



**Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la Cumbia, Bullerengue chalupiao
y Son de negro a la batería para su inclusión en un formato de latin Jazz**

Andrés Felipe Jaramillo Donado

Andrés Felipe Orozco Cera

**Trabajo de grado para la obtención de Título en
Maestro en Música**

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2022

**Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la Cumbia, el Bullerengue
Chalupiao y el Son de negro a la batería para su inclusión en un formato de latin Jazz**

Andrés Felipe Jaramillo Donado

Andrés Felipe Orozco Cera

Trabajo de grado para la obtención de Título

Maestro en Música

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2022

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Planteamiento del problema	2
Justificación.....	7
Objetivos	9
General.....	9
Específicos	9
Marco teórico.....	10
Adaptación musical	10
Latín-Jazz (Jazz latino).....	11
Linearfills.....	12
Gospel chops	13
Batería.....	14
Metodología.....	16
Diseño	16
Población y muestra	16
Técnicas de recolección de información	17
Entrevista semiestructurada.....	17
Observación.....	17

Procedimiento	18
Resultados	19
Contexto sociocultural y lenguaje musical de los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro	20
Cumbia	20
Bullerengue Chalupiao.....	21
Son de negro.....	23
Funcionamiento de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro	25
Cumbia	25
Improvisaciones del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro, adaptadas a la batería.....	29
Cumbia	29
Bullerengue chalupiao.....	30
Son de negro.....	31
Conclusiones.....	32
Referencias bibliográficas	34
Anexos.....	39

Lista de figuras

Figura 1.	12
Figura 2.	14
Figura 3.	15
Figura 4.	21
Figura 5.	23
Figura 6.	24
Figura 7.	25
Figura 8.	26
Figura 9.	27
Figura 10.	28
Figura 11.	29
Figura 12.	30
Figura 13.	31
Figura 14.	32

Resumen

Este trabajo trata sobre el proceso de adaptación de la improvisación del tambor alegre a la batería en los ritmos de Cumbia, Bullerengue Chalupiao y Son De Negro para su inclusión en un formato de latín Jazz.

Esta investigación es de tipo cualitativa, además se utilizaron criterios conceptuales de otros músicos recopilados por medio de entrevistas semiestructuradas, puesto que poseen conocimientos acerca del tratamiento y la escritura que se utiliza y se debe tener en cuenta para realizar la adaptación de estos ritmos a la batería.

El estudio da como resultado el análisis de la improvisación del tambor alegre en la Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, para adaptarlos a la batería en un formato de latín jazz. También se enfatiza brevemente en el lenguaje musical del latín jazz; se hablan de estructuras armónicas, fraseo, técnicas de improvisación, etc.

Palabras clave: Adaptación, ritmos Caribe, latín Jazz, lenguaje musical, práctica de conjunto.

Abstract

This work is about the process of adapting the improvisation of the cheerful drum to the drums in the rhythms of Cumbia, Bullerengue chalupiao and Son de negro for inclusion in a Latin jazz format. The methodology used in this research is qualitative, in addition conceptual criteria of other musicians collected through semi-structured interviews, since they have knowledge about the treatment and writing that is used and must be considered to adapt these rhythms to the drums.

The study results in the analysis of the improvisation of the cheerful drum in the Cumbia, Bullerengue chalupiao and Son de negro, to adapt them to the drums in a Latin jazz format. There is also a brief emphasis on the musical language of Latin jazz; they talk about harmonic structures, phrasing, improvisation techniques, etc.

Keywords: Adaptation, Caribbean rhythms, Latin Jazz, musical language, ensemble practice.

Introducción

Este trabajo hace énfasis en la improvisación del tambor alegre adaptado a la batería para su inclusión en un formato jazz en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro.

Principalmente el estudio recopila y analiza datos bibliográficos obtenidos de manera física en diversas bibliotecas, además de información obtenida en internet, y la observación de material audiovisual; empleando la narración y descripción para llevar a cabo la contextualización histórica del ritmo objeto de estudio.

Además, esta investigación hace énfasis en el análisis de células y patrones rítmicos originarios de la Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, teniendo en cuenta los aportes y conceptos generales sobre adaptación musical.

La primera parte del contenido trata del contexto sociocultural y lenguaje musical de los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro. La segunda parte trata del funcionamiento de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro. La tercera parte trata sobre transcribir las improvisaciones del tambor alegre en los ya mencionados ritmos, utilizando conceptos básicos de adaptación y de improvisación en la batería.

Planteamiento del problema

La cumbia es un ritmo del Caribe colombiano, “que surgió a partir de la fusión cultural entre los indígenas y los esclavos que llevaban desde África y los españoles durante la colonia” (Pérez y Gardey, 2016, pág. 1.). Estos ritmos presentan un diálogo de los tambores: tambora, alegre, llamador, guache o maracas, flauta de millo.

Por su parte, el bullerengue es música y danza de la región Caribe colombiana, ejecutada principalmente por los actuales descendientes de los negros cimarrones. Donde los cantos, bailes y rondas, se organizan de manera circular y la voz prima está a cargo de la mujer como la mayor dignataria este baile canta‘o. Estos ritmos presentan un diálogo del tambor alegre y la voz de la cantante lo cual es primordial para la intensidad de lamento de este ritmo musical (Pérez, 2014, pp. 50 – 52).

El Son de negro, mientras tanto, es una expresión artística tripartita y/o compendio de múltiples lenguajes musicales, dancísticos, literarios y performativos, en ella se consolidan los imaginarios y el espíritu de la creación humana ancestral de hombres y mujeres de la zona del Canal del Dique y El Bajo Magdalena. Este mismo exponente ubica las comunidades afrocaribeñas del Caribe colombiano con más influencias en este ritmo, específicamente en la zona del Canal del Dique (Pérez, 2010, pp. 28 – 30).

Estos ritmos tienen como característica principal la improvisación del tambor alegre en ciertos momentos claves, tanto en acompañamiento como en solo, lo cual enriquece a los ritmos Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, dándole un énfasis mayor a la intención del tema, según el sentir de las canciones, las interpretaciones e improvisaciones serán de diferentes formas, siempre según a la intensidad del tema. La improvisación musical es el arte de crear y ejecutar música que previamente no ha sido escrita y que surge de manera

espontánea a través de una serie de conocimientos/conceptos previos. Según Les Wise (1982, párr. 2 - 3.) “Es reorganización espontánea”.

La improvisación del tambor alegre hace uso de “frases” o “fraseos”, las cuales al combinarlos se puede crear un sin número de motivos o células rítmicas musicales que se repiten o se mezclan al momento de interpretarlas. Y son estos motivos rítmicos que hace el alegre, el cual nos permite adaptarlo a la batería.

Al patrón que toca el tambor alegre se le llama “frases” o “fraseos”, pero al adaptar estas “frases” o estos “fraseos” a la batería, pueden cambiar de nombre, denominándose “fills” ya que la batería es un instrumento que está totalmente fuera del folclor del Caribe colombiano, pero que puede funcionar para improvisar en determinados formatos de latín Jazz, ejecutando conceptos básicos tradicionales de la Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro.

En búsqueda de información para validar antecedentes investigativos sobre el tema, se halló un artículo de la revista musical chilena (Ochoa, 2016) habla de la Cumbia, un poco de su historia, de su tradición, analiza un par de letras y de melodías haciendo un enfoque más literario que musical. Para concluir Juan Sebastián dice: “...la memoria de la "cumbia" ha cumplido su tarea de construir un relato acerca de los orígenes y desarrollo de la "cumbia" desde una perspectiva evolucionista, casi teleológica...”.

Otro trabajo es el de Andrés Felipe Ospina Romero, que lleva de título “Iniciación Musical en Batería Basada en el Ritmo de Cumbia Colombiana Aplicado a Niños y Adolescentes entre 8 y 14 años” (2016). Es un trabajo enfocado a la pedagogía, en el cual se reconoce la iniciación musical como un factor clave en la formación musical, y propone el ritmo de cumbia para estudiarlo y enseñarlo por medio de cinco talleres realizados a un grupo de estudiantes principiantes entre 8 y 14 años y así comprobar las tendencias y patrones

comunes en la iniciación musical en el nivel principiante, esto lo dice el autor. Concluye de la siguiente manera, “necesita planear próximos trabajos de iniciación musical en un periodo menor al de los dos (2) meses para obtener mejores resultados”.

