adding the hi-hat on beats 2 and 4 gives those beats more "weight," as suggested in the other ride cymbal notations.



Nota. Tomado de *The Art of Bop Drumming*, (p.7), por J. Riley, 1994, Manhattan music, inc. Copyright.

En páginas posteriores a esta figura que se muestra anteriormente, Riley (1994) aborda el tema del fraseo en el *ride cymbal*, en las cuales recomienda el conteo en

los cuatro tiempos del compás, cantando corcheas con sensación ternaria y haciendo énfasis en la tercera corchea de cada tiempo. (p.8) observemoslo en la siguiente figura:

Figura 92

Propuesta de conteo de John Riley



Nota. Tomado de *The Art of Bop Drumming*, (p.8), por J. Riley, 1994, Manhattan music, inc. Copyright

Incluso para adaptarlo al español, recomiendo cambiar las letras a que enfatizan la tercera corchea de cada compás por la letra Y, de esta manera el conteo quedaría así: 1 y 2 y 3 y 4 y.

Habiendo mencionado estos fundamentos básicos para el estudio del *ride cymbal* en la batería de jazz, recomiendo leer con atención las páginas 8 y 9 donde Riley (1994), muestra otros ejercicios para afianzar la solidez del sonido y ejecución del patrón rítmico del *ride* en el jazz. (pp. 8-9).

Finalmente quiero describir parte de mi proceso personal del estudio del sonido e interpretación del *ride cymbal* mencionando un par de ejercicios e ideas que practico a diario. En las clases impartidas por mi maestro Klaas Balijon en la cátedra de batería en la Unicach, tanto en conversaciones personales con mi compañera Reona Sugimoto de la maestría perteneciente a la misma cátedra, obtuve de ellos ideas muy creativas y didácticas para el desarrollo de esos aspectos.

El maestro Balijon enfatizó mucho sobre la importancia del sonido de las cuatro negras del compás en el *ride* y un buen ejercicio para ello, es tocar el patrón rítmico del *ride cymbal* en el jazz y poner algún paño o sordina que tape un poco la

vibración del platillo. Así podremos notar que, aunque hagamos énfasis en los tiempos 2 y 4 del compás la articulación del primer y tercer tiempo esté claramente definida, esto debido a que generalmente olvidamos la articulación de estos tiempos fuertes del compás por hacer el énfasis en el 2 y 4, recomienda hacerlo en diferentes tempos. Para complementar esta idea, la baterista Reona Sugimoto³¹ me recomendó estudiar con algunas de las versiones que más me gustan del jazz por ejemplo discos donde hayan grabado bateristas como Art Blakey o “Papa” Jo Jones. (Balijon, Sugimoto, 2022, comunicación personal).

Es importante mencionar como comentario final que practicar el sonido más fidedigno del *ride cymbal* en la batería de jazz , a la postre será de gran ayuda en los ejercicios que propondré para la interpretación de los cinco ritmos pelayeros, recordemos que la sensación de la subdivisión rítmica especial del jazz tiene relación con la subdivisión de algunos ritmos de la tradición del porro, además, si queremos que nuestra propuesta que es precisamente la interpretación de esta porción de los ritmos del caribe colombiano desde la perspectiva sonora e interpretativa del jazz, es menester comprender este sonido, y como se dijo líneas atrás el *ride cymbal* es la base fundamental del jazz en la batería. Al respecto de este estudio personal del *ride* más adelante en el apartado referente al estudio de la sonoridad del bombo y su aplicación a los ritmos de la tradición del porro, encontraremos algunos de los ejercicios que propongo para el desarrollo del sonido en el bombo, pero también el del *ride cymbal*.

Balance sonoro en la batería de jazz: por el carácter de sonido acústico de la batería de jazz se vuelve imperativo ser muy consciente todo el tiempo del balance sonoro entre el conjunto de instrumentos de la batería. En este punto es muy importante considerar la idea de que la batería es un set de multi percusión en el que se debe tener en cuenta las características sonoras de este conjunto, por ejemplo, el sonido metálico y brillante de los platillos que contrasta con el del

³¹Reona Sugimoto: Baterista de jazz japonesa radicada en México, estudiante de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas en la Maestría en músicas populares y jazz con énfasis en la batería. Actualmente reside en la Ciudad de México donde desarrolla una brillante carrera en la escena del jazz de esa ciudad con su proyecto Kokoro, donde explora las posibilidades melódicas de la batería en el *free jazz*.

bombo y el resto de los tambores. El maestro Gabriel Puentes en la entrevista que me concedió, habla que él se hace responsable de la ecualización de su sonido, el contexto en el que dijo esto fue cuando explicaba que muchos ingenieros de alguna manera le reclamaban por el sonido de su bombo, que no es lo común en el mundo comercial de la música, en este sentido Gabriel Puentes dice que él asume el compromiso de ecualizar su sonido, ser cuidadoso de cómo hace el balance entre *ride cymbal* y bombo, o con los sonidos del propio bombo donde prefiere que suenen más largo o cortos, que permitir que el ingeniero de sonido cambie el sonido particular del bombo de su batería, puesto que para él hace parte de su identidad sonora como baterista de jazz.

Por otro lado, en clases con el maestro Klaas Balijon todo el tiempo a sus estudiantes nos recuerda la importancia de tener en cuenta a la hora de tocar jazz, cual es el balance sonoro por ejemplo tocando jazz *standards*. El maestro siempre puntualiza que el *ride cymbal* y el *hi-hat* son los instrumentos que siempre deben estar presentes y estar en volumen por encima del redoblante y bombo. Esta concepción la vamos a encontrar en muchos ámbitos en los que se toca jazz. John Riley (1994), todo el tiempo lo menciona antes de proponer los ejercicios, allí siempre comenta que en el balance sonoro de la batería debe preponderar el *ride* y el *hi-hat*, y que redoblante y bombo siempre deben estar creando un diálogo pero sin sonar demasiado fuerte por debajo del sonido del *ride*.

En conferencia dictada en octubre del año 2022 en la Ciudad de México, el gran baterista de jazz mexicano Antonio Sánchez nos compartió una anécdota donde trata el tema. Relata que la primera vez que fue a ensayar con el famoso guitarrista Pat Metheny, en una especie de audición informal que le hizo en su propia casa, luego de tocar un *standard* de jazz, antes de seguir tocando otra pieza le pidió que hiciera lo siguiente: “quiero que por favor toques con un 60% de sonido en tu *ride*, con un 75% de sonido en tu *hi-hat*, con un 35% de sonido en tu redoblante y con un 11% de sonido en tu bombo”. Luego de esto hizo el conteo para empezar a tocar. (Sánchez, 2022, conferencia en Ciudad de México).

Así pues, podemos notar lo importante que es para un baterista de jazz ser consciente de su balance sonoro en la batería, donde por regla general el sonido de sus platillos debe ser el más preponderante porque la base rítmica fundamental de la batería de jazz la encontramos en estos dos instrumentos, sin embargo, aunque generalmente esa sea la tendencia, también se puede jugar con el sonido variándolo, dependiendo de la situación, puede haber momentos donde resaltemos el redoblante o el bombo también, para marcar acentos o seguir rítmicamente al solista, o , también si vamos a tocar por ejemplo una base de *second line*, vemos que redoblante y bombo pueden destacarse, como puede suceder en el porro también.

De igual manera, tener esta consciencia del balance e incluirla en nuestra práctica diaria, nos dará herramientas para aplicarla en contextos diferentes como por ejemplo tocando una puya, un fandango, una cumbia o un porro, líneas adelante veremos cómo podemos a partir del estudio del balance sonoro de la batería aplicar esto en nuestra propuesta interpretativa.

Técnica del bombo en la batería de jazz: por considerarlo importante, iniciaré este apartado permitiéndome relatar una anécdota vivida en mis primeras sesiones con el maestro Klaas Balijon en clases impartidas por él dentro de mi pensum de la maestría en música. En nuestra primera sesión presencial el maestro me pidió que tocara una base de *swing* para evaluar mi forma de tocar, sus comentarios al respecto de mi ejecución fueron en general positivos, sin embargo, respecto del bombo me preguntó por qué yo no mantenía la base de negras tocando suavemente los cuatro tiempos del compás. A lo que respondí que porque consideraba que al tocar jazz que de alguna manera fuera más moderno prefería no hacerlo porque consideraba que así se tocaba cuando se quería tocar jazz más antiguo. El maestro respondió comentando que el bombo tocando con el sonido tradicional del jazz siempre debe mantener la base de las 4 negras pero a un matiz casi inaudible al estilo del *feathering bass drum*; luego puntualizó que el observaba que la técnica que utilicé en esa clase en los pedales se usa más para tocar géneros como rock y pop y que para poder lograr este estilo particular del

jazz me recomendaba cambiar la posición de mis pies dejando el talón abajo si quería un sonido de jazz y sobre todo para la ejecución del *feathering bass drum*.

Mi respuesta fue afirmativa completamente, porque mi objetivo es acercarme lo más posible al sonido tradicional del jazz en la batería y si debía probar cambiar la técnica de los pedales, prefería seguir su consejo.

Desde entonces al realizar este cambio me di cuenta de la cantidad de opciones sonoras que nos proporciona esta técnica propia de la batería de jazz, el *feathering bass drum*; en este proceso de cambio pude experimentar la amplia gama de sonidos que el bombo configurado con la afinación de la batería de jazz puede proporcionar, naturalmente empecé a darme cuenta que podía emular muchos de los sonidos del bombo de una sección de percusión pelayera y me puse en la tarea de estudiar todos los días este sonido, de investigar y de indagar en internet acerca del tema y de preguntar a colegas bateristas de jazz acerca del *feathering*. Debo acotar en este punto que aunque la base del sonido del bombo en la batería de jazz es la técnica del *feathering bass drum*, en la que es necesario tocar con el talón abajo, como menciona el maestro Gabriel Puentes en entrevista, es importante tener en cuenta que el resto de técnicas provenientes del rock y el pop que se tocan con el talón arriba, también aportan variedad de sonidos que se pueden aprovechar en la batería de jazz, por lo tanto estas técnicas no hay que verlas como excluyentes, podemos utilizarlas todas para tener una paleta de sonidos más amplia en el bombo.

Al respecto de las técnicas en el bombo de la batería de jazz, Riley (1994), trata el tema del *feathering bass drum*. En primer medida comenta que en aquellos años donde escribió su libro, había una discusión acerca de la pertinencia de si tocar o no el bombo manteniendo las cuatro negras del compás que comúnmente se conocía como *feathering*. Los bateristas del *be-bop* siempre mantenían el pulso con al cuatro negras en el bombo, pero al respecto de ese tema, en esos años se decía que si el bombo sonaba muy fuerte arruinaba la buena sensación rítmica, si sonaba atrás del tempo dañaba la estabilidad, de modo que el bombo no debía ser escuchado por el resto de la banda y tenían, de hecho tenían un dicho que rezaba

de la siguiente manera: “que se sienta pero que no se oiga”, refiriéndose a la correcta manera de ejecutar lo que también llamaban *four on the floor* otra forma de referirse al *feathering bass drum*. Agrega que estos bateristas mantenían el pie de forma plana en el pedal y dejaban que el golpeador del dispositivo hiciera su rebote natural, para esto usaban el bombo con su resonancia natural y tocaban con un golpeador un tanto más suave y así crear ese sonido con más sutileza y tono en el bombo.

La razón por la cual los bateristas de la era *bop* empezaron a tocar las cuatro negras del compás en el bombo fue para reforzar la línea del *walking bass* debido a que se tocaba con contrabajos de manera pulsada y no existía la forma de amplificarlos. La idea era mejorar el sonido general de esta línea, no reemplazarla. Por lo tanto, Riley recomienda desarrollar una forma de tocar lo más sutil posible para lograr que se sienta y no se escuche, primero de manera personal y solo cuando se sienta la seguridad de lograr ensamblarlo dentro de la base rítmica del *swing* tocarlo en público. (p. 11).

Con estos conceptos que se trajeron a colación del maestro John Riley podemos comprender de mejor manera cómo se originó esta forma de tocar el bombo que es propia de la batería de jazz, además para que sirva, de hecho más adelante cuando toquemos el tema de la técnica propia del *hi-hat*, la conocida *heel –toe*, veremos que en definitiva ayuda a darle mucha estabilidad al *groove* del baterista de jazz y a complementar el sonido de su base rítmica.

En las clases de batería con el maestro Klaas Balijon vimos algunas ideas para desarrollar el *feathering bass drum* por ejemplo estudiar en un tempo cómodo toda las páginas 18 y 19 de las variaciones para el acompañamiento en el redoblante del método de Riley (1994) incluyendo el bombo tocando un *pianissimo* casi inaudible como de hecho el mismo autor del libro lo recomienda, luego de tener un dominio de estos ejercicios, intentar hacer lo mismo con grabaciones de jazz con discografía de artistas como Art Peeper, en donde hayan participado bateristas de *be-bop*. (Balijon, 2022, comunicación personal).

Para el dominio de diferentes tempos me permitiré mencionar una forma de practicar que a diario intento inspirado en los consejos del maestro Baliyon y también de mi compañera Reona Sugimoto; se trata de buscar grabaciones de artistas de jazz que nos gustan para practicar el *feathering*, solo con la base rítmica del swing incluso sin tocar el redoblante, mantener primero negras en el *ride* al unísono con el bombo, tratando de manejar el balance sonoro recordando las palabras del maestro Antonio Sánchez donde el *ride* debe predominar y luego intentar la marcha del *ride cymbal* que vimos líneas atrás con estas grabaciones. En mi caso utilizo canciones en *medium tempo* del disco *Something Else* () del saxofonista Cannonball Addley, o piezas de tempos más rápidos como *Moments Notice* y *Giant Steps* de John Coltrane³².

En conclusión, quiero mencionar que teniendo claro el estudio y desarrollo de estas técnicas del bombo en la batería de jazz ya tendremos fundamentos sólidos para aplicarlos a la ejecución de los ritmos seleccionados del caribe colombiano.

Técnica del *hi-hat* en la batería de jazz:

Al igual que con el bombo, solo hasta mi primera clase presencial con el maestro Klaas Baliyon pude conocer la técnica más común en el jazz para el *hi-hat*, de hecho, fue la primera vez que escuché la expresión *heel-toe*. Las primeras sensaciones que tuve al intentar por primera vez utilizar esta técnica en mi pie izquierdo fue naturalmente un poco incómoda y confusa para mí. Como solía hacerlo también con mi pie derecho, mantenía el talón arriba porque sentía que de esta forma podría sacar un sonido más grande al *hi-hat* a la hora de tocar el 2 y 4 dentro de la base rítmica del swing, pero me puse en la tarea de practicarlo diariamente y al pasar de un par de meses empecé a sentirme más cómodo y a comprender que con esta técnica mi base rítmica del swing agarraba más solidez.