Además, se halló un trabajo que lleva como título “La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y oralidad de las comunidades del bajo Magdalena (2006)”. Este trabajo habla del Son de negro y su tradición oral. Pescadores, agricultores y ganaderos ubicados en la Canal del Dique que hicieron de este género musical un ritmo tradicional que se desarrolla en tres momentos: llamado, llegada y despedida. El autor resalta que “es importante señalar que la música del Son de Negro recibe significativamente la influencia y el sello característico de múltiples comunidades o sociedades negras que se establecieron en plena época del cimarronismo (revolución o movimientos negros), en la provincia de Cartagena.”

Por otra parte, se halló un trabajo de grado que lleva como título “Acompañamiento en la batería para tres ritmos tradicionales del Caribe colombiano: Chandé Pascuero, Fandango de lengua y Son palenque”, de Alexander Guzmán (2015). Este documento simplemente propone una forma de acompañamiento para los tres ritmos mencionados previamente, los cuales fueron escogidos debido al desconocimiento de estos y la inexistencia de un texto en donde se indique la forma en la que se debe acompañar en la batería. Es una investigación de tipo descriptivo y cualitativo, en el que el método a realizar fue el etnográfico, con las técnicas de diario de campo, el análisis documental entrevistas y encuesta. Su resultado fue un ritmo base y una variante para los ritmos mencionados.

Otro antecedente encontrado es el artículo escrito por Pérez Herrera, Manuel Antonio (2014) que lleva como nombre “El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana”. Este artículo ilustra de manera detallada los orígenes del Bullerengue

chalupiao, su forma de interpretar, qué otros ritmos se desprenden, sus tradiciones, su danza, sus ritos y su música, dando a entender explícitamente como poder interpretar el Bullerengue chalupiao sin salirnos del concepto original musicalmente hablando. Este artículo es una investigación de tipo descriptiva y explicativa, en el que el método a realizar fue el etnográfico, con las técnicas de diario de campo, y el análisis documental.

Por último, se encontró el trabajo de grado de Calderón, E. (2014) titulado “Sistematización de cinco ritmos del Caribe colombiano adaptados para batería por Tony Peñaloza”. Tuvo como objetivo adaptar a la batería los ritmos de Chandé, Cumbia, Merecumbé, Porro y Bullerengue. Cabe señalar que las adaptaciones que él propone conciben a la batería como instrumento rítmico principal, presentan acompañamientos que plantean transiciones entre los formatos folclóricos de bandas y orquestas. Para este trabajo se hizo una investigación de tipo descriptivo y enfoque cualitativo, en el que el método a utilizar fue el etnográfico, ya que se estudió al estudiante en su contexto y acción acostumbrada.

A pesar de estos antecedentes relacionados con la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro, no se presentan documentos suficientes que hablen sobre los conceptos/recursos tradicionales y folclóricos de la improvisación del tambor alegre en la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro adaptados en la batería. Por otra parte, se carece de transcripciones de improvisación del alegre en los ritmos de Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro, lo cual podemos deducir que la falta de información se asocia con la falta de uso apropiado del lenguaje tradicional en la improvisación de muchos bateristas que no son percusionistas folclóricos. Dejando claro eso sí, que se presentan documentos acerca del patrón rítmico, mas no del lenguaje improvisatorio, que viene siendo las células rítmicas (fraseos), los motivos (frases), las improvisaciones del tambor alegre en la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro.

El baterista moderno no utiliza conceptos tradicionales del folclor a la hora de interpretar un ritmo del Caribe colombiano en la batería, su “pensar” o su “sentir” al momento de improvisar o de interpretar es el de un baterista y no el de un percusionista folclórico, así olvidando los orígenes del ritmo y utilizando conceptos más baterísticos como *linearfills*, *gospelchops*, *fills*, *stik control*, etc., los cuales son conceptos norteamericanos.

Con base en lo anterior, surgen las siguientes preguntas: ¿De qué manera se puede adaptar las improvisaciones del tambor alegre de la Cumbia, el Bullerengue y el Son de negro en la batería?

¿De qué modo se puede hacer reconocer al baterista el “sabor”¹ de un ritmo del Caribe colombiano al interpretar su instrumento?

¿Cómo improvisar de manera tradicional en Cumbia, en Bullerengue y en Son de negro?

¹ “SABOR” es la implementación de los conceptos musicales del género interpretado, generando un climax capaz de transmitir sensaciones de baile y goce.

Justificación

Motivaciones que impulsaron esta investigación, nacen de la necesidad de brindar la información o el conocimiento del lenguaje musical de la batería dentro la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro, haciendo énfasis en los fraseos, *fills* para improvisar y/o acompañar en la batería.

La importancia de este trabajo de investigación radica en la necesidad de proporcionar conocimientos de los “fraseos” que hacen los instrumentos autóctonos adaptados en la batería, siendo mucho más específico el tambor alegre, buscando que en la batería se conserve el lenguaje de Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro, que es resaltado con los *fills* en el instrumento.

En el orden de las consideraciones anteriores, se hace fundamental la realización de este proyecto de investigativo, el cual busca aplicar en la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro el concepto *fills* para la batería, y así poder improvisar y/o acompañar en la batería como lo hace un alegre en los ritmos Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro.

Este trabajo es de gran utilidad para todos aquellos interesados en la percusión, ya que facilita los estudios de la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro y su lenguaje, posteriormente adaptadas a la batería; además el análisis de las “frases” o “fraseos” de la Cumbia y Bullerengue ayuda al lenguaje y concepto general que se tiene de estos ritmos y de cómo se puede aplicar en la batería.

La realización de esta investigación ha sido viable porque el material bibliográfico alrededor de la Cumbia y Bullerengue es suficiente para realizar este estudio, por otra parte, se posee el conocimiento musical para hacer las adaptaciones previamente analizadas, con la

ayuda de recursos técnicos tecnológicos (software de escritura musical muse score) que permite plasmar en el papel las improvisaciones y como están adaptados a la batería.

El aporte de esta investigación deja una base informativa con el uso de los “Fraseos” o *fills* en los ritmos Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro. Otros investigadores, pueden utilizar esta información para adaptar sus improvisaciones en otros ritmos folclóricos del Caribe Colombiano.

Objetivos

General

Adaptar improvisaciones del tambor alegre de la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro a la batería para su inclusión en un formato de latín Jazz.

Específicos

Describir brevemente el contexto sociocultural y lenguaje musical de los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de Negro.

Mostrar cómo funciona la improvisación del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro.

Transcribir algunas frases de las improvisaciones del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, utilizando conceptos básicos de adaptación y de improvisación en la batería.

Marco teórico

Adaptación musical

Giraldo (2015), habla de una manera sencilla lo que interpreta por adaptación, haciendo un énfasis en que todo va a depender del compositor o el arreglista, si desea ampliar o reducir el formato y dice: “Con adaptación nos referimos a la acción de acomodar una obra para un formato distinto del original de la obra” (p. 25). Rodríguez (2016), muestra adaptaciones de ritmo de pasillo y bambuco a la guitarra eléctrica como solista. Para hacerla correctamente, aborda las piezas y las divide por secciones, hace un análisis completo y pasa todo lo recolectado a la guitarra y enriquece armónicamente la pieza, agregando inversiones y acordes de paso. Martínez (2015), habla del aspecto sensorial de un género musical en específico y uno como músico, como los percibe, buscando la manera de conectar sensaciones con la experiencia de cada individuo. También afirma que la transcripción es una de las mejores maneras para comprender sonoramente cualquier género. Y precisamente es lo que hace, para poder adaptar patrones en la guitarra eléctrica.

Molina (2017) muestra que, para adaptar, su proceso no solo fue la transcripción, si no que se apoyó en la observación no participativa, como talleres y conciertos, adicional a esto, se hizo presencia activa en ensayos, se apoyó también en el análisis documental. Al momento de ya tener los patrones ritmo-melódicos más utilizados se realizan las transcripciones, para culminar hizo un montaje de lo anterior recolectado en un formato similar, buscando la misma sonoridad. Hurtado (2018) aclara, que hay procesos pueden funcionar al momento de adaptar tres temas para un requinto como solista. Claramente la transmisión de información vía oral, por medio de la imitación, es un muy buen sistema, pero al parecer, la mejor manera de plasmar es transcribiendo ya que se puede leer perfectamente

la música para posteriormente desarrollar el proceso de adaptación. Además, nos habla de los beneficios de la adaptación con varios ejemplos: “Dar a conocer una obra en un género instrumental diferente, realizar procesos formativos, experimentar nuevas sonoridades, darle más posibilidades interpretativas a una pieza musical, enriquecer el repertorio de un instrumento y difundir músicas de una cultura en una sociedad” (P. 12).

Latín-jazz (Jazz latino)

“El Jazz latino es una rama del Jazz que se nutre de la fusión de ritmos y formas originarias de la música latina, sobre todo la cubana y la brasileña, con elementos propios del Jazz” (Unionpedia, s.f., párr. 1). Utilizando un ritmo base, la clave y una armonía de Jazz, tenemos la sonoridad característica del Jazz latino. Según Rivera (2015), “el Jazz es una expresión artística”. Siguen diciendo estos autores que “hablar de Jazz es sinónimo de improvisación, ya que la creación de nuevos materiales dentro de sus medidas estilística son clave fundamental para la interpretación de este.” Rivera continúa diciendo, citando a Tirro (2007) que “el matrimonio entre las formas musicales, armonías nacidas en Europa, y la música religiosa y seglar afroamericanas hacen parte de la evolución que tuvo el Jazz, para definir las características que lo identifican” (p. 6). A esto Jaramillo (2019) añade que el Jazz latino básicamente nace de un proceso de dos estilos musicales con algunas similitudes, pero con grandes diferencias bien marcadas, “compartiendo sus particularidades, sentires, cosmovisiones y ritmos” (p. 4) En este sentido Navarro Moreno (2019) añade que interpretar el jazz latino no es para nada fácil, ya que es necesario conocer técnicas de Jazz en improvisación y sus armonías tensionantes, al igual que sus instrumentos de “estirpe”

europeo, pero simultáneamente impregnando el “sabor²” caribeño de los ritmos latinoamericanos, de donde también provienen las percusiones que caracterizan el sonido del jazz latino. A lo que Carolina Pérez (2016) agrega diciendo que “Definitivamente la cultura cubana y brasileña fueron en gran medida responsables por la creación de este nuevo género llamado Latín Jazz” (p.21).

Linear fills

Los *linear fills* están basados en la combinación de manos y pies, con la finalidad de que no haya golpes simultáneos y tampoco en el mismo tambor. Se trata de distribuir manos y pies por toda la batería sin dar dos golpes (Johnston, 2009, p. 3). Bajo este mismo concepto, Johnston enseña estos golpes simultáneos para enriquecer el lenguaje, pero manteniendo el ejercicio de no dar dos golpes a un mismo tambor. Básicamente es una combinación de “stikings” repartidos en la batería a la que se le agregan los pies, buscando así, tener todas las extremidades activas, independientes y controladas.

Figura 1.

² “SABOR” es la implementación de los conceptos musicales del género interpretado, generando un climax capaz de transmitir sensaciones de baile y goce.

Linearfills

step 1 
Start by learning the pattern between the hands and the foot

step 2 
Now move the right hand to the hi hat

step 3 
Now accent the hi hat and ghost note the left hand

step 4 
Now move the right hand to the floor tom

step 5 
Now add in quarter notes with your left foot on the hi hat

9

Nota: Tomado de Johnston (2009), p. 3

Gospel chops

El término *Chops Gospel*, según Prigg (2021), es utilizado por percusionistas para etiquetar a bateristas que tienen un estilo de percusión influenciado por el gospel. El *Gospel Chops* se reconoce al escuchar agrupaciones de semicorcheas alrededor de la batería; y se destaca por ser agresivo, rápido y creativo (pág. 11-30).

Figura 2.

Gospel chops

Drum Set

♩ = 100

Drums Performed By Calvin Rodgers

Nota: Tomado de Rodgers (2021), p. 38

Batería

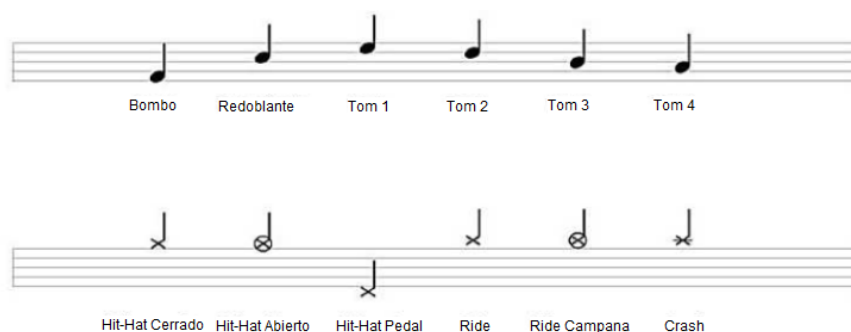
Según Traldi y Ferreira (2015, p. 168 - 172), la batería es un instrumento de la familia percusiva, pero entra en un gran debate porque “si usamos la palabra batería, nos estamos refiriendo literalmente a un instrumento o conjunto de instrumentos de percusión”. Sabemos que la batería es la compilación de varios instrumentos percusivos fusionados para que una sola persona ejecute los instrumentos, “sin embargo, encontramos personas que ven la batería como un instrumento independiente de la percusión y otras que apuntan a la batería como un

montaje de percusión múltiple.” De acuerdo con la Real academia española el origen de la batería es en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y radica en la unión de unos cuantos instrumentos que se tocaban por separado en 1890, hasta el momento todos de origen turco (23.a edición). Además, Escalante (2019), añade que “todos estos elementos que conforman la batería son oriundos de distintas partes del mundo. En los Estados Unidos nació el bombo, el redoblante de Europa, de Turquía los platillos, los toms de China, África y los indios americanos, estas piezas fueron ensambladas por músicos que se dedicaban especialmente a los tambores” (p.11). Por otra parte, Thomas Lang (2012) dice que con el tiempo la manera de tocar la batería ha ido evolucionando, dado que las necesidades de los bateristas cambian. Además, expone los diferentes tipos de técnicas para las manos: técnica alemana, técnica francesa, técnica tradicional y técnica de moller.

Adicionalmente Cortes (2007) habla de la escritura en la batería, dice que tiene un sistema estandarizado, pero siempre cambiaran ciertas cosas, por varios motivos: el set, los autores y comodidad en la lectura. Así se ofrece un horizonte más amplio para las posibilidades.

Figura 3.

Convenciones de la batería



Nota: Elaboración propia.

Metodología

Diseño

La naturaleza de esta investigación es de tipo cualitativa, ya que se “estudia la realidad en su contexto natural y cómo sucede, sacando e interpretando fenómenos de acuerdo con las personas implicadas” (Blasco y Pérez, 2007, p. 25). (“Metodología – Pabellón Verde”) En el ámbito interpretativo, la finalidad de esta investigación es comprender e interpretar expresiones socioculturales entorno a la cumbia y el bullerengue, con el interés de entender el lenguaje improvisado del tambor alegre y como lo desarrollan las personas que lo ejecutan. Utilizando un enfoque etnomusicológico, principalmente por “la aplicación de enfoques interpretativos que desafían la cultura observante y la cultura observada” (Haol, 2010, pp. 73-84).

Al mantener esta línea de tema se logra establecer la intervención del investigador como un conector entre, el objeto estudiado sin ningún tipo de modificación, y la percepción que este puede llegar a plantear generando nuevas formas de conocimiento.

Población y muestra

La población está determinada por ritmos tradicionales del Caribe colombiano, y la muestra seleccionada, por conveniencia, de esos ritmos del Caribe son la Cumbia, el Bullerengue chalupiao y el Son de negro, ya que son ritmos que el investigador trabaja de manera cotidiana. De estos ritmos se analiza principalmente el papel desempeñado por el tambor alegre en cuanto a su improvisación y acompañamiento. Los criterios usados para seleccionar los ritmos fueron:

- En los tres (3) ritmos tiene mucho protagonismo el alegre.

- Ritmos representativos del país, sobre todo la Cumbia.
- Estos ritmos tienen un lenguaje diferente en la interpretación y el significado para el contexto social en el que se interpretan.