Los primeros meses incluso en ambos pies sentía un poco de incomodidad, cansancio y un poco de dolor en la base de ellos, pero luego de acostumbrarme las cosas empezaron a mejorar ostensiblemente.

³² Estos ejercicios se abordarán en el apartado referente al estudio de la sonoridad del bombo en el jazz y su aplicación al sonido de la tradición del porro.

El maestro Balijon me explicó que esta técnica fue diseñada para marcar los cuatro tiempos del compás en el pie izquierdo al igual que con el derecho para que la sincronía entre los dos pies fuera más precisa y además de esto el sonido fuera más definido. La idea es marcar los tiempos 1 y 3 con el talón, en inglés (*heel*) y 2 y 4 con la punta del pie (*toe*).

Al respecto Riley (1994) expone que generalmente los bateristas de jazz utilizan esta técnica en conjunción con el *four on the floor* para sincronizarlo con el bombo, el movimiento que genera en el pie izquierdo el *heel-toe* crea una estabilidad en el pulso y ayuda precisamente a esa sincronía. En la siguiente figura lo podemos observar:

Figura 93

Sincronización de bombo y hi-hat con las técnicas de feathering y heel-toe



Nota. Tomado de *The Art of Bop Drumming*, (p.11), por J. Riley, 1994, Manhattan music, inc. Copyright.

El rol del *hi-hat* es completar y mejorar el *groove* del *ride cymbal*, pero este debe ir en unísono perfecto con el *ride* en los tiempos 2 y 4 del compás con un sonido digámoslo crujiente y definido. La idea es imaginar cómo suena un coro de góspel en una iglesia cuando todos marcan el 2 y 4 con las palmas, generalmente la acústica de las iglesias permite escuchar el sonido de las palmas muy presente y con ese color crujiente con autoridad, pero al mismo tiempo debajo del sonido del *ride*, es decir apoyándolo; por consiguiente, la idea es intentar lograr ese énfasis en el sonido del *hi-hat*. Y una gran ayuda es utilizar esta técnica del *heel-toe* que sin duda nos ayudará a conseguir un sonido consistente. (p.11).

De la misma manera que con el bombo la idea es estudiar con algunas grabaciones de los más relevantes referentes del jazz en diferentes tempos, de

hecho, en el apartado donde se hablará de la aplicación de esta técnica a los ritmos del San Pelayo veremos como el estudiar en tempos sobre todo más ágiles permite más flexibilidad en el pie izquierdo para algunos efectos que se utilizan en estos ritmos del caribe colombiano.

6.3. Estudio de la sonoridad y técnica del bombo en el jazz y su aplicación al sonido de los ritmos de la tradición del porro

Después de nuestro acercamiento al estudio de la batería de jazz con *The Art of Bop Drumming*, documento que es uno de los referentes más importantes del estudio del jazz en la batería a nivel mundial, empezaré mi propuesta interpretativa de los cinco ritmos seleccionados de la tradición del porro pelayero, mostrando algunos ejercicios que he diseñado para desarrollar un sonido en el bombo que desde las técnicas propias de la batería de jazz, me permita tener una amplia gama de posibilidades sonoras para la interpretación de los cinco ritmos seleccionados en esta investigación.

Luego de conocer las técnicas que desarrollan un sonido propio del jazz con el maestro Klaas Balijon y el maestro Gabriel Puentes en su entrevista, empecé a pensar en diseñar una rutina técnica que me ayudara a desarrollar este sonido.

Decidí entonces estudiar de la manera más profunda y sistemática posible, la técnica del *feathering bass drum* y tomarla como cimiento para el desarrollo de mi sonido personal en el bombo.

Pero antes de abordar el estudio de esta técnica, fue necesario configurar de manera adecuada el bombo de mi batería, para esto fue necesario conseguir el parche adecuado para lograr el color y tono del sonido del jazz, este parche debe ser sin sordinas incorporadas y en lo posible que sea de textura corrugada, el de sonido más natural y acústico. Además afinarlo de manera que tenga un tono agudo pero sin que deje de sonar natural y resonante, por último para controlar sus armónicos tal y como lo recomiendan los maestros Balijon y Puentes, poner una toalla o paño por fuera del bombo entre el pedal y el parche.

Ya con el bombo configurado para el sonido de jazz, es importante recordar que para lograr un sonido sutil o *feathering*, que se debe “sentir pero no escuchar”, es necesario tener los pies puestos de manera plana en el pedal con el talón abajo.

Teniendo como cimiento el *feathering bass drum*, podemos notar que el bombo configurado para tocar jazz puede producir tres sonidos diferentes que son: sonido abierto o normal, sonido corto y sonido corto y con acento.

Es menester comentar que es muy importante primero dominar el sonido abierto o sonido normal debido a que este es el sonido más natural que da el bombo, la idea es tocar y dejar que el golpeador del pedal rebote de la misma forma en que se toca el *full stroke*, que con las manos es el golpe que produce el sonido base más natural del instrumento.

Para esto propongo estudiar el primer ejercicio de la rutina que diseñé para el sonido conocido como *feathering* que para efectos de tener sentido como expresión musical podría traducirse como: toque de pluma, o toque sutil. En este primer ejercicio solo vamos a tocar negras estudiando inicialmente a un tempo cómodo tocando por al menos uno 2 o 3 minutos con el sonido abierto o normal como se observa en la siguiente figura:

Figura 94

Primer ejercicio de rutina para el estudio del feathering bass drum.

Rutina Bombo "Feathering"

♩ = 80-262

Ejercicio 1

Drums

ppp

Nota. Elaboración propia.

A simple vista parece un ejercicio muy básico, pero aprovecho este comentario para afirmar que es necesario puesto que la idea es hacer algo muy simple que ayude a concentrarnos en el sonido que queremos lograr.

En uno de mis viajes a la Ciudad de México donde mi objetivo estaba centrado en conocer la escena local del jazz y en entrevistar y platicar con algunos de los bateristas más importantes del medio jazzístico de esta hermosa ciudad capital, tuve una sesión informal con un gran amigo y colega, el baterista de jazz costarricense Pablo Loaiza Morales. Allí me explicó la importancia de tomarse el tiempo y diseñar una rutina lo más simple posible para dominar este sonido que requiere de una técnica muy sutil, de mucho control y precisión. Me mostró un poco la manera como él diseñó su propia rutina y debo dar los créditos a él porque me inspire en ella para diseñar la propia. El maestro Loaiza además me explicó la importancia de estudiar en primera medida los dos sonidos por separado, el sonido normal y el sonido corto. (Loaiza, 2022, comunicación personal). A continuación, veremos el ejercicio para los sonidos cortos en el bombo que proviene del mismo ejercicio 1:

Figura 95

Ejercicio para los sonidos cortos del bombo.



Nota. Elaboración propia.

De esta manera ya podremos combinar ambos sonidos en nuestra rutina de estudio, manteniendo el matiz lo más sutil posible alrededor de un triple pianissimo, veamos el ejercicio en la próxima figura:

Figura 96

Rutina completa para el estudio del feathering bass drum.

Rutina Bombo "Feathering" 3

♩ = 80-262

Drums

Ejercicio 1

Ejercicio 2

Ejercicio 3

Ejercicio 4

Ejercicio 5

Ejercicio 6

Ejercicio 7

Ejercicio 8

Ejercicio 9

Nota. Elaboración propia.

Como se puede observar la rutina se puede dividir en varios ejercicios, de hecho, en nueve ejercicios que se pueden estudiar por separado y también de manera seguida. En estos ejercicios enfatizo en mantener una dinámica de triple pianissimo y propongo estudiar solo el sonido normal y el sonido corto, esto debido a que considero que para desarrollar nuestro sonido *feathering* es necesario practicar solo esta sensación de pianissimo con los dos sonidos base de la técnica, porque si logramos diferenciar a ese matiz ambos sonidos seguramente en matices más fuertes lograremos un buen sonido de forma más natural.

Ya teniendo estos cimientos podemos abordar el tercer sonido, el golpe corto con acento. Para este sonido sugiero tal y como lo podemos ver en el video que se referencia líneas atrás del maestro Gabriel Puentes *Posibilidades sonoras del bombo y live session*, donde propone para este sonido tocar con el talón arriba, para lograr un poco más de volumen en el acento y también un "pitch" como él lo

menciona, más agudo en el bombo. Ejecutarlo de esta manera nos ayudará un montón para los ritmos pelayeros donde queremos emular el sonido de los armónicos que el maestro Santiago Olivero logra en los videos del trabajo de campo.

Para trabajar este sonido propongo el siguiente ejercicio donde podremos hacer la transición de la técnica del *feathering* a la utilizada para lograr un sonido más poderoso con el talón arriba, el ejercicio solo presenta los sonidos normales y cortos pero vemos que en el momento que estemos tocando el trozo del ejercicio que lleva sonidos cortos en la dinámica de fortísimo, se puede trabajar el sonido corto y con acento que estamos buscando, observemoslo en la siguiente figura:

Figura 97

Ejercicio de transición para el dominio de las dos técnicas en el bombo (Talón arriba / talón abajo).

The image shows two staves of musical notation for a snare drum exercise. The tempo is marked as ♩ = 80-262. The exercise is divided into five sections: 'Talón abajo', 'Transición', 'Talón arriba', 'Transición', and 'Talón abajo'. The top staff uses 'o' notes and the bottom staff uses '+' notes. Dynamics include ppp, cresc., m, and dim. The notation shows a transition from a feathered sound to a more accented sound.

Nota. Elaboración propia.

Como se puede observar esta transición del talón abajo hacia arriba y viceversa, es más conveniente en matices mezzoforte y forte para llegar y salir con propiedad del fortísimo.

Luego de abordar el ejercicio anterior suelo hacer ejercicios que vayan ya entre bombo y *hi-hat* para sincronizar el *groove* del swing en los pies, podemos en este punto remitirnos al ejercicio que nos propone el maestro John Riley que referenciamos en este documento en el apartado anterior con la figura 93, donde ya hacemos la sincronía entre el *feathering* en el bombo y el *heel-toe* en el *hi-hat*.

También podríamos agregarle el *hi-hat* a la rutina del bombo que propuse líneas atrás en la figura 97.

Para finalizar este apartado me permitiré mostrar algunos de los ejercicios que practico para conjugar el *groove* de los pies con la marcha del *ride cymbal* y así armar la base rítmica del *swing* completa. En el apartado anterior mencioné algunas ideas para desarrollar esto que me proporcionó el maestro Balijon y mi compañera Reona Sugimoto, se trata de estudiar con piezas icónicas del jazz en las que estén tocando bateristas legendarios de jazz donde encontremos diferentes tempos, *medium swings*, *medium up tempos*, *fast tempos*. Como se propone en los primeros ejercicios de la rutina del *feathering* para el bombo, en este punto la idea también es hacer ejercicios simples que nos ayuden a concentrarnos en nuestro sonido, articulación y en sincronizar el *groove*; en este sentido me gusta empezar con lo más básico que es tocar con las grabaciones haciendo solo negras en el *ride cymbal* e irle adicionando los elementos de la base rítmica del *swing*, veamos la siguiente figura donde se ilustra cómo hacerlo:

Figura 98

Ejercicio para la base rítmica del swing.

Nota. Elaboración propia.

Es importante quedarse un buen rato disfrutando del sonido y sensación de las negras en el *ride* y cuando se sienta que estamos compenetrados con lo que suena en la grabación sobre todo con el bajo, vamos avanzando en el ejercicio; recomiendo estar muy atento a la hora de adicionar el bombo de que suene en perfecto unísono con el *ride* y el *hi-hat*. Igualmente conviene quedarse un buen

rato quedarse en las solo negras ya con *ride*, *hi-hat* y bombo juntos y solo hacia el final hacemos el *groove* completo del *swing* ojalá sin tocar muchas variaciones en el redoblante.

Esto nos dará la oportunidad de escuchar y disfrutar de todos los eventos musicales que están sucediendo por parte de los maestros legendarios que tocaron en estas grabaciones históricas y de alguna manera, aprender por una especie de ósmosis que entra por nuestros oídos el lenguaje del jazz, su rítmica, fraseo, articulación y demás elementos musicales, además de solidificar nuestro *groove* y sonido. Cabe recordar que esto se puede practicar con el *ride* un tanto apagado para practicar la articulación, pero esporádicamente también es bueno practicar el ejercicio con todo el sonido natural del instrumento sin nada que corte su sonido.

En conclusión, el objetivo de describir en este apartado mi práctica diaria del sonido y estilo de la batería de jazz, es exponer cómo desde la práctica más consciente y detallada posible de este estilo podemos desarrollar un sonido que nos aporte a la hora de tocar los ritmos de la tradición del porro y del jazz colombiano. Todas estas herramientas que se desarrollan en el bombo de la batería de jazz como el lograr el sonido sutil del *feathering* nos aporta un control del sonido para luego ejecutar sonidos normales cortos y cortos con acento; pude evidenciar que, al practicar estas técnicas, obtuve una flexibilidad tanto física en mis pies como también mental para ser consciente de los sonidos que puedo desarrollar en el bombo. En cada una de las aplicaciones de cada ritmo veremos en los apartados posteriores como nos conviene realizar las rutinas y ejercicios propuestos desde la perspectiva sonora del jazz en la batería.

Aunque parezca contradictorio con el subtítulo que anuncia este apartado, en este aparecen solo ejercicios para desarrollar el sonido del bombo en el contexto del jazz y lo menciono porque en el subtítulo aparece la frase aplicación al sonido de los ritmos del porro, por lo tanto, deberían aparecer ejercicios referentes a esos ritmos, pero considero que con el solo hecho de desarrollar este sonido con los ejercicios que están más diseñados para las bases rítmicas del jazz, ya tenemos

dominados cada uno de los sonidos en el bombo que nos servirán para la aplicación de estos mismos dentro del contexto de los ritmos de la tradición pelayera.