Técnicas de recolección de información

Entrevista semiestructurada

Según López Cano y San Cristóbal las entrevistas son una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática o a un objetivo específico. Las entrevistas semiestructuradas son cuando hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla (2014, pág. 115). Se hicieron entrevistas para recopilar información, conocimientos, experiencias, pensamientos e ideas de primera mano de los informantes seleccionados, para poder adaptar a la batería todos los sonidos característicos del tambor alegre. Se entrevistaron dos (2) tamboreros, un (1) bateristas y un (1) bajista, todos de la ciudad de Barranquilla.

Observación

Observación no participativa. Esta técnica es según Hernández el primer nivel de cualquier observación, es aquella que no se participa activamente de las actividades, un ejemplo serio cuando se observan videos (Hernández S., 2010, pág. 417). Para la investigación se observaron videos de agrupaciones como Toto la Momposina, Gaiteros de San Jacinto, Macumbé, entre otros. Se hizo observación para ampliar y corroborar los conceptos con base en otros intérpretes, ya que estos ritmos a medida que pasan los años evolucionan y se busca lo más tradicional posible registrado, por medio de videos, audios, internet, libros, etc.

Observación moderada. Por otra parte, este modelo de observación, según Hernández es aquel que “está presente el observador, pero no interactúa” (Hernández, 2010, pág. 417). Para la investigación se observaron, los grupos folclóricos, pero no se participó, y se usó para aprender a cómo ejecutar improvisaciones basados en los conceptos de improvisación que aquellos tamboreros utilizan, ya que su conocimiento musical es netamente empírico la mejor manera tener su conocimiento es observando como ejecutan su instrumento, que sonoridades, que frases, que fraseos básicos, hasta que combinaciones de manos (*stiking*) utilizan.

Procedimiento

Esta investigación se desarrolló en 5 fases fundamentales, iniciando en el análisis documental relacionado con el objetivo del proyecto de manera física, en diversas fuentes tales como: Biblioteca Alfonso Lloreda Benjumea (U. Reformada), Biblioteca Orlando Fals Borda (U. Del Atlántico).

Además de la búsqueda de bibliografía de manera física, se escudriñó en bases de datos académicas en internet el material virtual, que pudiera ofrecer algún tipo de información pertinente en el trabajo; se encontraron videos de intérpretes y agrupaciones tales como: Totó La Momposina, Gaiteros de San Jacinto, Son Palenque, haciendo una comparativa y recopilación de las *frases* más características de los ritmos.

La segunda etapa se desarrolló entrevistando a maestros percusionistas (*alegreros*), bateristas y músicos acompañantes, estos exponentes son de mucha ayuda ya que su interpretación en el instrumento es ejemplar, ayudando a tener mayor conocimiento del concepto de adaptación e improvisación.

La tercera etapa se realizó observando agrupaciones analizando de manera detallada las *conversaciones* internas del tambor alegre con la tambora en la Cumbia. En el caso del Son de negro y en el Bullerengue chalupiao se analizaron los *fraseos* y apoyos que le da a la cantadora. Gracias a esta observación, tuvimos mejor concepto de las intenciones musicales de cada ritmo.

En la cuarta etapa llevamos a efecto todo el material compilado y analizado y lo llevamos a cabo en la batería, utilizando los conceptos reforzados de orquestación, adaptación, "*fraseos*", "*stiking*", "*fills*", recreando así los sonidos y el lenguaje usados por el tambor alegre en la Cumbia, el Bullerengue y el Son de negro.

En la quinta y última etapa se demostró de manera práctica con un ensamble Jazz todos los conceptos compilados en esta investigación, para culminar con la sonoridad y el lenguaje más similares a los que se tendrían en estos ritmos nativos de la región Caribe, sin salir del contexto del latín-fusión-Jazz que tendríamos en nuestro ensamble.

Resultados

Contexto sociocultural y lenguaje musical de los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro

Cumbia

La Cumbia, también entendida como cumbiamba o rueda de cumbia, es conocida como el baile típico del Carnaval de Barranquilla y uno de los géneros musicales más conocidos en Latino América e Interpretada por músicos de caña de millo. Si bien los conjuntos de gaita también interpretan la cumbia, pero no ha contado con muchos espacios dentro de los conjuntos musicales de la región Valencia (2004). Además, este mismo autor dice que, “a partir de la información de prensa y de fuentes secundarias, la cumbia como aire musical no era relevante hasta mediados del siglo XX, y que fue en la segunda mitad del siglo que la palabra comenzó a usarse con fines comerciales como un término “sombriilla” que cobija a las músicas bailables de la costa caribe colombiana”.

Los ritmos de pitos y tambores se dividieron en 3 pulsos: división binaria (contratiempo), subdivisión binaria y subdivisión terciaria. “El alegre en la cumbia representa un ejemplo de segunda división del pulso en ritmo binario” (p.18).

Por otra parte, Ochoa (2016) dice que “La palabra cumbia es polisémica y la categoriza de las siguientes maneras: como baile y práctica, como género y como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor Caribe. Este mismo autor resume la Cumbia “como una práctica social rural que implica música, baile y fiesta; como un complejo de géneros específicos dentro de los muchos que interpretan los conjuntos de gaitas, flauta de millo, acordeón y las orquestas de salón.”

Figura 4.

Patrón rítmico de la cumbia

The image displays a musical score for the cumbia rhythm pattern, organized into five staves. The top four staves represent the main instruments: Guecho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Guecho staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests indicating the rhythm. The Tambor Llamador staff uses a similar clef and time signature, with notes and rests. The Tambora staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests. The Tambor Alegre staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests. Below these are two variation staves for the Tambor Llamador and Tambor Alegre. The first variation staff is labeled 'Tambor Llamador Variaciones' and the second is labeled 'Tambor Alegre Variaciones'. Both variation staves use a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests. The score is divided into two sections, labeled '1' and '2' in boxes.

Nota: Tomado de Valencia (2004), p 36.

Bullerengue Chalupiao

Según Arroyave (2017), en la costa general este es el ritmo más utilizado en el que hacer musical. Las composiciones musicales, normalmente están ligadas a su labor en la pesca; estar dentro del Río, sentir la fuerza de la corriente, los paisajes en tardes de días de pesca, y las noches de luna llena con la atarraya a cuestras; han dado carácter no solo a la chalupa, sino también a otros “aires” de diversas músicas que aquí han florecido” (p.23). Esto se relaciona con lo que Pardo (2018) afirma, cuando dice que “la chalupa, o bullerengue chalupiao, consta de movimientos más acelerados y toques de tambor más rápidos”, y termina diciendo que era el único ritmo que se bailaba en pareja (p. 11). Adicionalmente Arroyave

dice que “El bullerengue chalupiao tradicionalmente es ejecutado con el mismo formato instrumental del bullerengue senta’o. Tambor alegre, tambor llamador, maracas y voz” (p. 24).

De lo anterior se desprende que el patrón rítmico del bullerengue chalupiao, según Steven Muñoz (2019), “se caracteriza por ser el aire del tambor alegre más festivo y rápido de las expresiones conocidas en la tradición” (p. 12). Valencia (2004) presenta el patrón rítmico del bullerengue chalupiao de la siguiente forma:

Figura 5.

Patrón rítmico del Bullerengue Chalupiao

Bullerengue Chalupiao

Tambor Alegre

Palmas y Tablas

Totuma

Tambor Llamador

Tambor Alegre

Tambor Alegre Variaciones

1

2

3

Nota: Tomado de Valencia (2004), p.33

Son de negro

De acuerdo con Pérez (2010) el Son de negro “es una expresión artística tripartita y/o compendio de múltiples lenguajes musicales, dancísticos, literarios y performativos, en ella se consolidan los imaginarios y el espíritu de la creación humana ancestral de hombres y

mujeres de la zona del Canal del Dique y El Bajo Magdalena” (p. 28). Este mismo exponente ubica las comunidades afrocaribeñas del Caribe colombiano con más influencias en este ritmo, específicamente en la zona del Canal del Dique en municipios como Campo de la Cruz, Santa Lucía, Candelaria, Repelón, Manatí y Luruaco. (p.110), Una tradición que ha sido desarrollada y recreada por pescadores y agricultores de estas comunidades, brindándole grandes aportes a esta tradición donde concluye la música y la danza Son de negro (Herrera, 2006, p. 111). Por otra parte, Jumeau (2015) añade diciendo que esto “es resultado de la burla y sorna a los españoles, que hicieron los esclavos durante la época de la Colonia” (p.11).

Desde el punto de vista formal, Valencia (2004) afirma que el Son de negro “al igual que la Tambora, se caracteriza por canto con alternancia solista-coro con acompañamiento de palmas y percusiones instrumentales” (p. 11). En cuanto a su formato instrumental, dice que está compuesto por tablas (que acompañan las palmas), guacharaca de madera y tambor alegre sentado; y dibuja su patrón rítmico como se muestra en la siguiente figura:

Figura 6.

Patrón rítmico del Son de negro.

The figure displays the rhythmic pattern for the Son de negro. It consists of four staves of music in 6/8 time, grouped by a large bracket on the left. The first three staves are enclosed in a smaller bracket. The first staff, labeled 'Palmas y Tablas', shows a sequence of eighth notes with accents. The second staff, 'Guacharaca', features a series of eighth notes with accents and vertical arrows indicating the direction of the strokes. The third staff, 'Tambor Alegre Sentado', uses letters D, Q, and B to denote specific drum strokes. The fourth staff, 'Tambor Alegre Variaciones', shows variations of these strokes. A double bar line with a repeat sign is placed after the first three staves. A small box containing the number '1' is located at the bottom right of the notation.

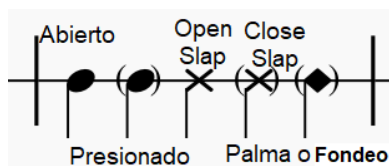
Nota: Tomado de Valencia (2004), p. 35.

Funcionamiento de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro

En la labor investigativa fueron encontrados diferentes tipos de floreos, células y fraseos rítmicos, que posteriormente fueron transcritos para llevar a cabo el análisis de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro.

Figura 7.

Figuras y golpes.



Nota: Elaboración propia.

Cumbia

Según Isaac Piñeres, la improvisación del tambor alegre es más libre en tiempo y espacio. Se basa en figuras atresilladas y de corchea que se mantienen casi que, de manera constante jugando con variaciones de sonidos *slap*, abiertos, cerrados, y fundeos (anexo 3, párr. 6). Las frases utilizadas al momento de improvisar en la Cumbia son muy cortas o de dos compases. Lo que indica que se comienza y se finaliza en el tiempo fuerte de la tambora; función que aplica para acompañamiento e improvisación ayudando a que todo suene de

manera organizada sin perder la sonoridad y el funcionamiento del tambor alegre en la Cumbia (Leo Ballestas, anexo 4, párr. 3).

Figura 8.

Transcripción de frases.

The image displays ten musical staves, each representing a different rhythmic phrase. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and accents. Some phrases include triplets, indicated by a '3' below the notes. The phrases are arranged in two columns: FRASE 1 to FRASE 5 on the left, and FRASE 6 to FRASE 10 on the right.

Nota: Elaboración propia.

Bullerengue

A diferencia de la Cumbia, en el Bullerengue chalupiao el acompañamiento y el momento de improvisación son muy diferentes. Basándonos en Isaac Piñeres, el Bullerengue chalupiao es más un ritmo de acompañamiento, debido a que tiene muchas variaciones del ritmo básico, permitiendo así mantener una base sólida que se puede enriquecer con figuras muy rápidas (anexo 3, párr. 6).

Según Leo Ballestas, La improvisación en el Bullerengue chalupiao es mucho más libre, ya que es un ritmo que se maneja de manera más intensa, se hacen figuras con muchas más notas y no se maneja una cadencia marcada ni una estructura fija, haciéndolo un ritmo mucho más libre que permite destacar el virtuosismo del tamboreo donde sus golpes más fuertes son quemados o slaps (anexo 4, párr. 4). Además de esto, Isaac Piñeres añade que, aunque la improvisación depende del tamboreo y la libertad que este quiera manejar, su idea

de improvisación es contar una historia que tenga un inicio, nudo y desenlace; comenzando con algunas variaciones de la base rítmica, para luego crear una tensión que finalmente se pueda resolver, teniendo como resultado, el desenlace de su historia. Sin embargo, mientras estén dentro del tema siempre es mejor dejar que el ritmo suene un poco más, haciendo solo variaciones (anexo 3, párr. 6).

Figura 9.

Transcripción de frases

Nota: Elaboración propia

Son de negro

Con el Son de negro pasa algo muy particular, ya que tradicionalmente no cuenta con espacios para improvisar, debido a que en este género el tambor alegre tiene todo el peso rítmico y está basado en el baile, haciendo que los espacios para improvisar sean muy estrictos y poco comunes (anexo 3, párr. 6), (anexo 4, párr. 5). Según Isaac Piñeres, este género se puede ver y pensar como un groove y manejarse de esta manera para lograr así

mantener una base estable que luego te permite poder jugar con variaciones de esta misma añadiendo o quitando golpes, pero siempre teniendo en cuenta lo que está sucediendo con la voz y los bailarines (anexo 3, párr. 6). “la magia del Son de negro es que ese tambor suene como varios” Leo Ballestas (anexo 4, párr. 6).

Figura 10.

Transcripción de frases

The image displays seven musical phrases, labeled FRASE 1 through FRASE 7, arranged in two columns. Each phrase is written on a five-line staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation uses various rhythmic symbols: solid dots, crosses, stems with flags, and stems with beams. The phrases are as follows:

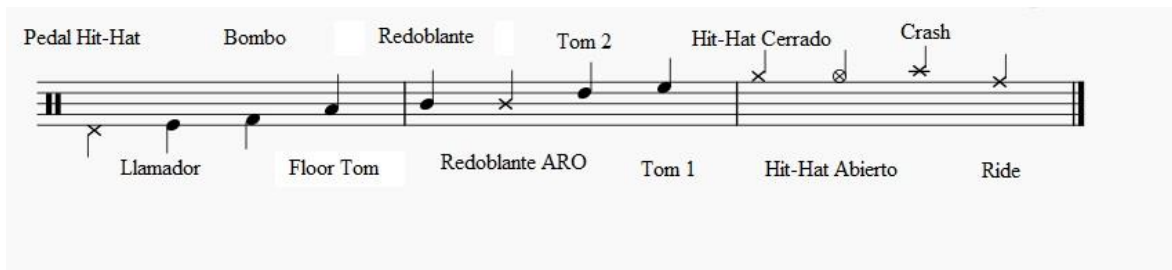
- FRASE 1:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 2:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 3:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 4:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 5:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 6:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- FRASE 7:** Four measures. Measure 1: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 3: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 4: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Nota: Elaboración propia.

Improvisaciones del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, adaptadas a la batería.

Figura 11.

Escritura de adaptaciones ubicadas en el pentagrama



Nota: Elaboración propia.

Para llevar a cabo el proceso de transcripción y adaptación del tambor alegre a la batería fue necesario realizar un análisis del género y posteriormente analizar los diálogos y conexiones de cada instrumento teniendo como eje central el alegre.

Alegre y Tambora
Alegre y Llamador
Alegre y cantadora
Alegre y Millo

Cumbia

Según Fabio Duarte, partiendo de las bases rítmicas de la Cumbia en la batería, pudo encontrar diferentes variaciones dentro de una misma base, posteriormente identificó los instrumentos principales que conforman una Cumbia para poder repartir los golpes con el

resto de los instrumentos (anexo 2, párr. 2), Aunque no es necesario repartir todos los golpes para que suene como cumbia Isaac Piñeres (anexo 4, párr. 8). Además de esto Israel Charris nos dice que agregarle un llamador al formato permite mantener una sonoridad más tradicional (anexo 1, párr. 6). Distribución de golpes en la batería:

Figura 12.

Adaptación de las frases

Nota: Elaboración propia.

Bullerengue chalupiao

Para Fabio Duarte, lo más importante es tener un conocimiento previo de las bases rítmicas del Bullerengue chalupiao en la batería o en su defecto realizar un análisis de la sonoridad e identificar que sonidos puedes replicar o tratar de imitar (anexo 2, párr. 7).

En el caso de este ritmo, llevamos a cabo la misma organología de la cumbia. Por lo tanto, su distribución queda de la misma manera.