6.4. Estudio de la técnica del *hi hat* y su aplicación a los ritmos de la tradición del porro

Como pasa con el estudio del *feathering* en el bombo, estudiar de manera consciente el *heel-toe* nos aportará muchísimo no solo para la ejecución del jazz, sino también para la interpretación de los ritmos propuestos de la tradición del porro, de hecho, algunos elementos que quería incluir antes de conocer esta técnica en bases rítmicas de algunos ritmos colombianos, sobre todo de ritmos de tempos muy ágiles como la puya o el fandango no era posible incluirlos con la técnica que usaba hasta entonces, luego de varios meses de práctica aprendiendo la técnica del *heel-toe* empecé a sentir que si era posible incluir estas ideas.

Como vimos en apartados anteriores la técnica *heel-toe* para el *hi-hat* se diseñó principalmente para tener una sincronía con el *four on the floor* que realiza el bombo, es decir, está diseñada para marcar los cuatro tiempos del compás, así solamente se ejecuten los tiempos 2 y 4; a pesar de esto el movimiento constante del pie izquierdo que toca el *hi-hat* es el que ayuda a dar sincronía con el bombo además de darle solidez a nuestro *groove*. Pero además también pude evidenciar que el movimiento que esta técnica genera, ayuda un montón al control del sonido que hay que tener para poder ejecutar el efecto de *splash* para generar sonidos largos en el *hi-hat*. O más bien, sonidos largos que precedan a un sonido corto y conciso.

Con el maestro Balijon, trabajamos en clase mucho el *heel-toe* con el objetivo de lograr un sonido claro, preciso, pero a la vez robusto en el 2 y 4 que marca el *hi-hat* en el *groove* de jazz, ese sonido crujiente como el de las palmas de un coro de góspel que imagina el maestro John Riley. Pues resulta que en el camino de lograr ese sonido que se hace con la punta del pie (en inglés *toe*) es que precisamente me di cuenta que esta técnica es maravillosa para volver más ágil el pie izquierdo

para lograr esos sonidos largos tipo “*splash*” que estaba buscando, sobre todo en los aires de tempos rápidos, en ritmos más cadenciosos como el porro y la cumbia de alguna manera sentía que podía tener un buen control del sonido y el tempo, pero se me hacía imposible en tempos más rápidos, sobre todo en los que están en compases de 6/8 donde toca hacer un sonido muy corto y otro largo de manera ágil.

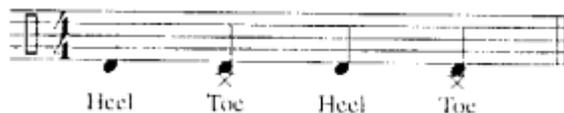
Pero fue solo hasta que empecé a dominar el *heel-toe* en *médium up tempos* y *fast tempo* que sentí que era posible intentar tocar estos elementos que antes eran imposibles para mí; en esta clase de tempos el pie izquierdo agarra mucha fluidez y flexibilidad, sientes que se vuelve súper ágil, de manera pues que intenté emular la base del maracón por ejemplo en la puya que es de tempo prestissimo prácticamente y empezó a funcionar.

Pero la prueba de fuego era en el fandango. Desde los primeros intentos empecé a sentir que sería posible pero de inmediato me di cuenta que además de la agilidad que mi pie izquierdo ya había logrado, era necesario diseñar una rutina para lograr emular la base de los platillos del fandango en el *hi-hat* acercándome mucho a lo que hace el ejecutante de los platillos de la banda de San Pelayo.

A continuación, veremos cómo se aplica el *heel-toe* en primera medida a los ritmos en 4/4 como el porro, la cumbia, la puya y el chandé, pero para poder hacer una comparación volveremos a mostrar la figura donde el maestro Riley (1994) explica este fenómeno en la página 11 de su libro:

Figura 99

Técnica de heel-toe



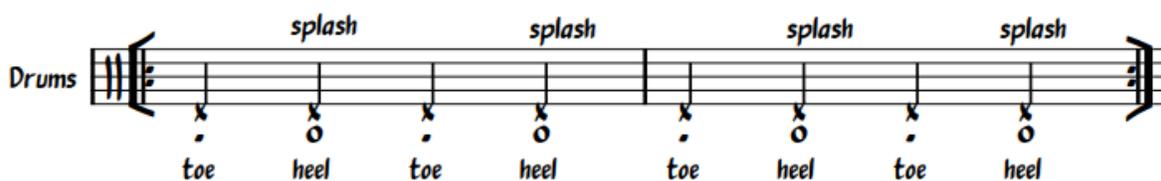
Nota. Tomado de *The Art of Bop Drumming*, (p.11), por J. Riley, 1994, Manhattan music, inc. Copyright.

En la anterior figura vemos que el *heel* (talón) va en los tiempos 1 y 3, y el *toe* (punta del pie) en los tiempos 2 y 4.

Ahora veamos cómo opera el *heel-toe* en los ritmos de cumbia, porro y puya/chandé:

Figura 100

Aplicación de la técnica del heel-toe para los ritmos de porro, cumbia y puya/chandé.



Nota. Elaboración propia.

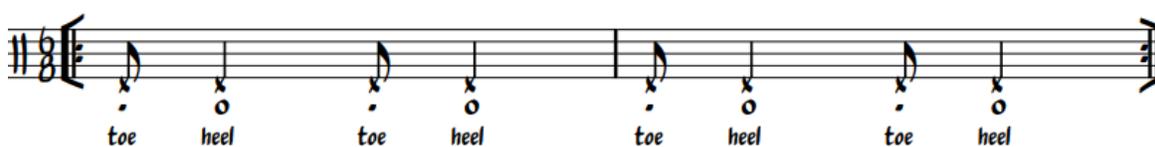
Como se observa claramente, es lo contrario a cómo opera en la base de swing, el *toe* está en los tiempos 1 y 3. Y el *heel* en los tiempos 2 y 4, esto se debe a que con el talón es que se logra el sonido abierto o de *splash*. En los ritmos de tempo más lento es posible hacer más prolongado el sonido en 2 y 4, mientras que en los ritmos como puya y chandé se hace el sonido de *splash* pero ya sin alargar tanto, es precisamente acá donde quiero puntualizar que sacar ese sonido de *splash* para alargar un poco el sonido en los tiempo 2 y 4 y que debe hacerse de manera ágil y no un sonido más largo como en un porro, fue donde sentí que esta técnica conviene muchísimo sobre todo en estos tempos rápidos.

Pero incluso en los tempos lentos también sentí la diferencia usando el *heel-toe* sobre todo en la solidez del *groove* y el sonido, percibí que es completamente posible hacerlo en estos ritmos. En cuanto a los ritmos más cadenciosos como el porro y la cumbia también pude notar que podía tener un mayor control del sonido con la aplicación del *heel-toe*, por ejemplo el hecho de poder controlar el volumen y tener un rango dinámico más amplio fue posible gracias a la aplicación y estudio de esta técnica, de manera que es posible tocar estos efectos de *splash* en dinámicas bajas.

En cuanto a la aplicación de esta técnica en el *hi-hat* en el fandango, veremos que al igual que en la puya el sonido corto está en los tiempos fuertes y el largo o *splash* en el tiempos débiles, pero en este caso como es en 6/8 el sonido de *splash* debe sonar más largo que en una puya ya que en esta base el sonido corto es una corchea y el largo una negra, veámoslo en la siguiente figura:

Figura 101

Aplicación de la técnica del heel-toe para el fandango.



Nota. Elaboración propia.

Podemos observar entonces que al igual que en la puya el *toe* va en los tiempos fuertes del compás, es decir, primera y cuarta corchea del compás con sonido corto y el *heel* para hacer el *splash* en los tiempos 2 y 5 del compás tomando como subdivisión la corchea.

En conclusión al respecto de las herramientas que la técnica del *heel-toe* puede aportar a la interpretación de los cinco ritmos seleccionados me atrevo a afirmar que es la técnica con la que mejor podemos emular el sonido de la percusión pelayera conservando el sonido de la batería de jazz, además, se pudo evidenciar que de hecho permite tocar de una manera muy ágil y virtuosa retos técnicos como el patrón completo de los platillos en una puya, como podemos observar en la transcripción de la interpretación de Satoshi Takeishi en Julius, el maestro decidió siempre tocar el *hi-hat* solo en los tiempos fuertes del compás, es decir, el primer y tercer tiempo, es una maravillosa opción también porque genera orden en el *groove* y funciona muy bien para la estabilidad del tempo, con otra virtud agregada y es que se cumple la regla de simplificar para que funcione bien en la batería, sin embargo, siempre tuve la inquietud de intentar emular la base rítmica completa en los platillos que le da ese sabor particular caribeño a ese aire de

puya, y para mi fortuna tuve la oportunidad de lograrlo aplicando la técnica del *heel-toe*, y de esta manera puede aportar una forma más de tocar estos ritmos, en los apartados posteriores veremos pues como aplicar esto en cada uno de los aires escogidos.

Finalmente quisiera agregar que pasa lo mismo en términos generales hablando del estudio de la interpretación del jazz en la batería para desde allí sacar ideas para la ejecución de los ritmos del caribe colombiano, en primera medida vemos como el sonido de la batería de jazz es el que más está cercano al de la percusión pelayera, las posibilidades sonoras del bombo de jazz para emular el de San Pelayo, la agilidad de la técnica más común del *hi-hat* que se usa en el jazz para lograr la ejecución en aires de tempos muy rápidos, el balance sonoro que nos permite ser flexibles para destacar un instrumento dentro del conjunto, e incluso, el estudio del propio *groove* del *swing* que nos aporta elementos como la estabilidad del tempo y la solidez de nuestras bases rítmicas. Y qué mejor manera que lograrlo desde el estudio de la batería de jazz.

6.5. Aplicación para el porro tapao y palitiao

Ya con todos los análisis comparativos, con las transcripciones y el acercamiento al estudio de la interpretación de la batería jazz tenemos las herramientas suficientes para iniciar la aplicación de este sonido particular del jazz en los ritmos pelayeros.

Decidí diseñar la aplicación de ambos estilos del porro en un solo apartado que los aborde, el palitiao y el tapao, debido a que en el contexto jazzístico se pueden utilizar elementos de ambos en una sola pieza, porque en la estructura formal de una obra de jazz hay otras dinámicas que difieren un poco de los porros tradicionales que en la región si se tocan de manera más estricta, es decir, o es un porro tapao o es un porro palitiao tal vez por temas de mantener la tradición se hace esta práctica. De hecho, veremos cómo se pueden utilizar recursos que derivan de ambos por ejemplo para cambiar de color en los solos, o para generar contrastes entre las diferentes secciones de una pieza de jazz.

Cuerpo del porro: iniciaremos con la aplicación del cuerpo del porro, que en ambos estilos del porro se tocan de manera casi idéntica, con pequeñas diferencias como el tempo, pero que conservan la misma estructura y la intención de enfatizar en el primer, segundo y cuarto tiempo del primer compás de la célula rítmica de dos compases que contiene el cuerpo de porro como ya lo analizamos en el capítulo cinco, con base en esos análisis y en las transcripciones de la Chiva y Festina Lente empecé la construcción para realizar la aplicación de estos aires, observemos en la siguiente imagen como se hace para el cuerpo del porro en la batería de jazz:

Figura 102

Aplicación para el cuerpo del porro.



Nota. Elaboración propia.

En estas dos primeras variaciones podemos ver que bombo y platillos siempre hacen énfasis en el cuarto tiempo del primer compás, el redoblante puede ir tocando de manera más libre, solo que preferí escribir una base más simple para la síntesis en la batería, generalmente en los porros palitaios se toca de esta manera, con un poco de menos libertad, ahora fijémonos en la tercera variación:

Figura 103

Variación 3 de la aplicación para el cuerpo del porro.



Nota. Elaboración propia.

En esta variación vemos como el bombo se puede tomar más libertad en los últimos dos tiempo del segundo compás donde toca corcheas, al respecto de esas corcheas, el maestro Santiago Olivero generalmente las toca con sonidos cerrados o cortos, apagando el sonido con su mano izquierda, en la batería es un poco más complejo hacer estos sonidos cortos porque dejar el golpeador pegado al parche en esta subdivisión tan rápida es un poco riesgoso para la estabilidad del tempo, en este sentido preferí recordar las palabras del maestro Takeishi al respecto de saber en qué momento simplificar las cosas y este es uno de ellos, por consiguiente propongo hacer esta variación con sonidos abiertos.

Por otro lado, quiero hacer notar que en el segundo compás vemos el único sonido corto en el bombo, según lo que pude observar en San Pelayo, varios bomberos así lo tocan y en los videos hechos a la sección de percusión de la banda María Varilla el maestro Olivero lo hace de manera recurrente tanto en el porro tapao como en el palitiao, de manera que siempre que toquemos esta variación considero que ese sonido siempre debe ir corto, además porque genera un buen contraste sonoro, pues el resto de golpes en el cuerpo del porro se toca de manera abierta.

Ahora observemos la última variación que propongo para el cuerpo del porro, donde extiendo a seis compases para mostrar algunas ideas más de frases rítmicas que se pueden utilizar sobre todo en el redoblante que es el que generalmente toca de manera más libre, aunque podremos observar que bombo y platillos también pueden darse ciertas libertades:

Figura 104

Mezcla de variaciones para el cuerpo del porro.

Cuerpo del Porro
Mezcla de variaciones

The image shows two staves of musical notation for the 'Cuerpo del Porro'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains six measures of music with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the notation with similar rhythmic elements. The notation includes dynamic markings such as accents and slurs, and a final double bar line.

Nota. Elaboración propia.

Al respecto del cuerpo del porro finalmente quisiera comentar que estas variaciones que propongo son solo una idea para exponer la estructura del mismo y mostrar cómo hacer la aplicación a la batería jazz, generalmente toco de manera más libre e intento sobre todo en el redoblante improvisar un poco más.

Bozá en la batería de jazz: los elementos que podemos tomar de la bozá para acompañar un solo en el contexto del jazz o del jazz colombiano son bastantes. Aunque cuando escuchamos una sección de percusión pelayera podemos notar que ellos ya no tocan con tanta libertad como en el cuerpo del porro y en la bozá tocan más cerrado, ese “amarre” es una fuente maravillosa de ideas para recoger elementos que a la postre nos servirán para acompañar en el contexto del jazz. Incluso me atrevo a afirmar que es en la bozá de los porros palitaios y en los mambos de los porros tpaos donde más podemos notar la cercanía con la subdivisión irregular del llamado “*between the cracks*”. Pero empecemos con las primeras variaciones que propongo para hacer la aplicación de la bozá en la batería de jazz:

Figura 105

Aplicación para la bozá.

Bozá

Porro Palitiao

Drums

Variación 1 *cr/st*

Variación 2

Variación 3

Variación 4

Drums

Nota. Elaboración propia.

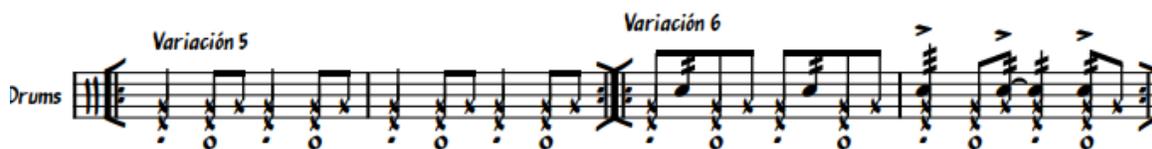
En mi concepto, estas variaciones extraídas de la base rítmica de la bozá son las que mejor funcionan en un contexto jazzístico, como se observa en estas omito completamente la línea del bombo. Solo uso algunas de las variaciones que transcribí de los percusionistas de la banda María Varilla en el redoblante y los

platillos. Las razones por las que omito el bombo en estas variaciones que propongo son dos; la primera es la simplificación, como lo menciona el maestro Takeishi, la idea es dejar los elementos que más nos convienen para crear un buen *groove*; la segunda es que podemos obtener varios colores para el acompañamiento.

Imaginemos que tocando una pieza de jazz con ritmo de porro haya unos tres solistas por acompañar. En algunos trozos de los solos podríamos utilizar la primera forma de orquestar omitiendo un rato el bombo y para el próximo trozo del solo podríamos utilizar variaciones por ejemplo con el paliteo; otra orquestación que ahora sí utiliza elementos de la función del bombero en la boz, veámoslo en las siguientes variaciones:

Figura 106

Variaciones para la aplicación del paliteo en la batería de jazz.



Nota. Elaboración propia.

En la variación 5 literalmente solo encontramos el paliteo y los platillos si pensamos en la banda tradicional de porro, considero que es una de las orquestaciones que mejor pueden emular el sonido de la sección de percusión pelayera si lo pensamos de una manera estrictamente simplificada, en algunos momentos puede funcionar dentro del contexto jazzístico por ejemplo para acompañar un solo de contrabajo o bajo eléctrico.

Por otro lado al respecto de la variación 6, es menester para mi hacer referencia del baterista que me inspiró para proponer esta variación, el maestro Hernán Mauricio Cardona Hernández que dicho sea de paso fue uno de mis primeros maestros en mis inicios musicales y un gran amigo. En su libro *Ritmos Colombianos para Batería* del cual también tiene un registro audiovisual muy

interesante³³, podemos ver en este video que referenciamos a pie de página que el maestro en el minuto 6: 18" expone su forma de tocar el paliteo, donde con la mano derecha hace el paliteo en un *jam-block* y con la izquierda hace rellenos y frases polirrítmicas en el redoblante, mientras mantiene la base de los platillos en el *hi-hat* con sonidos cerrados en el segundo y cuarto tiempo.

Quise tomar la idea que desarrolla en sus manos para además del paliteo rellenar algunas notas en el redoblante con mi mano izquierda, pero manteniendo la base rítmica de los platillos completa con sonidos abiertos en los 2 y 4 tiempos y en 1 y 3 sonidos cerrados. Así pues, obtenemos otro color para acompañar.

Otro baterista que quiero referenciar en este punto de la bozà es el maestro Juan Guillermo Aguilar quien tiene un video muy didáctico en la plataforma de YouTube explicando las bases rítmicas del porro palitiao y su adaptación a la batería desde su forma personal de hacerlo. En el trozo del minuto 8.35" de este video vemos cómo traslada casi literalmente la línea completa de la bozà a la batería, para ello, utiliza un *jam-block* que pone en un dispositivo especial en el piso al lado derecho de su bombo en la batería, para tocarlo con un pedal adicional; de esta manera logra tener las dos manos libres para hacer la base rítmica del redoblante completa³⁴.

De esta manera podemos dar fe de algo que el maestro Satoshi Takeishi me mencionó en la entrevista que me concedió; se trata de la forma en que cada baterista hace la adaptación de estos ritmos a la batería, podemos notar que se hace de manera muy personal y depende del conocimiento que se tenga de los orígenes de esta música y del interés musical de cada uno. Mauricio Cardona, Juan Guillermo Aguilar, Jorge Sepúlveda, Satoshi Takeishi y yo, me atrevo a decir que tenemos en común nuestro conocimiento sobre la historia y orígenes del porro

³³ Este material audiovisual lo podremos encontrar en el siguiente link: HERNÁN MAURICIO CARDONA. (10 de octubre de 2021). *RITMOS COLOMBIANOS PARA BATERIA*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/FVogO4Kn6h0?si=jL90GMEGD3f14Kju>

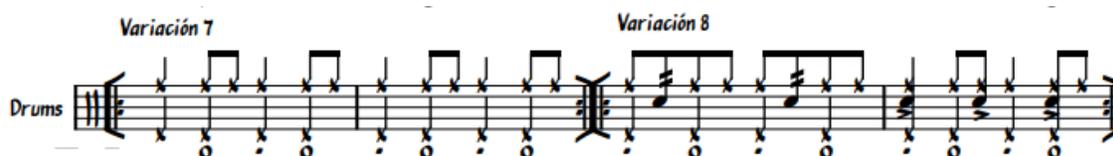
³⁴ El video didáctico del maestro Juan Guillermo Aguilar lo podemos encontrar en el siguiente link: Cosobatero. (11 de febrero de 2016). *Porro en batería-DVD Batería Colombiana/Porro on drums-Colombian Drumming DVD*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/wi0QPE9U7GI?si=3Qy5KpMkgRFicWMP>

pelayero; pero cada uno hace la síntesis de la percusión pelayera a la batería según su trayectoria, gustos, intereses musicales y contexto en el que se desenvuelva cada baterista. En mi caso es poner en conjunción el mundo de la batería de jazz y la tradición del porro, vemos que esta intención varía en cada uno.

Por último, al respecto de las diferentes variaciones que podemos extraer de la bozá, propongo simplemente trasladar lo que se hace en la variación 5 y 6 en la mano derecha al *ride cymbal*. Observémosla en la siguiente figura en las variaciones 7 y 8:

Figura 107

Aplicación del paliteo en el ride cymbal.



Nota. Elaboración propia.

En una de mis sesiones de estudio cuando lo experimenté pude notar que tenía cierto parecido con la base rítmica de *second line* que el maestro Brian Blade toca en la pieza *Wayne's Thang* de la producción discográfica *Triology* (1995). En ese momento empecé a experimentar que si intentaba tocar con una subdivisión más cercana al tresillo de corchea en mi mano derecha, estaba acercándome a esa sensación rítmica del "*between the cracks*" y si a esto le agregamos la línea del bombo que el maestro Blade toca, notaremos que como vimos en capítulo cinco en el apartado referente al análisis del mambo en el porro tapao, es parecida porque proviene del germen rítmico de la danza calenda, tendremos no solamente un cambio de orquestación, sino que además también podremos estar entre los dos mundos, la tradición del porro y el *second line* en términos de subdivisión rítmica. De manera pues que por medio de un experimento propio que surgió de la

práctica individual, me atrevo a considerar que descubrí un nuevo encuentro entre las dos expresiones.

Mambo del porro tapao en la batería de jazz: debo confesar que estas son las variaciones extraídas de las transcripciones hechas de los videos de campo que más me gustan y que más utilizo a la hora de tocar porro en un contexto jazzístico, sobre todo cuando estoy acompañando un solo. Siento que en el mambo del porro tapao están todos los elementos que conforman la base rítmica del *second line* empezando por la instrumentación puesto que el ejecutante del bombo si toca el parche en el porro tapao y así ya tenemos el trio completo como sucede en la *second line band* redoblante, platillos y bombo con su sonido habitual de parche.

Además, los platillos enfatizan el 2 y 4 como pasa en Nueva Orleans y de esta manera ya el *groove* se completa. De este modo siento que es más fácil acercarse a la subdivisión particular del “*beetwen the cracks*”. Observemos en la siguiente figura las variaciones de las que estoy hablando:

Figura 108

Aplicación para el mambo del porro tapao.

The image shows musical notation for a drum set, specifically for the Mambo Porro Tapao. It consists of two staves, both labeled 'Drums'. The top staff is divided into two sections: 'Variación 1' and 'Variación 2'. The bottom staff is divided into two sections: 'Variación 3' and 'Variación 4'. Each variation shows a sequence of notes and rests on a five-line staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, indicating the specific drumming techniques for each variation.

Nota. Elaboración propia.

Para finalizar al respecto de la aplicación del mambo del porro tapao a la batería jazz, quisiera recordar que en el capítulo cinco vimos mediante el ejercicio de transcripción de la línea de batería de La Chiva, que el maestro Satoshi usa elementos rítmicos muy similares al patrón rítmico del mambo para desarrollar sus frases de acompañamiento.

Ideas para la interpretación del porro desde el estudio del *The Art of Bop Drumming*:

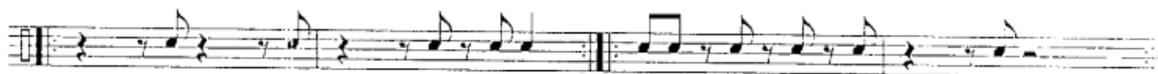
Como lo mencioné en el capítulo cinco, el ejercicio de transcripción que se hizo de la línea de la batería en la Chiva del maestro Antonio Arnedo, me inspiró para proponer una forma diferente de estudiar un trozo del Riley (1994) pensando en el aire de porro pelayero. La consistencia del sonido del maestro Takeishi que pude percibir en el ejercicio de escucha y transcripción de La Chiva, me hizo recordar las palabras de mi maestro Klaas Balijon en una de sus clases, donde me explicaba los conceptos sonoros con los que se debe estudiar este método, recuerdo que mencionaba mucho la consistencia y el balance sonoro en la batería para lograr un buen *groove* en el patrón rítmico del swing.

De manera que el día que percibí esto realizando la transcripción fui directo a mi batería para experimentar cómo desde el estudio de este método podríamos desarrollar un buen sonido con el mismo objetivo que buscamos tocando swing pero ahora tocando porro. Me di cuenta que conviene mucho estudiar las páginas referentes a las variaciones del redoblante que Riley (1994) propone para el desarrollo del lenguaje para el acompañamiento.

Me permitiré entonces mostrarles los ejercicios y propuestas que he diseñado para aprovechar las bondades del Riley (1994) y así de esta manera, estaremos teniendo una verdadera visión del porro desde la perspectiva de la batería jazz. A continuación en la próxima figura veremos el ejercicio original presente en el método J. Riley:

Figura 109

Ejercicio para el acompañamiento, variaciones con el redoblante



. Nota. Tomado de *The Art of Bop Drumming*, (p.18), por J. Riley, 1994, Manhattan music, inc. Copyright

Es menester mencionar en este punto tanto para los bateristas que no conozcan este método como para los lectores que no son bateristas que el ejemplo expuesto anteriormente, es solo la línea del redoblante. En la introducción a esta página, el maestro Riley da instrucciones de practicar todas estas variaciones del redoblante manteniendo el patrón rítmico del swing tal y como se explicó en el apartado anterior. Además, también es importante mencionar que el ejemplo de arriba solo es una línea de toda la página 18 del método de Riley (1994) para ponerla de ejemplo, la idea que propongo es practicar todas las ideas que mostraré a continuación leyendo la página completa e incluso intentando seguir con la página 19.

Ahora observemos los primeros ejercicios propuestos con base en este ejercicio original de John Riley:

Figura 110

Aplicación para el estudio del porro con base en J. Riley (1994). Ejercicio A.

Oscar J. Osorio

Ejercicio A

♩ = 148

Drums

Nota. Elaboración propia.

La idea es mantener la marcha de las corcheas en el redoblante tocándolas con el carácter de notas fantasma y ejecutar los acentos un par de dinámicas arriba pero buscando que suenen todos iguales, de la misma forma buscar una consistencia en el sonido del *hi-hat*.

Ahora veremos cómo podemos desarrollar varios sonidos como redobles, en las notas que no tiene acento, y en las que sí tienen acento probar con *rim shots* o sonido normal en los ejercicios B, C y D.

Figura 111

Aplicación para el estudio del porro con base en J. Riley (1994). Ejercicio A, B, C y D.

The image shows three musical staves for drum exercises. Each staff begins with a drum set icon and the word 'Drums'. The exercises are labeled 'Ejercicio B', 'Ejercicio C', and 'Ejercicio D'. The notation includes rhythmic patterns with accents (marked with a > symbol) and dynamic markings (such as *mf* and *ff*) indicating the intended sound and volume for each stroke.

Nota. Elaboración propia.

De la misma forma que en el ejercicio A, se propone estudiar manteniendo una consistencia en el sonido del *hi-hat*, y naturalmente sea como redobles o sonidos normales tocar con un matiz cercano al pianissimo y los acentos dos matices arriba, de la misma forma es importante mantener una constancia en el sonido de los *rim shots* cuidando que no suenen muy explosivo, más bien pensando en cambiar el color del sonido, no en un gran volumen.

Observemos ahora en la siguiente figura los ejercicios E, F y G donde incluiremos en los acentos tocar al unísono con el bombo:

Figura 112

Aplicación para el estudio del porro con base en J. Riley (1994). Ejercicio E, F y G.

The image shows three musical staves for drum exercises. Each staff begins with a drum set icon and the word 'Drums'. The exercises are labeled 'Ejercicio E', 'Ejercicio F', and 'Ejercicio G'. The notation includes rhythmic patterns with accents (marked with a > symbol) and dynamic markings (such as *mf* and *ff*) indicating the intended sound and volume for each stroke.

Nota. Elaboración propia.

Esta idea de tocar los acentos en el redoblante al unísono con el bombo surgió luego de que el maestro Balijon nuevamente en clase me mostrara una de las tantas formas como se puede estudiar el Riley (1994) Según el maestro Klaas esta idea surge del estilo muy propio de uno de los más importantes bateristas de la escena mundial del jazz Bill Stewart, quien frecuenta desarrollar frases con unísonos entre redoblante y bombo en sus solos.