- ✓ El Redoblante como tambor alegre.
- ✓ El bombo recibirá toda la carga de bajos en la parte percutiva, se usa como la tambora.

- ✓ El Hi-hat se usa como maraca usando la técnica del splash y en muchas ocasiones solamente llevará el tiempo pisando el pedal, ya que es algo muy particular de este género que las maracas varíen su sonar.
- ✓ El tom 1 y el redoblando se usarán como llamador buscando la mejor distribución para que el golpe sea constante.

Figura 13.

Adaptación de las frases

ADAPTACIÓN 1

ADAPTACIÓN 2

ADAPTACIÓN 3

ADAPTACIÓN 4

ADAPTACIÓN 5

ADAPTACIÓN 6

ADAPTACIÓN 7

ADAPTACIÓN 8

ADAPTACIÓN 9

Nota: Elaboración propia.

Son de negro

Para lograr este proceso de adaptación, primeramente, se debe tener en cuenta el sentir, el lenguaje y los conceptos básicos del Son de Negro (anexo 4, párr. 6), (anexo 3, párr. 6). En base a esto, se optó por utilizar variaciones rítmicas de la base, y además de esto, acompañar los movimientos que se ven en los bailarines y el cantante, para posteriormente, orquestarlo de manera que podamos mantener una misma base con algunas variaciones que se puedan volver importantes. Esto se logró basándonos en la tímbrica del Son de negro,

siendo este un ritmo muy negro y marcado, para no perder el groove se agregó un juego de toms, bombo y redoblante simulando el slaps, fondeos y tapados que se encuentran en la gama de golpes del tambor alegre. La distribución en este caso, aunque es muy parecida a las anteriores, está sujeta a algunos cambios por la organología tradicional del son de negro.

- ✓ Hi-hat simulando las maracas con técnica de splash, pero en su mayoría, marcando el tiempo.
- ✓ El redoblante mantendrá el golpe en aros y el groove de Son de Negro, simulando golpes de slaps y abiertos.
- ✓ El bombo marcando los golpes más fuertes dentro del groove.
- ✓ Los toms aportando color y coherencia tanto a la voz, como al groove.

Figura 14.

Adaptación de las frases

The figure displays seven musical staves, each representing a different drum adaptation for a 6/8 time signature. The staves are arranged in two columns. The left column contains adaptations 1, 2, 3, and 4. The right column contains adaptations 5, 6, and 7. Each staff shows a sequence of notes and rests, with 'x' marks indicating specific drum sounds like slaps or taps. The adaptations vary in their rhythmic complexity and the placement of accents.

Nota: Elaboración propia.

Conclusiones

Indagar en el contexto sociocultural y el lenguaje musical de los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro fue el punto de partida para poder adaptar las improvisaciones del tambor alegre a la batería, ya que con base en esto se aprende de donde provienen estos ritmos musicales y cuáles son sus raíces.

La investigación y posterior comprensión del funcionamiento de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro, permitió la identificación y recopilación de frases y patrones rítmicos característicos del tambor alegre usados de manera tradicional al momento de improvisar en cada uno de estos ritmos musicales.

Para llevar a cabo el proceso de transcripción y adaptación del tambor alegre a la batería se mantuvo como eje principal el alegre y con base en esto lograr identificar conexiones y timbres del instrumento que se pudieran imitar o simular en la batería.

Al principio fue difícil encontrar intérpretes capacitados y con la disponibilidad o disposición de ser entrevistados debido a la distancia y las exigencias laborales de cada uno, pero luego se logró acceder a varios de ellos, quienes refirieron información valiosa con respecto a los ritmos trabajados y el funcionamiento de la improvisación del tambor alegre dentro de estos.

Recomendaciones

1. Se recomienda a los interesados en realizar adaptaciones de ritmos, conocer primeramente el contexto del ritmo que este siendo base de estudio, para así poder comprender el funcionamiento y las bases del ritmo que quieran adaptar.
2. También es necesario estudiar patrones y frases rítmicas características del género o ritmo que se quiera adaptar.
3. El uso de referencias también es importante, contar con una guía puede facilitar el proceso de adaptación.
4. Además, es importante al momento de llevar a cabo la adaptación del ritmo deseado, conservar la esencia musical que lo define.

Referencias bibliográficas

- Calderón, E. (2014). “*Sistematización de cinco ritmos del Caribe colombiano adaptados para batería por Tony Peñaloza.*” [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Reformada].
- Escalante, R. (2014). *Cuatro ritmos de la región caribe colombiana de los tambores a la batería.* [Tesis de pregrado, Universidad Autónoma de Bucaramanga].
<http://hdl.handle.net/20.500.12749/1008>
- Giraldo, O. (2015). *Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina sinapsis de la universidad tecnológica de Pereira.* [Tesis de pregrado, Universidad tecnológica de Pereira]. <http://hdl.handle.net/11059/5650>
- Guzmán, A. (2015). *Acompañamiento en la batería para tres ritmos tradicionales del caribe colombiano: Cha-ndé Pascuero, Fandango de lengua y Son palenque.* [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Reformada].
- Hernández, S, Fernández, C y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación 5 edición.* <https://www.icmujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Sampieri.Met.Inv.pdf>
- Hurtado, J. (2018). *Adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado Buitrago para requinto solista.* [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca].
<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1790/ADAPTACION%20DE%20TRES%20CANCIONES%20DEL%20COMPOSITOR%20PEDRO%20NEL%20AMADO%20BUITRAGO%20PARA%20REQUINTO%20SOLista.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Jaramillo, M. (2019). *Influencia de la cultura afrocubana en el desarrollo del jazz latino en la ciudad de Nueva York, entre los años 1940 y 1950.* [Tesis de pregrado, Universidad de Quito]. <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/8131>

Johnston, M. (2009) *Linear Drumming*. https://kupdf.net/download/mike-johnston-linear-drumming_5971a36adc0d606c45a88e77_pdf

Latin-Jazz Unionpedia (s.f.). *Jazz Latino*. https://es.unionpedia.org/Jazz_latino

Les. W. (1982). *El Lenguaje de La Improvisación (Les Wise)*. Attribution Non-Commercial (BY-NC). <https://es.scribd.com/document/5996604/El-Lenguaje-de-La-Improvisacion-Les-Wise>

López, R. y San Cristóbal, Ú. (1 Edición, 2014). *Investigación artística en música*. ESMUC.

Martinez, S. (2015). *Adaptación de elementos técnicos, rítmicos y tímbricos de la bandola llanera a la guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock*. [Tesis de pregrado, Universidad distrital Francisco José de Caldas]. https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/4482/Documento_final_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Molina, O. (2017). *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica*. [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/795/Adaptaci%20de%20patrones%20ritmo-mel%20dicos%20de%20marimba%20de%20chonta%20en%20g%20nero%20de%20juga%20a%20la%20guitarra%20el%20ctrica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Moreno, B. (2018). *4 diseños de latin jazz & cumbia para banda de jazz latino*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15832/Navarro%20Moreno%20Brandom%20-%202019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Muñoz, S. (2019). *Exploración del bullerengue en Exploración del bullerengue en la batería*. [Tesis de pregrado, Universidad Javeriana].

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/45417>

Ochoa, F. (2017). *La cumbia en el carnaval de barranquilla: construcción de un metarrelato*. [Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia].

http://repositorio.udea.edu.co/bitstream/10495/11460/1/OchoaFelipe_2017_CumbiaCarnavalBarranquilla.pdf

Ochoa, J. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, vol.70 no. 226, pp. 31-52. Universidad de Antioquia.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>

Ospina, A. (2016). *Iniciación Musical en Batería Basada en el Ritmo de Cumbia Colombiana Aplicado a Niños y Adolescentes entre 8 y 14 años*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José De Caldas].

<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4502?show=full>

Pardo, R. (2018). *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana].

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35254>

Pérez, C. (2016). *El jazz y su influencia en las músicas populares: los géneros vocales y ritmos del mundo*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana].

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/22095/PerezPalacioCarolina2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Pérez, J. y Gardey A. (2011) *Definición de cumbia*. Definición.de.