Por último, al respecto del estudio de las ideas que surgen del estudio del John Riley pero pensado en el porro pelayero, conviene también practicar todos estos ejercicios propuestos líneas atrás pero intentando pensar en la subdivisión del “*beetwen the cracks*” incluso es buena idea seguir avanzando en el método en las siguientes páginas como la 22 y 23, donde se proponen ideas pero con figuras rítmicas en subdivisiones de tresillo.

En conclusión, me permito comentar que todas estas ideas las desarrollé pensando en qué herramientas sonoras y estilísticas de la batería jazz podemos utilizar para tocar un aire de porro, pero también a la inversa, qué elementos musicales de la bozá o de un mambo de porro tapao, o del cuerpo del porro se pueden utilizar para tocar porro dentro de un contexto jazzístico. Así, podemos poner en conjunción los dos mundos para aprovechar al máximo las cualidades musicales de cada uno. En la web gráfica de este documento podrán encontrar el link de la plataforma de YouTube, una versión en vivo de mi composición “Qué Vaina Lindíto” donde puedo mostrar los resultados de la aplicación de estas ideas, en ella quise plasmar elementos idiomáticos de un porro pelayero que hacen alegoría a una bozá, a un cuerpo del porro, y en los acompañamientos a los solistas, intento también cambiar de colores y orquestaciones en la batería tal y como lo propongo líneas atrás, en los anexos también podrán encontrar el *lead sheet* de esta composición.

6.6. Aplicación para la puya

Quiero recordar primero que como vimos en apartados anteriores el ritmo de puya y el de chandé, se suelen tocar en una misma pieza, sucede en el caso de Julius del maestro Antonio Arnedo, pero también con las bandas tradicionales de porro.

Precisamente construyendo la aplicación de la puya y chandé a la batería de jazz, fue que pude notar la importancia de desarrollar las técnicas del *heel-toe* y del *feathering bass drum* que provienen del estilo propio de la batería de jazz. En mi experiencia personal el haber aplicado estas técnicas de los pedales que como se mencionó en un apartado anterior no conocía hasta el momento que inicie mis estudios de maestría en el año 2021, fue como pude encontrar solución a una idea que me rondaba desde hace unos años al respecto de la síntesis del ritmo de puya en la batería de jazz.

Muchos bateristas como el propio maestro Satoshi Takeishi prefieren hacer su base de puya tocando los tiempos fuertes del compás en el *hi-hat* que como sabemos son los tiempos 1 y 3 en una medida de 2/2 y emulando la tambora haciendo el patrón rítmico completo³⁵ en el *floor tom*, con la mano derecha haciendo el paliteo y con la izquierda haciendo los sonidos cortos y abiertos en el parche tal y como lo pudimos evidenciar en varios apartes de Julius donde usa esta forma de tocar.

Aunque también suelo usar esta misma forma de tocar la puya del maestro Takeishi, siempre tuve la intención de poder solucionar esto entre el bombo y el *hi-hat* de la batería para poder con mis manos improvisar un poco emulando algunas frases del tamborero o redoblantista, pero lo veía muy complicado hasta que empecé a incluir el *heel-toe* y el *feathering bass drum* en mi rutina diaria y luego de empezar a dominarlas empecé el proceso de aplicarlas en el ritmo de puya.

La solución pues ya se pudo evidenciar en el apartado donde hablamos específicamente de estas técnicas en los pedales, pero luego también pude notar

³⁵ Este patrón lo podemos encontrar en el libro *Pitos y Tambores* del maestro Victoriano Valencia Rincón.

que no era suficiente con la aplicación de estas, había que diseñar un plan o una rutina para poder coordinar la rítmica de las manos con los pies.

En nuestra cátedra de batería de jazz, en una sesión le expuse la inquietud al maestro Klaas Balijon, de inmediato con sus conocimientos desde la visión de baterista especializado en el jazz me propuso hacer un ejercicio rudimental con golpes alternados, dobles y paradiddles en el redoblante mientras hacia la base rítmica de la puya de bombo y platillos con los pies.

De manera que con esta maravillosa idea proporcionada por el maestro Balijon empecé a diseñar una rutina de estudio para lograr el objetivo de conjugar el *groove* entre pies y manos. A continuación, me permitiré mostrarles esta rutina paso por paso.

Iniciaremos observando la base rítmica de la puya que el maestro Satoshi Takeishi usa en varios trozos de Julius utilizando principalmente el *floor tom*:

Figura 113

Aplicación para la puya 1 en el floor tom.



Nota. Elaboración propia.

Considero pertinente iniciar dominando esta base rítmica que nos ayudará a comprender la esencia de este aire, puesto que precisamente el patrón rítmico de la tambora es el que nos permite identificar de la manera más natural este ritmo, además, el dominar primero con la mano izquierda los sonidos abiertos y apagados de la tambora nos ayuda a comprender de manera si se quiere más kinestésica este aire. En esta primera variación vemos que el *hi-hat* está en los tiempos fuertes, esto conviene por dos razones, primero para concentrarnos en la

base de la tambora y segundo para lograr solidez en el *groove* mientras vamos interiorizando la sensación del ritmo.

El siguiente paso es trasladar lo que hacemos en el *floor tom* con la mano izquierda al bombo, tal cual como aparece allí con los sonidos abiertos y cerrados, con el bombo configurado para el sonido del jazz y la técnica del *feathering*, es perfectamente posible, sin embargo debo puntualizar acá algo que repetiré de manera sistemática en este apartado y es iniciar el estudio de estas bases rítmicas con la indicación metronómica más lenta posible como se propone en cada ejercicio. El maestro Balijon me demostró que para poder hacer esa sincronía entre manos y pies es de suma importancia practicar lento un buen rato, cosa que intenté hacer a cabalidad y que me atrevo a afirmar es super efectiva, es más, también me atrevo a considerar que es parte fundamental de este plan, el estudio lento de cada uno de los ejercicios; luego podemos ir aumentando la velocidad de a 5 puntos o de a 10 puntos en el metrónomo según el gusto personal. Observemos pues este ejercicio:

Figura 114

Aplicación para la puya en el bombo, ejercicio 1.

Aplicación de la Puya
(Batería Jazz)

Oscar J. Osorio/Klaas Balijon

Ejercicio 1

$\text{♩} = 70-136$

Nota. Elaboración propia.

Es menester aclarar acá que para lograr el sonido en el cuarto tiempo del compás donde tenemos acento y sonido corto, conviene mucho solo para este sonido hacer la transición a colocar el pie en el pedal del bombo con el talón arriba. Para lograr esta versatilidad de transitar del talón abajo al talón arriba, se propuso el ejercicio de transición en el apartado referente al estudio de la técnica del bombo.

Con este ejercicio desarrollaremos la habilidad de cambiar de permutación manteniendo la base rítmica de puya en los pies, el objetivo es lograr la independencia necesaria para improvisar o hacer diferentes variaciones en el redoblante sin perder el patrón rítmico en los pies. La idea es poder emular a los tamboreros de los grupos de gaita o bailes cantados, o también al ejecutante del redoblante en la banda pelayera. Como se pudo evidenciar en el capítulo cinco, el redoblante siempre va haciendo repiques, variaciones e incluso dentro de su función de acompañamiento, improvisa a la manera que el tamborero responde a las gaitas o a las cantaoras con repiques.

De tal manera que mi idea central al poder lograr esta independencia de mantener base en los pies y tener más libertad en las manos para improvisar, surgió al escuchar a los grupos tradicionales y por ende tratar de emular la libertad con la que tocan los ejecutantes del alegre.

Pero aún nos falta un elemento y es el de agregar la base rítmica completa que hacen ya sea el maracón en los grupos de gaita, o los platillos en la banda. El proceso es el mismo, pero con este ingrediente adicional. Observemos cómo funciona en las siguientes figuras:

Figura 117

Aplicación para la puya en el floor tom variación 2.

Variación con el floor tom 2

The image shows a musical staff for drums. Above the staff, there are notes and rests with symbols 'x', 'o', and '+' above them. Below the staff, there are vertical green bars and circles indicating specific rhythmic elements. The staff is labeled 'Drums' on the left.

Nota. Elaboración propia.

Marcado con color verde vemos el ingrediente adicional, la base rítmica de los platillos ahora hecha en el *hi-hat*.

Con base en las variaciones que el ejecutante del bombo hizo en el video de trabajo de campo donde la sección de percusión de la banda María Varilla toca el ritmo de puya, realicé las siguientes variaciones donde también en el redoblante propongo algunas variaciones rítmicas basadas en los patrones rítmicos que los tamboreros de los grupos de gaitas suelen hacer; o más bien, haciendo una pequeña alegoría a los tamboreros, veámoslo en las siguientes figuras:

Figura 120

Variación del bombo para la aplicación de la puya desarrollando las ideas de las figuras 116 y 117.

Variación Bombo/Puya

Variación 1

Variación 2 h/hat

Nota. Elaboración propia.

Quiero mencionar en este punto que la permutación puede variar según el gusto o el interés musical que el baterista que practique este ejercicio tenga. En mi caso los acentos suelo tocarlos con la mano derecha y las notas que no llevan acento con la izquierda, en los dos últimos tiempos de las frases cada dos compases los hago con golpes alternados empezando con la derecha.

La permutación o baqueteo que uso tiene el objetivo de luego pasar mi mano derecha al *ride cymbal* para crear una nueva orquestación y por ende nuevas variaciones, véase en la siguiente figura:

Figura 121

Variación en el ride cymbal con base en las ideas de la figura 121.

The image displays two musical staves for drums, each showing a sequence of notes with 'x' and 'o' symbols below them, indicating specific drum sounds. The top staff is labeled 'Variación 3 Ride' and the bottom staff is labeled 'Variación 4 Ride/h-hat'. Both staves show a sequence of notes with 'x' and 'o' symbols below them, indicating specific drum sounds.

Nota. Elaboración propia.

Al igual que en la figuras 120 y 121, propongo estas variaciones con el *hi-hat* tocando solo los *down beats* primero y seguidamente tocando la base rítmica completa del maracón o platillos. También quisiera agregar que en esta última variación con el *ride* se pretende dar más herramientas para cambiar de color, generalmente pasar el *groove* al *ride* genera una sensación de más energía en la intención y carácter musical.

Por último, quiero proponer una última variación que surge del ritmo de chandé. El maestro Takeishi en la grabación de Julius alterna el ritmo de puya y chandé, lo que funciona muy bien para cambiar de color y de carácter musical en medio de la interpretación de esta pieza musical. Recordemos que este recurso surge de la práctica de los percusionistas payeros que también alternan los dos aires tocando con sus respectivas bandas. Satoshi al final del solo de saxofón en la grabación mencionada líneas atrás, utiliza una variación de chandé muy usada en el carnaval de Barranquilla, observemos esta en la siguiente figura:

Figura 122

Aplicación para el chandé.

Variación Chandé

Variación 1



Variación 2



Nota. Elaboración propia.

En esta variación se genera una especie de melodía entre los tambores muy distintiva del chandé, además, podemos observar que también conviene tocarla con las dos formas de tocar el *hi-hat* tal y como se propuso en todas las variaciones de puya. La permutación propongo hacerla con golpes alternados.

Para concluir quiero mencionar que es muy satisfactorio ver como las herramientas que el estudio de la batería de jazz nos proporciona influyen de manera sustancial y positiva en la interpretación de la puya/chandé. Por ejemplo, la técnica de los pedales propia de la batería de jazz me ayudó a dar nuevas ideas de interpretación de estos ritmos, aportando así nuevas orquestaciones en la batería y además, dándome más solidez para tocar las bases rítmicas que por ejemplo el maestro Satoshi Takeishi nos muestra magistralmente en su interpretación de Julius. Ahora ya estamos listos para ver cómo aplica el estudio de esta sonoridad del jazz en el ritmo de fandango. Para observar los resultados de la aplicación de la puya/chandé, en la webgrafía de este documento se podrá encontrar un link de YouTube con la interpretación de la pieza Julius del maestro Antonio Arnedo en mi recital de grado en la maestría en música que estoy culminando.

6.7. Aplicación para el Fandango

Si para la aplicación de la puya/chandé fue determinante el uso de las técnicas en bombo y *hi-hat* de la batería de jazz fue determinante y de mucha utilidad, para la aplicación del fandango lo es aún más.

El fandango es un ritmo complejo de sintetizar en la batería, por su carácter alegre y ágil y por la estructura rítmica en 6/8. Como mencioné anteriormente, en mi concepto, este aire con el mapalé son los que más influencia tienen de la herencia africana de la variedad de ritmos que se tocan en una banda pelayera. Por estos motivos se debe ser muy cuidadoso a la hora de hacer la traslación del ritmo desde lo que hace la sección de percusión pelayera a la batería.

Pero ya contamos con una ventaja grandísima jugando a nuestro favor y es la aplicación de las técnicas del *feathering* y el *heel-toe* en el fandango. Como pasó con la puya/chandé, fue un antes y un después para mí al aplicar estas herramientas para interpretar este ritmo; incluso, puedo afirmar que en el caso del fandango en mayor medida puesto que siempre sentí que era bien complicado de tocar una adaptación de este ritmo en la batería, pero cuando empecé a experimentar con ambas técnicas pude notar la facilidad para lograr hacer esta síntesis.

Dicho esto empezaré a describir el proceso que experimenté al aplicar las herramientas y estilos interpretativos de la batería de jazz al ritmo del fandango.

Al igual que con la puya, diseñé un plan paso a paso para lograr sincronizar los elementos que escogí de las transcripciones que hice de los videos del trabajo de campo al respecto del fandango. Con el fandango traté de ser más riguroso a la hora de escoger qué elementos tomaba y cuales suprimía de lo que tocaban los maestros percusionistas de San Pelayo intentando siempre simplificar lo más posible, pero a la vez, escogiendo muy bien qué elementos son los más idiomáticos. Veamos como primera medida la base de fandango que diseñé para tomarla como una referencia en la próxima figura:

Figura 123

Aplicación de la base de fandango en la batería de jazz.

Base de Fandango

♩. = 92-142

Variación 1

Variación 2

Drums

Nota. Elaboración propia.

Lo expuesto en la anterior figura es como el final del proceso; es decir, esta es a la conclusión que llegué para hacer la base rítmica del fandango en la batería de jazz. Este patrón lo diseñé escogiendo las variaciones o células rítmicas más básicas que cada uno de los percusionistas de la sección hacía. Generalmente ellos tocan esta base cuando necesitan que suene de manera más cerrada o amarrada.

Pero veamos como es el proceso para llegar a esta base rítmica, veamos los ejercicios preparatorios para lograrlo desde la siguiente figura:

Figura 124

Ejercicios preparatorios para la aplicación del fandango.

Aplicación del Fandango
(Batería Jazz)

Oscar J. Osorio

Ejercicio preparatorio 1

♩. = 92-142

Ejercicio preparatorio 2

Drums

Nota. Elaboración propia.

Diseñé estos ejercicios preparatorios para hacer énfasis en el estudio del *hi-hat*. En el ejercicio 1 se puede observar que propongo el patrón del redoblante sin los *press roll* en las corcheas que tocan el sonido normal con el objeto de subdividir todas las corcheas del compás y para que podamos escuchar claramente si en el *hi-hat* si estamos sacando un buen sonido cuando hacemos el *splash*; también, la idea es concentrarnos en escuchar que con la punta del pie estamos logrando un sonido seco y bien articulado que vaya en unísono con el *cross stick* del redoblante. Recordemos que entre el (toe) que hacemos en el *hi-hat* y el *cross stick* del redoblante tenemos nuestra puesta a tierra debido a que siempre van en los tiempos fuertes del compás. No sobra mencionar acá que este ejercicio debe hacerse en el tempo más lento indicado en el ejercicio.

Ya cuando dominemos el primer ejercicio podemos hacer el segundo con el *press roll*, donde es importante tener en cuenta que el énfasis debe ir en los acentos escritos en los *downbeats*. Siempre debemos estar atentos al sonido abierto del *hi-hat* en las negras, que suene con la duración escrita y con el brillo necesario para que destaque. Cabe anotar acá que aún no se ha incluido el bombo.

Luego de dominar estos ejercicios preparatorios, se propone empezar a explorar con las variaciones del bombo, de igual manera recomiendo empezar siempre estudiar en un tempo lento alrededor del que propongo en cada ejercicio. La idea es seguir tocando la base que ya tenemos interiorizada con las manos y empezar a probar cada variación del bombo por separado. De igual manera, también sugiero explorar los diferentes sonidos del bombo, utilizando la técnica de *feathering* con el talón abajo para los sonidos abiertos y cortos, y para los cortos con acento con el talón arriba. El talón arriba conviene mucho usarlo por ejemplo en la variación 6 del bombo: Observemos pues las variaciones del bombo en la siguiente figura:

Figura 125

Variaciones del bombo para la aplicación del fandango a la batería de jazz.

Variación Bombo 1

♩. = 92-142

Variación Bombo 2

Variación Bombo 3

Variación Bombo 4

Variación Bombo 5

Variación Bombo 6

Variación Bombo 7

Variación Bombo 8

Nota. Elaboración propia.

En las variaciones 7 y 8 todos los sonidos son abiertos por tal razón no vi necesario especificarlos. Todas estas variaciones surgieron de la transcripción hecha con base en los videos de trabajo de campo hechos en San Pelayo con excepción de las variaciones 2 y 4, que surgieron luego de escuchar la versión de la pieza “Tres clarinetes” interpretada por la Banda 19 de Marzo y en donde participa el gran maestro Rudis López, que toca esta variación con sonidos cortos y largos, esta grabación se puede escuchar en la plataforma de YouTube en link referenciado en el capítulo cinco.

Hay una variación que propongo hacer con los toms de la batería pero que surge de lo que hace el maestro Santiago Olivero ejecutante del bombo en los videos de trabajo de campo. Allí, el maestro saca unos armónicos al instrumento con mucha

habilidad y logra un tono muy dulce, natural y agudo. Creí pertinente emular ese armónico con el tom 1 de la batería, además porque hace un efecto de apoyatura que se explicó en el capítulo 4 que sería imposible de ejecutar con el bombo de la batería, sobre todo por esto lo propongo en los toms, permitámonos verlo en la siguiente figura:

Figura 126

Variación con los toms con base en patrones del bombo en el fandango.



Nota. Elaboración propia.

Ya podemos encargarnos de algunas de las variaciones del redoblante. El maestro Gustavo Anichiarico juega bastante con las polirritmias y los ritmos irregulares en sus frases, también se pudo observar la utilización de redobles largos y algunas técnicas extendidas como el *rimshot*, veámoslo en las siguientes figuras.

Figura 127

Variaciones del redoblante con redobles largos y polirritmias:

Variación Redoblante 1
♩. = 92-142

Drums

Variación Redoblante 2

Drums

Nota. Elaboración propia.

Como se observa en la figura anterior no escribí el bombo, lo escribí así con la intención de dejar en libertad al lector de usar cualquiera de las variaciones del bombo expuestas anteriormente; sin embargo. Para la variación 2 del redoblante se sugiere usar las variaciones 5 y 6 del bombo como primera opción y luego de dominarlas, se sugiere usar las variaciones 1 y 2. Notará el juego rítmico tan interesante que se configura.

Observemos ahora la variación 3 donde se incluyen figuras irregulares de cuatrillo:

Figura 128

Variaciones del redoblante con figuras irregulares.

Variación Redoblante 3

♩. = 92-142

Nota. Elaboración propia.

Se deja a gusto del lector incluir a gusto personal las variaciones del bombo que expuse anteriormente.

Finalmente, mostraré algunas ideas básicas para orquestar con el *ride*, basado en la base del fandango que propuse en el inicio de este apartado, diseñé las siguientes variaciones, veámoslas en la siguiente figura:

Figura 129

Variaciones para orquestar con el ride cymbal.

Variación Ride 1

♩. = 92-142

Variación Ride 2

Nota. Elaboración propia.

En la primera variación podemos hacer un pequeño énfasis en la primera y cuarta corchea del ride para que apoye los *downbeats* del *hi-hat* de sonido corto; Mientras que en la segunda variación, propongo un color diferente acentuando en la campana del ride para apoyar los sonidos largos de las negras en el *hi-hat*. De igual manera el lector puede tomar mano de la variación del bombo que guste.

Las últimas variaciones del *ride* están pensadas con base en la variación 2 del redoblante, veámoslas en la siguiente figura:

Figura 130

Variaciones del ride cymbal basadas en la variación 2 del redoblante.



Nota. Elaboración propia.

En la segunda parte de esta variación, los acentos en la campana del ride encajan con los *press rolls* de la variación 2 del redoblante. Para esta variación del ride se sugiere empezar a incluir la variación 5 del bombo y luego la 1, notaran que esta es la que más complejidad polirrítmica tiene y sugiero usarla en el acompañamiento de solos.

Al respecto de lo dicho en el último párrafo, quiero puntualizar que todas estas variaciones se pueden usar para construir un solo de batería, por la cantidad de elementos musicales que contiene, como desplazamientos rítmicos, diferentes colores como por ejemplo la variación propuesta con los toms y los juegos polirrítmicos que se arman.

Para concluir quisiera mencionar que la aplicación del ritmo de fandango a la batería de jazz fue la que percibí más laboriosa y difícil, tuve que trabajar con mucha constancia, paciencia y disciplina para lograr un resultado sonoro y de amarre del *groove* óptimo, fue un hermoso reto con el cual siento que mejoré

como músico y baterista en general. Asumir este reto fue muy útil para desarrollar mejor mis habilidades de independencia, balance sonoro, creatividad y orquestación en la batería.

Hubiese podido escoger otro de los tantos ritmos de la gran variedad que existen en el caribe colombiano y la tradición del porro pelayero, pero para mí fue una obsesión poder tener éxito con la síntesis del fandango a la batería de jazz. Fue precisamente con las herramientas que el estudio consciente del sonido tradicional del jazz en la batería nos ofrece que pude resolver este gran reto; por ejemplo, mediante la práctica diaria y disciplinada de las técnicas propias de la batería de jazz como las de los pedales, el estudio del balance sonoro y las diferentes orquestaciones. Para observar el resultado obtenido con la aplicación del fandango, invito al lector a revisar en la web gráfica el link de YouTube donde está la interpretación de un arreglo que realicé a la pieza tradicional “Tres clarinetes” que también fue interpretada en el marco de mi recital de grado en la maestría en música.

6.8. Aplicación para la cumbia o gaita

En mi concepto, la cumbia es el ritmo más dulce y cadencioso de la diáspora de expresiones presente en el caribe colombiano, no solo es uno de los íconos que nos representa a los colombianos en el mundo, es algo más profundo que eso. En ese sentido, suscribo cada palabra de la descripción que hace el maestro Satoshi Takeishi de esta bella expresión, su percepción al respecto del sonido que genera y sus sensaciones al escucharla, recordemos que la cumbia es la culpable de que Takeishi haya decidido quedarse en Colombia por varios años para estudiar nuestras expresiones musicales.

Después de esta breve oda a la cumbia, me permito describirla ahora de manera más técnica en lo que a lo musical se refiere. El ritmo cadencioso y espaciado de la base rítmica de la cumbia permite una gran oportunidad para la creatividad del músico. Su base rítmica donde predomina el paliteo de la tambora, el incesante golpe del llamador coloreado con las semillas del maracón en el segundo y cuarto

tiempo del compás y para poner una cereza en el pastel uno de los más bellos encuentros con las estructuras rítmicas del jazz, la presencia del gran énfasis en el cuarto tiempo del segundo compás de la célula rítmica de cumbia, que en el argot jazzístico se conoce como el *big four*.

Sumado a esto el lenguaje sonoro, rítmico y hasta me atrevería a decir que melódico que sobre esta base rítmica llena de tantos ingredientes del tambor alegre que dialoga con las cantaoras o las gaitas. Y aún hay más, la sensación rítmica que proviene en sus orígenes más tempranos de África, esa sensación que en Nueva Orleans se referenciaba de tantas formas, *spanish tinge*, *swung* y el ya mencionado hasta la saciedad *between the cracks*.

Aunque son muchas las características e ingredientes musicales los que forman a la cumbia, considero que la sensación que genera es espaciada y si se quiere más simple, es decir, en mi concepto es el ritmo que se puede tocar de manera más abierta, sin ceñirnos tanto a la base rítmica, sin embargo, es de vital importancia conocer muy bien la esencia y origen de este ritmo, en ese sentido vuelve a ser de suma importancia recordar los consejos del maestro Satoshi Takeishi en la entrevista que me concedió, donde habla de este tema de encontrar la esencia a partir de un estudio profundo de lo mencionado líneas atrás.

En este sentido propongo entonces que de manera preliminar a la aplicación de este aire a la batería de jazz hacer un ejercicio de escucha consciente de grupos de gaita o también de bailes cantaos, como los gaiteros de San Jacinto o Petrona Martínez, como soporte a esta propuesta quisiera recordar la entrevista al maestro Gabriel Puentes, donde menciona que el maestro Antonio Arnedo a su pedido de que le recomendara música tradicional colombiana para escuchar y aprender más sobre ella, le recomendó escuchar conjuntos de gaitas y cumbiambas.

De esta manera me dispongo entonces a mostrar el primer ejercicio para la aplicación de la cumbia. De una manera similar a como hicimos con la aplicación del fandango, empezaremos por la base rítmica que propongo hacer de la cumbia en la batería para tomarla como nuestro referente en este apartado:

Figura 131

Patrón de cumbia básico.

Aplicación de la Cumbia
Batería de Jazz

Oscar Julián Osorio A

Base de Cumbia

♩ = 122

Drums

Nota. Elaboración propia.

Podemos observar entonces en la anterior figura, una base rítmica que omite por completo al tambor alegre, cuando el tambor alegre no está repicando respondiendo a las frases de las gaitas o de las cantaoras, su función fundamental es la de tocar todas las corcheas del compás manteniendo una especie de marcha, de una forma parecida a como lo hace una conga en el son cubano, siendo así el instrumento que lleva la subdivisión interna del conjunto de percusiones. En este sentido esta base es la más frecuente y la que mejor funcione si tenemos un tamborero o un congüero que reemplace el alegre, como se solía hacer en las orquestas icónicas de la cumbia como la de Lucho Bermúdez.

Escogí esta base porque considero que es la que más nos ayudará a comprender la esencia de la cumbia y propongo practicarla repitiendo muchas veces hasta interiorizarla, además la podemos utilizar como una de las opciones de orquestación en la batería de jazz. En ella están reunidos la función, del llamador, que haremos con la mano derecha en el tom 1, la tambora con los elementos que más identifican a la cumbia, el paliteo que en este caso haremos en el cuerpo del *floor tom* con la mano derecha y el *big four* en el parche y por último el maracón en el *hi-hat*, Es importante recordar acá que generalmente en este apartado haremos las simplificaciones con base a la sección de percusión de un grupo de gaita, ya

no tanto en la percusión de la banda pleyera, debido a que siento que basarnos en el conjunto ancestral de cumbia, nos dará más herramientas por la variedad de sonoridades que podemos encontrar en ellas, además porque aunque esta base de cumbia que se propone omite el tambor alegre, se hace precisamente para interiorizarla con los elementos más básicos en primera medida, luego de esto podemos permitirnos no tocar tanto base, sino más bien enfocarnos en los repiques y discursos musicales del alegre.

El siguiente paso es dentro de esta base, generar variaciones, considero que la mejor manera de lograr este objetivo es basarnos en la tambora. Las variaciones y llamados de la tambora son bastante idiomáticas dentro de la cumbia. Veamos estas variaciones en la siguiente figura:

Figura 132

Variaciones de la tambora o floor tom.

Variaciones Tambora

The image shows four variations of tambora patterns, each on a single staff with a drum icon. The notation uses 'x' for a specific drum sound and 'o' for another. Variations 2, 3, and 4 include musical symbols like accents (^), slurs, and triplets (3).

Nota. Elaboración propia.

Como se observa, cada variación está compuesta por cuatro compases, esto se debe a que los repiques de la tambora se hacen generalmente como llamados muy al estilo de los *drums fills* en la batería. En las variaciones 1 y 2 estos son en

el último compás, mientras que en las 3 y 4 si utilizan los dos últimos compases. Al respecto de las variaciones que propongo con tresillos de corchea, se pueden hacer de varias formas, por ejemplo, estos acentos se pueden hacer también con apoyaturas triples, como los interpreta el maestro Takeishi en El Puente. Sin embargo, propongo hacerlos con esta subdivisión para jugar un poco con la sensación irregular de la subdivisión al estilo del *beetwen de cracks* que como se evidencio en capítulos anteriores se puede encontrar en la forma de tocar de tamboreros e incluso en los percusionistas de San Pelayo.