<https://definicion.de/cumbia/>

Pérez, M. (2010). *El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://www.redalyc.org/pdf/874/87417258003.pdf>

Pérez, M. (2014). *El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://www.redalyc.org/pdf/874/87432695002.pdf>

Pérez, M. (2006). *La música Son de negro y Son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400309>

Prigg, B. (2021). *The Analysis of Gospel Drumming: Its Influence on Live Performances of Secular Music*. [Tesis de pregrado, Belmont University].

[https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=music_re
citals](https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=music_re
citals)

Rivera, J. (2015). *El jazz, referente interpretativo en las músicas populares*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. <http://hdl.handle.net/10554/20676>

Rodríguez, G. (2016). *La guitarra eléctrica como solista en la interpretación del pasillo y bambuco andino colombiano*. [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca].

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/363>

Real Academia Española. (23 edición, 2014).

Traldi, C. y Ferreira, T. (2015). *O instrumento bateria*. DA Pesquisa, vol. 10 no. 14, pp. 163-172. Universidad Federal de Uberlândia.

<https://doi.org/10.5965/1808312910142015163>

Valencia, V. (2004). *Pitos y Tambores Cartilla de iniciación musical*. Ministro de cultura república de Colombia.

https://www.academia.edu/35743168/Pitos_y_Tambores_Cartilla_de_iniciación_musical PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA DIRECCIÓN DE ARTES ÁREA DE MÚSICA

Anexos

Anexo 1. Entrevista a Israel Charris

1. ¿Qué hizo para adaptar e implementar los conceptos de Cumbia a la batería?

2. Yo vengo principalmente de dos escuelas; escuela del maestro Tony Peñaloza y la escuela del maestro Daniel Moncada, que es un gran compositor y arreglista, además del maestro Einar Scaff, que también es un gran productor e investigador de la música colombiana. También hice mis estudios universitarios en la Universidad del Atlántico con el profesor Roberto Camargo, pero también he investigado y he viajado en diferentes festivales, he visto tamboreros y tomado clases con el maestro Cassiani y otros tamboreros de la ciudad, incluyendo tamboreros de grupos adheridos al Carnaval de Barranquilla que tienen un amplio concepto de la Cumbia, además soy soledaño y aprendí de grandes maestros como: Ismael Cervantes, baterista y posteriormente dedicado a la elaboración de instrumentos y Pompilio Rodríguez, que fue baterista y timbalero de Pacho Galán, además del maestro Eduardo---- que es de Soledad. Todo comenzó en las clases...yo tocaba en un grupo y veía al maestro Emiro Santiago, que fue uno de los primeros bateristas modernos de aquí de Barranquilla, lo vi tocando también en la Sinfónica de la Universidad del Atlántico con el maestro Moncada y Armando Galán, que fue mi padrino musical, me enseñó y dio conceptos del ritmo. Yo iba a los ensayos en la Universidad del Atlántico y veía a todos esos maestros tocar: Tony, Cassiani, Emiro, un baterista que se llama Norbayron Valencia, que estuvo aquí en Barranquilla. A todos esos grandes bateristas yo los veía, yo tocaba batería como aficionado, pero yo estaba atento de todo lo que ellos hacían, hasta que un día me invitaron a un ensayo de ellos en la Universidad del Atlántico y cogí el tambor alegre, me aprendí toda canción del repertorio y después de ahí por casualidad, por andar detrás de todos ellos no encontraron el contacto de Emiro Santiago para una presentación y yo me ofrecí tocar para la batería, resulta que en los ensayos ya yo estaba viendo como él tocaba en la batería la Cumbia, el Porro y me aprendí todos

esos ritmos empíricamente, ellos no me lo enseñaron, pero yo los aprendí. Ya tocaba tambor y maraca, pero la batería no. Sin embargo, se me facilito porque ya conocía los conceptos de la Cumbia, pero como no era baterista fue para mí un proceso empírico y experimental ya que nadie me enseñó, solo vi como lo hacían y lo aplique; no quiere decir que esto sea para todos igual, ese fue mi proceso ya que no tuve profesor en ese momento. Más adelante si tuve los conceptos, entonces primero fue la vivencia y después los conceptos...en ese contexto, yo toqué tan bien para ellos que quedé como baterista reemplazando a Emiro Santiago tenía 18 años y ya yo estaba tocando en Barranqui-Jazz del 99, grabamos un disco en Cartagena y esa fue mi experiencia en la música folclórica en la Cumbia sobre todo respecto a la batería. Mas adelante comencé a manosear las escobillas y trataba de hacer lo mismo ya que era un grupo de Jazz bastante íntimo y el sonido era bastante delicado, entonces tenía que hacer todos esos golpes de la Cumbia pero con las escobillas, ya no con baquetas, cabe resaltar que yo odiaba las escobillas y uno de esos conciertos el maestro fue pasando al piano y el primer tema era uno de Cumbia (Cumbia para un soñador) y cuando me ve con las baquetas en la mano me las quito y me las partió y me dijo ¡hoy vas a tocar todo con escobillas! y de ahí en adelante yo me apropié de eso. Claro que se puede tocar Cumbia con escobillas y eso era otro concepto. Más adelante aprendí conceptos del maestro Tony Peñaloza, él iba a la Universidad del Atlántico de visita y me enseñó la Cumbia a su manera, como el la tocaba, era una Cumbia más negroide en la batería, más tambores, más síncopa de alegre en la batería, vi otro concepto. Emiro tenía otro concepto. Norbayron tenía otro concepto y Cassiani otro concepto; pero Tony traía eso de su papa, del Garabato, de la Cumbia y entonces empecé a adaptar también, a tomar de esos conceptos de la Cumbia en la batería, Tony era más

improvisador y lo único que llevaba era el hi-hat haciéndole la maraca y el bombo haciendo el sonido de tambora, lo demás era repartido en la batería los golpes de alegre repartido y de vez en cuando hacia un llamador con la mano izquierda y el primer ton, pero del resto era improvisación y golpes sincopados de platillo orquestados porque como el toco bastante en orquestas el en medio de improvisación apoyaba platillos con bombo.

3. ¿Crees que esa fue la primera persona que hizo una adaptación natural de los tambores?
4. No, antes de Tony hubo otros bateristas como los hermanos Cervantes de Soledad y otros bateristas que Tony menciona en otra entrevista que le hicieron, él decía que el tomo de esos otros bateristas y lo trajo acá y yo tome también de eso y también el hijo de Tony Peñaloza, que es Pipe Peñaloza quien me enseñó otros conceptos, sobre todo los tonos bajos que uno utiliza bastante cuando usa el tambor y los baja, él juega bastante con eso. También Morris Cañate me enseñó muchas cosas de la Cumbia también, sobre todo la independencia de los dos tambores haciendo llamador en uno y el alegre en la otra, que se utiliza en las orquestas ahora. Cuando ya conozco a Einar Scaff la cosa cambia, porque Einar me aterriza todos los conceptos y me muestra como ir expandiendo o reduciendo según el formato, antes de conocer a Einar yo grave un disco con un grupo de la Universidad del Atlántico que se llama ---- ese fue el primer grupo universitario que estaba iniciando en el latin-Jazz en Barranquilla grabamos una Cumbia, pero esta Cumbia era lenta, muy lenta. Y cuando yo le mostré es canción a Einar él me dijo que porque no lo hice con ritmo de Bullerengue ya que es demasiado lenta y ya se convierte en Bullerengue. Entonces digamos que empiezo yo a tocar, y cuando estudiaba en Bellas Artes, iba un grupo a buscarme en Bellas

Artes porque yo había adoptado esos ritmos y los había convertido a “full sonidos orquestados” para grupos locales a estas alturas, ya yo había entendido que formato de la batería era para cada situación, ellos me dijeron que habían escuchado bien de mí y que querían grabar un disco de folclor y así grabamos el primer álbum de Shekere en el 2004, eso fue un éxito total en Barranquilla porque grabé toda la batería con otros conceptos acompañado de tambores, timbal, trompetas, arreglos, entonces la cosa cambió. Después me llamaron de esa orquesta y el formato que yo utilizaba era bien raro, primera vez que se hacía aquí ya que era: una batería electrónica rolland que tenía un redoblante acústico, tenía hi-hat acústico, tenía unos timbales y tenía una tambora, había un conguero, el de la percusión, alguien que tocaba el guache; yo tenía unas campanas y a mí me tocaba sortearme todas esas canciones de carnaval de Cumbia, bastantes versiones y bastante música tradicional, me tocaba aportar lo mío y ahí fue donde yo crecí y pude desarrollar en lo que respecta a la Cumbia y los ritmos de la costa. Así exploté todo ese conocimiento y también seguí aprendiendo otros conceptos de otras orquestas que yo veía y eso fue el resultado de todo eso que yo aprendí y aún sigo aprendiendo, pero digamos que fue ese el inicio de la Cumbia en la batería.