Ya que estamos hablando de la interpretación del maestro Satoshi en El Puente, haciendo este ejercicio de transcripción y análisis también pudimos aprender que emulando el paliteo en le *ride cymbal*, tenemos otra opción de orquestación que a su vez nos acerca a el sonido de la batería de jazz. En este sentido propongo las siguientes variaciones en el *ride* que veremos en la siguiente figura:

Figura 133

Variaciones en el ride cymbal emulando el paliteo

Variaciones ride

The figure displays four variations of ride cymbal patterns, labeled Variación 1 through Variación 4. Each variation is written on a single staff with a drumstick icon at the beginning. Variación 1 and 3 consist of a steady eighth-note pattern with accents on every other note. Variación 2 and 4 follow a similar pattern but include accents on the eighth notes themselves. The notation uses 'x' for cymbal hits and 'o' for other drum sounds, with vertical lines indicating the placement of the drumsticks.

Nota. Elaboración propia.

Podemos observar en las variaciones 1 y 3 que propongo, usar sólo dos elementos de la base rítmica de la cumbia, el paliteo en el *ride* y la base del maracón en el *hi-hat*. El objetivo de esta propuesta es dejar al ejecutante que tenga la libertad de colorear entre los toms y el redoblante, pensando en los repiques del ejecutante del alegre. Por otro lado, vemos que en las variaciones 1 y 2 que el *hi-hat* está haciendo la base rítmica del maracón completa, mientras que

en las variaciones 3 y 4 sólo enfatiza con sonidos largos en los tiempos 2 y 4. La idea de estas dos formas de tocar el *hi-hat* está pensada para generar diferentes orquestaciones y a la vez diferentes opciones de carácter musical a cada variación. Por ejemplo, cuando el *hi-hat* toca el patrón completo, genera un carácter más energético y rítmico, un poco más de impulso rítmico y energía; por lo contrario tocarlo en 2 y 4 con sonidos abiertos y largos genera un carácter más abierto.

Por otro lado al respecto de las variaciones 2 y 4 donde vemos unas pequeñas intervenciones del redoblante tocando *rimshot* y del *floor tom*, lo que pretendo sugerir con esto es precisamente lo que menciono líneas atrás, pensar en el tambor alegre para colorear pero a la vez también con el *floor tom* hacer referencias a los *big four* de la tambora que son tan idiomáticos de la cumbia.

Por último, otra idea de interpretación de las variaciones con el *ride*, es jugar con la subdivisión irregular; es decir, tocar de alguna manera más cercano a la subdivisión binaria generando una sensación y color al estilo *even eights* como vimos que el maestro Takeishi usa en varios apartes del Puente, o, acercarnos más a la subdivisión de tresillo de corchea que nos acercaría al *betwen the cracks*; precisamente el carácter simplista y abierto de estas variaciones nos permite jugar con todo elementos musicales.

Pero ahora veamos una de las formas de orquestar la cumbia que más uso a la hora de tocar en un contexto jazzístico, pero antes quiero mencionar que para abordar esta forma de tocar es necesario dominar las bases y variaciones de cumbia anteriormente expuestas debido que solo hasta que tenemos interiorizada la sensación de este aire es que podemos darnos un poco más de libertad a la hora de emular a los ejecutantes del alegre, que en mi opinión, los repiques y frases musicales de ellos son los que le dan la esencia a este ritmo. Cabe recordar acá las recomendaciones mencionadas al inicio de este apartado al respecto de escuchar mucho a los grupos tradicionales de cumbia para entrar en esta onda.

Dicho esto permitámonos observar las siguientes propuestas basadas en lo que tocaría el alegre en las siguientes figuras:

Figura 134

Variaciones en el redoblante con base en el patrón rítmico del tambor alegre.

Alegre/Redoblante

The image shows a musical staff for drums with a 2/4 time signature. It is divided into two sections: 'Variación 1' and 'Variación 2'.
 Variación 1 consists of four measures. The first measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The second measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The third measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The fourth measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat.
 Variación 2 consists of four measures. The first measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The second measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The third measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. The fourth measure has a quarter note 'x' on the first beat and a quarter note 'o' on the second beat. There is a double bar line and a repeat sign at the end of the second variation.

Nota. Elaboración propia.

Como se mencionó líneas atrás, el tambor alegre generalmente tocando la base lo que hace es una especie de marcha parecida a la que hace un conguero en la base de un son cubano, la idea es buscar dos colores en el redoblante para emular los diferentes sonidos que toca el alegre en esa base o marcha, con los *rim shots* para los sonidos más brillantes y secos, y sonidos normales para el sonido más abierto del alegre; además es importante jugar con la subdivisión cercana al *beetwen the cracks*, los tamboreros generalmente tocan con esa sensación rítmica. Este elemento de la subdivisión es el que más esencia le da a la cumbia. Además, también propongo tocar estas variaciones con escobillas, explorando los diferentes sonidos de ellas para emular de igual manera los sonidos del alegre.

Por otro lado vemos que la variación 1 viene con el *hi-hat* haciendo el patrón completo del maracón y la variación 2 con sonidos abiertos en 2 y 4. Con estas variaciones del alegre también podemos explorar formas de tocar el *groove* de la cumbia, que nos generen más energía rítmica con variación 1 o más espacio con variación 2.

Aunque esta propuesta escrita se ve muy estática, la idea de practicarla así es precisamente que luego de interiorizar la sensación empezar a jugar y a explorar con repiques y con variaciones con el bombo. A continuación, veamos algunas variaciones con el bombo:

Figura 135

Variaciones en el bombo manteniendo el patrón rítmico del alegre en el redoblante.



Nota. Elaboración propia.

Las variaciones que propongo en el bombo provienen de dos fuentes; de las células rítmicas presentes en la introducción de El Puente del maestro Antonio Arnedo y la otra fuente son las diferentes variaciones que el maestro Victoriano Valencia expone en su libro *Pitos y Tambores* (2004).

De igual manera expuse estas opciones para el bombo solo para dar ideas de que con la base rítmica del alegre cerrada arriba en las manos, podríamos darnos más libertad con el bombo, cabe anotar acá también las dos opciones de tocar el *hi-hat*, en variaciones 1 y 2 con el patrón completo y en 3 y 4 sonidos abiertos, de hecho, veremos que siempre se propondrán de acá en adelante en todos los ejercicios y variaciones propuestas.

La siguiente propuesta está pensada para combinar la sensación del tamborero o ejecutante del alegre con la del *big four*, y es aquí donde vemos como la cumbia tiene una relación muy cercana con el jazz. Naturalmente, también es posible probar acá con la sensación rítmica del *betwén the cracks*. Recordemos que

todas estas propuestas están escritas para dar una idea de interpretación con bases rítmicas muy simplificadas para que podamos a partir del dominio de estas , tener la esencia del ritmo y luego empezar a explorar improvisando un poco. Observemos pues en la siguiente figura esta propuesta:

Figura 136

Variaciones con énfasis en el big four.



Nota. Elaboración propia.

Por último, respecto de las herramientas que podemos sustraer del lenguaje musical del tambor alegre, quisiera proponer acá algunas variaciones con base en una frase rítmica muy utilizada por los ejecutantes del alegre y que además vimos como también la usan los percusionistas de la banda María Varilla de San Pelayo, tanto el redoblantista como el bombero. Estas células rítmicas además, tienen muchísima relación con la subdivisión rítmica particular que conocemos como *between the cracks*. También las propongo en varias combinaciones, con los patrones del *hi-hat* completos y abiertos; y con el énfasis del *big four* al final de las frases. Quiero puntualizar también que en este caso algunos de los *rimshots* que encontrarán en las variaciones en el redoblante sí llevan acento; esto, debido a que los tamboreros generalmente cuando hacen este repique lo enfatizan con un sonido más brillante que cuando tocan la base rítmica, es por esto que en los anteriores ejemplos de base rítmica del alegre los *rimshots* escritos no llevan acento, para buscar un sonido con más color que volumen tal y como lo permiten las técnicas de la batería de jazz. A continuación, veamos todas estas variaciones en la siguiente figura:

Figura 137

Frases y variaciones en el redoblante basadas en los repiques del tambor alegre.

Repiques/alegre

Variación 1

Drums

Variación 2

Drums

Variación 3

Drums

Variación 4

Drums

Nota. Elaboración propia.

En conclusión, todas las opciones que propongo en este apartado están pensadas para tocar de manera muy abierta y creativa, es decir, no llevan el mismo proceso como el que se propone para los ritmos de puya y fandango, donde la dificultad está en trabajar más por el lado de la independencia y coordinación entre manos y pies. Para la aplicación de la cumbia, se debe pensar más en el carácter de la música, con más espacio y cadencia y para lograr esto conviene mucho la

escucha de los grupos tradiciones de cumbia tales como los conjuntos de gaita ³⁶y también de los bailes cantaos. En este sentido podemos poner en práctica acá todos los conceptos que manejamos en el estudio de la batería de jazz; por ejemplo, jugar con el balance sonoro, podemos probar cada una de las propuestas de este apartado dando más énfasis en el *hi-hat* en algunos momentos, o en el redoblante en otros. También con las variaciones propuestas para el *ride cymbal*, probar con los balances sonoros.

De esta manera podemos poner a dialogar y complementarse los dos mundos, el de la batería de jazz y el de los grupos de gaita y sección de percusión pelayera. Para apreciar el resultado sonoro de la aplicación del ritmo de cumbia en un contexto jazzístico, invito a los lectores de este documento a ver la interpretación de El Puente del saxofonista y compositor Antonio Arnedo en el marco de mi recital de grado, lo podrán encontrar en la webgrafía de esta investigación en un enlace de la plataforma de YouTube.

Conclusión

En este último capítulo se pueden ver los resultados de los ejercicios autoetnográficos hechos al inicio, los análisis de antecedentes de las tradiciones musicales que se abordaron y por su puesto del trabajo de campo hecho en San Pelayo, como también, de las entrevistas a músicos pelayeros, bateristas y músicos jazzístas.

Todo este trabajo conllevó a tener fundamentos para empezar el otro ejercicio autoetnográfico que tuvo que ver con la observación de mi práctica artística diaria en la batería, donde encontré la forma de aprovechar todos los recursos técnicos e interpretativos propios de la batería de jazz, para aplicarlos a los cinco ritmos pelayeros seleccionados y así, mejorar de una manera sustancial mi propia manera de interpretarlos. Lo que me animó a dejar una propuesta interpretativa,

³⁶ Un buen ejemplo son los Gaiteros de San Jacinto, este lo podemos encontrar en el siguiente link: Smithsonian Folkways. (30 de marzo de 2019). *Los Gaiteros de San Jacinto- "Fuego de Cumbia (Cumbia Fire)" [Official Audio]*. [Archivo de Video] <https://youtu.be/pb6p-guBOu4?si=4HYEn351xmeozmXP>

de la manera más sistemática posible para que el lector pueda, además de acercarse a los ritmos propuestos, tener inspiración para hacer lo propio con otras expresiones musicales según su gusto y querencia.

Por último, quisiera mencionar que mediante el estudio y el desarrollo de esta investigación, puedo atreverme a afirmar que mi manera de estudiar la batería y todas sus posibilidades, cambió para siempre, proporcionándome herramientas para seguir desarrollando formas de estudio que aporten a mi proceso como músico y baterista de jazz colombiano.

Conclusiones y recomendaciones generales

Ya encontrándonos en este punto podemos afirmar con más solidez que los puntos de sutura entre la tradición del porro pelayero palitiao y el jazz provienen de las expresiones que llegaron desde África, que trajo consigo la diáspora de ritmos presentes en expresiones de carácter ritual y religioso. A estas expresiones les podemos llamar técnicamente elementos transculturales que están presentes en todo el gran caribe y Latinoamérica, estos son: La danza calenda, madre de muchos de los ritmos en cuanto estructura rítmica se trata y que además, trae consigo el germen de la clave caribe y la sensación de subdivisión rítmica del *betwén the cracks*; otro de estos elementos es el *call and response* presente en los orígenes primarios del jazz y también en las expresiones culturales del caribe colombiano, donde lo podemos apreciar en la práctica oral de los decimeros y el coro que les responde en estribillo en los bailes cantaos; por último la improvisación, elemento insigne del jazz y que en los orígenes del porro lo encontramos presente incluso en la creación colectiva del primer porro de la historia el emblemático porro palitiao María Varilla. Por consiguiente, haber descubierto estos encuentros me dieron un soporte que ayuda a comprender de mejor manera como poner a dialogar ambos espectros, el jazz y el porro.

Por otro lado, el estudio consciente y sistemático del sonido e interpretación de la batería de jazz, nos permite encontrar diversas herramientas para buscar el mejor resultado sonoro también en la interpretación de los ritmos seleccionados del porro pelayero. Desde que inicié la práctica diaria de las técnicas propias del sonido tradicional del jazz en la batería, fui encontrando las soluciones para la interpretación de ritmos y aires que en el pasado no podía ejecutar, como el fandango. De manera que el resultado de aplicar todas estas herramientas del jazz en la batería me permitieron mejorar mi desempeño dentro de la interpretación de piezas del jazz colombiano, lo pude experimentar en mi recital de grado.

A partir del desarrollo de esta investigación encontré un camino que a la postre ha aportado sustancialmente en mi proceso de darle identidad a mi forma de tocar; es

decir, en encontrar “nuestra propia voz” citando al gran maestro y figura relevante del jazz Antonio Sánchez, baterista mexicano. El estudio autoetnográfico donde pude reconocirme como un artista híbrido que se ha formado entre las escuelas de percusión sinfónica y el jazz, fue determinante para comprender por qué esta idea de interpretar algunos de los ritmos del caribe colombiano desde la perspectiva de la batería de jazz; luego vino el estudio profundo de ambas expresiones y sus encuentros para finalmente encontrar mediante procesos de práctica diaria y creación, una propuesta artística con una voz propia.

Por último puedo afirmar que desarrollar esta investigación, contribuye también a difundir lo que me atrevo a definir como jazz colombiano, un género que ha venido tomando relevancia con el tiempo y que espero que mediante la difusión de este documento también se deje un granito de arena en ese objetivo.

Se recomienda entonces a los lectores que se interesaron en este documento, realizar primeramente un estudio autoetnográfico consciente, donde podamos reconocernos a nosotros mismos, entender nuestra propia esencia como músicos e intérpretes y decidir en qué es lo que realmente nos queremos enfocar, estudiando nuestras influencias, nuestros procesos educativos en nuestros inicios. En mi caso personal fue muy importante reconocer que el sonido acústico y natural proveniente de la percusión sinfónica que es un elemento que siempre he querido buscar en cada sonido que emito en la batería, a partir de allí reconocí que la batería de jazz se asemejaba a ese sonido que yo estaba imaginando, que para satisfacción mía también tiene relación con el sonido de la sección de percusión de una banda pelayera.

Por otro lado, es de suma importancia el estudio sistemático y profundo de las expresiones de las cuales se quieren extraer elementos para buscar nuestra propia voz; es decir, si la palabra jazz está intrínseca en nuestro proyecto musical, es menester estudiar de la manera más profunda ese mundo. Si en realidad se pretende que la música propia suene con la esencia de los ritmos del caribe colombiano, también hay que hacer el esfuerzo por conocer de la manera más

profunda esa otra orilla. Si no hacemos ese proceso profundo, es posible que el resultado no sea óptimo.

Por último, se recomienda al lector de este documento, consultar los anexos donde aparecen las transcripciones tanto de los videos musicales hechos en el trabajo de campo, como de las piezas del jazz colombiano seleccionadas, como también de las entrevistas realizadas. De esta manera podrán comprender de una manera más amplia todo el discurso acá plateado.

Fuentes bibliográficas

Arnedo, Antonio. Entrevista realizada en la ciudad de Bogotá D.C. - Colombia el 22 de Julio de 2022.

Balijon K. (2016) *De Holanda a México Jazz en Movimiento* [documento final para obtener el grado de Especialista en apreciación de las artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas] Repositorio Institucional de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Balijon K. (2022). Comunicación personal en la cátedra de batería de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas en el mes de febrero de 2022.

Canclini, N. (2003) Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. México D.F.

Cardona, H. (2011). *Ritmos colombianos para batería* Bogotá – Colombia. Ministerio de Cultura.

Colombres, A. (2014). *Teoría Transcultural del Arte*. México Distrito Federal: Dirección General de Culturas Populares.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona, España: Gedisa, S. A. (Primera versión en español).

Doleac, B. (2022). Strictly Second Line: Funk, Jazz, and the New Orleans Beat *Ethnomusicology Review*. (<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu>).

Fortich, W. (2013). *Con BOMBOS Y PLATILLOS (Origen del Porro, aproximación al Fandango de las Bandas Payeras)* Bogotá D.C. – Colombia: Instituto San Pablo Apóstol. (Segunda edición).

Fortich, W. (2023). Entrevista realizada en San Pelayo (Córdoba-Colombia) los días 9 y 10 de Enero de 2023.

García, S. (2019). *La apuesta estética de Puerto Candelaria: diálogos sobre identidades y géneros musicales de la “cumbia rebelde”* [Requisito para optar al título de Magister en Música]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. (Bogotá, Colombia).

Giménez, G. (2005). *La Cultura como Identidad y La Identidad como Cultura*. Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes. México.

Hall, S., y du Gay, P. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En P. du Gay, *Cuestiones de Identidad Cultural* (13-39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

León, G. (2001). *La Percusión y sus Bases Rítmicas en la Música Popular Bogotá D.C.* Fundación Batuta Ministerio de Cultura.

Lizcano, E. (2021). *Contextualización y análisis musical comparativo entre el Bambuco, la Jota Chocoana y las adaptaciones interpretadas por los bateristas Jeff Ballard y Satoshi Takeishi en los temas “El encuentro” y “Yuma en Guagua”* [Monografía] Repositorio institucional de la Universidad Francisco José de Caldas. (Bogotá, Colombia).

López. R. (2023). Entrevista realizada en San Pelayo (Córdoba, Colombia) el 11 de Enero de 2023.

Matiz Flores D (2020) *Cuatro Obras para Brass fusionando elementos del Brass Band de Nueva Orleans con aires del Pacífico Norte colombiano* [Trabajo de Grado] Repositorio institucional Universidad de Cundinamarca Zipaquirá Cundinamarca.

Mendoza, E, y Sepulveda, J. (2021) *Real Book Colombia* Bogotá D.C. (Colombia) Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Moore, S. (2005). *TAKE IT TO THE STREET (A Study in New Orleans Street Beats and Second-line Rhythms As Applied to Funk)*. New York – (EEUU) Carl Fischer.

Muñoz, S. (2019) *Exploración del Bullerengue en la Batería* [Trabajo de Grado]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. (Bogotá, Colombia).

Puentes, G. (2023). Entrevista realizada en Ciudad de México el 10 de Febrero de 2023.

Oliver García R. (2009). *Travesía, Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local* [Requisito para optar al título de historiador en La Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. (Bogotá, Colombia).

Olivera J. (2019). *Propuesta del método de batería basado en la técnica del jazz Drumming para el aprendizaje de los ritmos bolivianos de Tinku y Chuntunqui romántico para estudiantes del primer año de la especialidad de membranófonos de la escuela boliviana intercultural de música de Oruro* [Proyecto de grado]. Repositorio de la Universidad Mayor de San Andrés. (La Paz, Bolivia).

Paternina J. (2014). *Antecedentes y origen del porro pelayero. (La realidad histórica de su génesis)*. Barranquilla- Colombia. Impresos Dorado.

Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, año 21, (60), pp. 243-270.

Riley, H, y Vidacovich, J. (1995) *New Orleans Jazz and Second Line Drumming* Alfred Publishing Co, inc.

Riley, J. (1994). *The Art of Bop Drumming Miami–Florida*. Manhattan music, inc.

Rubio C. (2022). *El porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo*. [Tesis]. Repositorio institucional de la Universidad El Bosque. (Bogotá- Colombia) <http://hdl.handle.net/20.500.12495/10333>.

Rubio, C. (2023). Entrevista realizada en San Pelayo (Córdoba, Colombia) el 12 de Enero de 2023.

Ruesga Bono J, (2013) *Jazz en Español, Derivas hispanoamericanas* Biblioteca Universidad Veracruzana. Xalapa. México.

Sepúlveda, J. (2019). *30 Melodías representativas del jazz colombiano (1957-1999), un análisis histórico desde la musicología*. [Tesis] Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. (Bogotá, Colombia).

Sepúlveda, J. (2022). Entrevista realizada de manera virtual por la plataforma Zoom el 25 de Mayo de 2022.

Serrano, R. (2002). Los Arnedo: Maestros del Jazz en tiempos de éxodo. *Nómadas*, (16), pp. 143-160).

Takeishi, S. (2022). Entrevista realizada de manera virtual por la plataforma Zoom el 28 de Diciembre de 2022.

Tovilla Martínez A. (2020) *La traslación del Son al Jazz: 4 Arreglos a la Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas* [tesis de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas] Repositorio Institucional de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Valencia, V. (2004). *Pitos y Tambores (Cartilla de iniciación musical)*. Bogotá D.C. – Colombia. Ministerio de Cultura,

Zebadúa, J. (2011). Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 9, vol. IX, (1), pp. 36-47.

Webgrafías

Videos del trabajo de campo:

Porro Palitiao sección de percusión María Varilla:

Oscar Osorio. (17 de julio de 2023). *Porro palitiao Percusionistas de San Pelayo* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/ph3EZQ6E9Dk?si=7UE57VDsqGFx48aQ>

Porro Tapao sección de percusión María Varilla:

Oscar Osorio. (17 de julio de 2023). *Porro Tapao Percusionistas de San Pelayo* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/Xc9rOpHPf5I>

Fandango sección de percusión María Varilla:

Oscar Osorio. (17 de julio de 2023). *Fandango. Percusionistas de San Pelayo* [Archivo de Video]. https://youtu.be/6_s_DkC4hWs

Puya sección de percusión María Varilla:

Oscar Osorio. (17 de julio de 2023). *Puya. Percusionistas de San Pelayo* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/oxdXa6WtPs4>

Cumbia sección de percusión María Varilla:

Oscar Osorio. (17 de julio de 2023). *Cumbia. Percusionistas de San Pelayo* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/7r65sqc-e7Y>

Enlaces de las transcripciones del jazz colombiano:

La Chiva – Antonio Arnedo:

Antonio Arnedo: Tema (22 de abril del 2022). *La Chiva (feat. Ben Monder, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno)*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/8aKALDYnavs?si=DJSWfsz5RIZYsNny>

Julius – Antonio Arnedo:

Antonio Arnedo: Tema. (22 de abril del 2022). *Julius (feat. Ben Monder, Ramón Benítez, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno)*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/5IDFdouDLu0?si=IFvneTfXyzv4clph>

El Puente – Antonio Arnedo:

Antonio Arnedo: Tema. (22 de abril del 2022). *El Puente (feat. Ben Monder, Ramón Benítez, Satoshi Takeishi, Jairo Moreno)*. [Archivo de Video]. https://youtu.be/ulRpL2T7g1I?si=VX1HcVq_wdTMSLm2

Festina Lente - María Angélica Valencia:

Asdrubal: Tema. (12 de noviembre de 2021). *Festina Lente*. [Archivo de Video]. https://youtu.be/hkeseAQ_oEQ?si=zeoJPP8TOoY9OMMz

Entrevistas.encontrada en plataforma digital.

Rodríguez A, (2016) Documental: “*Dinastía Cuaó, percusionistas colombianos*” Entrevista realizada el 24 de marzo de 2016 en la ciudad de Santa Marta (Colombia).

Parte I: musicalafrolatino. (1 de abril de 2016). *Dinastía Cuaó, percusionistas colombianos. I Parte*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/SZWJlhlkL34?si=YoQQviiCei-xd2GK>

Parte II: musicalafrolatino. (1 de abril de 2016). *Dinastía Cuaó, percusionistas colombianos. II Parte*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/yGHv7CT35FI?si=Uo0tpQWOIBDYkPw3>

ANEXOS

Transcripciones:

Porro Palitiao Sección de Percusión María Varilla

https://drive.google.com/file/d/1dYHDnGHgl_Dc_yZdd2F7pvqWOFEPq1k8/view?usp=drive_link

Porro Tapao Sección de Percusión María Varilla

https://drive.google.com/file/d/1X_wukHiOpYLzVS8iMk495g_V0qT5bajC/view?usp=drive_link

Fandango Sección de Percusión María Varilla

https://drive.google.com/file/d/1hWIo4URdJx-Z0AOryl8SNu_UFCIR2zk/view?usp=drive_link

Puya Sección de Percusión María Varilla

https://drive.google.com/file/d/1C3EKw4G5xRbjg14UV0SyzcZYsHNggguwo/view?usp=drive_link

Cumbia Sección de Percusión María Varilla

https://drive.google.com/file/d/10CgrZTsL-ulloXl682cySOAQLYHP3Foc/view?usp=drive_link

La Chiva, Batería: Satoshi Takeishi

https://drive.google.com/file/d/1waHG1SfYy3orTmvyUWrwPMBC4bw4sXgl/view?usp=drive_link

Julius, Batería: Satoshi Takeishi

https://drive.google.com/file/d/1XwbxgiSkuZgBhRc3TV4qwqNSWytaBtmj/view?usp=drive_link

El Puente, Batería: Satoshi Takeishi

https://drive.google.com/file/d/1A_WX608s4S5hIMLwQi7YBEyYz1q3Ki2B/view?usp=drive_link

Festina Lente, Batería: Jorge Sepúlveda

https://drive.google.com/file/d/179JcjpXkEP48eCIQ8QSbmxZuHK_Xk-HX/view?usp=drive_link

Composiciones y Arreglos:

“Qué Vaina Lindíto” – Oscar Julián Osorio Arciniegas

https://drive.google.com/file/d/1m711zdz4S9VeoktdvljHRt6cXxuZn-ND/view?usp=drive_link

“Tres Calrinetes” – Pablo Flores Camargo Arreglo: Oscar Julián Osorio

https://drive.google.com/file/d/1i0B_hhW8QHeoxvjU8t65ICSAd6JTgHu7/view?usp=drive_link

Entrevistas:

William Fortich Díaz, Enero de 2023, San Pleayo (Córdoba- Colombia).

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/16WXtiWo6WGbSobk4xxBVsmZrErQ-vrYs/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/1pl-iTK9ENcnZsspYmxrDDWG1IJACKex/view?usp=drive_link

Segmento 3.

https://drive.google.com/file/d/1TvbfyAGBBFGQ8qozlunFXrCzG3T22lg3/view?usp=drive_link

Rudis Rubén López, Enero de 2023, San Pleayo (Córdoba- Colombia).

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/1cJB1USqEIRALk5Fi3rGRipMYhVVVsN9pj/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/14c9OK6IH8w9JCCrJytU3Q1OSCTEMTbXL/view?usp=drive_link

Segmento 3.

https://drive.google.com/file/d/1pPFR2mNCPPN6thpt98oxSiy72SAyvz4_/view?usp=drive_link

Segmento 4.

https://drive.google.com/file/d/1lveeBAjd7yZgQMhZM-pgVyTLBjuOSsdX/view?usp=drive_link

Segmento 5.

https://drive.google.com/file/d/1-fqCfIGxY0RjrlJimJyCCqFrhSHvRGko/view?usp=drive_link

Carlos Alberto Rubio, Enero de 2023, San Pleayo (Córdoba- Colombia).

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/1n0ktAkJz0MmqQ9jJ1BG4P4PLhfWYT5Rz/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/1GUb4aKtm8w43zsndraPJIBob70DT60PW/view?usp=drive_link

Antonio Arnedo, Julio de 2022, Bogotá D. C. (Colombia).

https://drive.google.com/file/d/1--pfimELZNjdT22Z4GCaR88Yb3Q2Eu1g/view?usp=drive_link

Jorge Iván Sepúlveda, Mayo de 2022, Plataforma Zoom.

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/1i-lkSBnSZV4MsU-p6j91qj0IF5S5Oj3R/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/16nfH8PlakDqYUYotYGZjq3GJVwyRrE3/view?usp=drive_link

Satoshi Takeishi, Diciembre de 2022, Plataforma Zoom.

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/1pk5dfI5C-sLjKWGmBPz19Jdufm6f-6JQ/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/1V28FbFgKWPKb0YmVu-bloS76Lq6Uynx7/view?usp=drive_link

Gabriel Puentes, Febrero de 2023, Ciudad de México.

Segmento 1.

https://drive.google.com/file/d/1n3rzzbL2m5BSJyGgUb_gaDLXkbYXz9k3/view?usp=drive_link

Segmento 2.

https://drive.google.com/file/d/1eHCzMZnq7CNgV2wOsYEGE5-158mGCThi/view?usp=drive_link