5. ¿Ha visto en sus alumnos o incluso en profesores déficits de conceptos o una forma diferente de tocar la batería?
6. Lo que pasa es que ahora a los bateristas no les gusta tocar el tambor, es un gremio que en mi época en las clases si íbamos a ver la Cumbia obligatoriamente había que ir al tambor y teníamos compañeros tamboreros dedicados a eso. Entonces en la escuela Bellas Artes estaba Einar y había un tamborero, estaba Roberto, Morris, estaba uno que se llamaba Fabián que falleció que era mejor que Morris, llegaba

Pedro Tapias, llegaba Fito Sánchez; yo grabé un álbum con Fito Sánchez y también grabé con Arcios Castellanos, entonces llegaban todos esos tamboreros allá y eso era una locura, uno aprendía de todo. Digamos que con el pasar del tiempo los bateristas se fueron alejando inconscientemente y fue apareciendo el tema góspel o funk se fue alimentando más que no es malo, porque hay que aprender de todo, pero digamos que primero hay que aprender nuestra identidad fuimos viendo otros horizontes y fuimos perdiendo un poquito de lo nuestro no decir que se haya perdido completamente decir eso sería incorrecto, pero si hay unas falencias en los bateristas de conocer detalladamente los conceptos de la Cumbia aplicados a la batería entonces dicho esto pienso que se debe profundizar más y enfatizar con los alumnos todos estos conceptos de la Cumbia en la batería también ya han fallecidos muchos maestros que dejaron algunos conceptos que algunos bateristas manejamos y se han hecho algunos reconocimientos acerca de eso pero digamos que la evolución de la música también ha ayudado a que eso se haya desplazado un poco al olvido y la batería este evolucionando a otras cosas más modernas hacia otros géneros hay una elasticidad lo que va quedando y lo que viene pero esa elasticidad es una solo fibra es decir que no se puede cortar si se corta ya no habría una elasticidad. Vamos al futuro, pero no podemos dejar atrás lo que hemos conseguido siempre va a quedar un remanente de bateristas que aun conservamos esos conceptos, pero si se ha visto bastantes déficit como grupos o muchachos que están haciendo Cumbia y meten golpes que no son directos del concepto de la Cumbia están haciendo otra cosa que no pertenece al género y se estrellan con lo que está haciendo el tambor no es que no sea válido pero con relación a lo que hace el compañero no es coherente ahí es donde está el error.

7. ¿Qué consejo podría aportar a los estudiantes, aficionados, profesionales que quieren este instrumento que les gusta la música y que independientemente de la Cumbia, Bullerengue y Son de negro o de los ritmos folclóricos de la costa puedan aprender y no fallar en el intento?
8. Creo que se debe hacer una campaña o una estrategia para hacer estos ritmos más atractivos, más modernos. Hay que evolucionar con la sociedad, no nos podemos quedar un poco rezagados a que la Cumbia nada más se toque en carnavales eso también ha ayudado que se desplace hay que evolucionar como lo hizo Brasil, Cuba, etc....con su música; pero sin perder la esencia. Incluso en unos pueblos de México escuchan Cumbia originaria de aquí y nosotros hemos hecho lo mismo con otros géneros Salsas, Merengues de los 90s y a la Cumbia nada más en carnavales, entonces debemos apropiarnos entonces digamos que el llamado es primero conocer lo de uno tener identidad incentivar a que investiguen y toquen este ritmo y que hagan composiciones.

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la cumbia, bullerengue chalupiao y el son de negro adaptados a la batería para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Investigador Principal: Andrés Felipe Jaramillo Donado, Andrés Felipe Orozco Cera.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro, su adaptación a la batería para un formato de Latin Jazz, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte cualitativo que pretende conocer las particularidades musicales y de contexto cultural y social del tambor alegre en la cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizará únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio beneficia a músicos e intérpretes interesados en realizar adaptaciones de un ritmo, contribuyendo como guía para mejorar el proceso de adaptación de manera adecuada.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

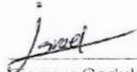
Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador Andrés Felipe Jaramillo Donado al teléfono 3158490307, carrera 39 #73 - 90 y correo electrónico andres.jaramillo@unireformada.edu.co./andres.orozco@unireformada.edu.co

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 15 días del mes de Abril del año 2022


Firma y Cedula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador Andrés Jaramillo, Andrés Orozco

Firma Andrés F. Jaramillo D. Andrés Orozco
Fecha (dd/mm/aaaa) 26 - May - 2022

COMITÉ DE ÉTICA

Anexo 2. Entrevista a Fabio Duarte

1. Profesor Universidad Reformada y Universidad del Atlántico, músico e intérprete en diversas orquestas del Departamento del Atlántico. Primer cuestionamiento y argumento con objetivo del proceso de adaptación del ritmo.
2. En el proceso de adaptación del ritmo, lo primero que hago es tomar una base fundamental, la base principal del ritmo; A partir de ahí, se comienza a indagar las diferentes variaciones de esa base, lo primero que debe existir claridad es en la base rítmica y cuál de esos instrumentos es el instrumento principal. Por ejemplo, en la Cumbia, para mí el instrumento principal es la tambora, siendo así lo primero que realizo es tomar la base que me da la tambora y a partir de ahí yo comienzo a hablar con ese instrumento, vale decir que debo entender el instrumento para realizar todas las acentuaciones con este. Si quiero realizar variaciones, observo que variaciones puedo llevar a cabo con la tambora. En el punto que la tambora no me brinda todo lo que yo quiero, prosigo a escuchar las variaciones de otro instrumento, en este caso el tambor alegre. Este por ser mucho más activo, en otros términos, sus figuras rítmicas son más rápidas, esto ayuda a que los instrumentos se vean más activos. Primeramente, se realiza el golpe, qué es el que va marcando, y dentro de la base rítmica sería la nota más grave y no puede ser la nota más aguda. A modo de ejemplo no se puede realizar primera y quinta, tengo que realizar la octava para que vaya con relación a ese golpe. Ahí cumple un papel importante la tímbrica.
3. En el concepto tímbrico (timbre, rítmico) la Cumbia, el Bullerengue chalupa, Son de negro, ¿qué diferencia existe dentro del bajo o lo rítmico en el concepto que estamos manejando?

Partamos de lo siguiente, tenemos tres ritmos, los cuales de esos tres sólo uno incluye bajo eléctrico, Son de negro y Bullerengue chalupiao no incluyen bajo eléctrico. Entonces se realizan adaptaciones para que el bajo pueda jugar en el Bullerengue chalupiao y Son de negro, pero tradicionalmente no está. Se parte de lo que ustedes expresan y que instrumentos melódicos se empleen, este crea un camino desde la parte melódica a la armónica. De los tres ritmos, el único ritmo que en realidad tiene los elementos es la Cumbia.

4. Con base a esto ¿Para usted qué es lo más importante para acompañar estos ritmos?

“Lo más importante es sentirlo, porque claramente hay que identificar el contexto, eso es lo primero. Normalmente solo quieren escuchar el ritmo y tienen que saberlo sentir. Lo interesante de esto es que cada uno de ellos tienen unas características y golpes bien estructurados. En ocasiones lo escuchamos de manera similar y el instrumento melódico muchas veces no capta tan bien como la percusión.

Hay que mantener la claridad de lo que se está manejando para llevarlo de una mejor manera.

Entienden el concepto y las acentuaciones de cada uno de ellos”.

5. ¿Para modernizar el ritmo?

“Hay que entender muy bien la base rítmica inicial, para después realizar el paso a paso”.

6. ¿Qué elementos se tiene en cuenta al momento de improvisar en la parte armónica?

Tal como una improvisación a Cumbia.

“Aquí comienza a jugar otro elemento, y es la parte melódica y armónica. Entendemos que la melodía de los géneros musicales está basada muchas veces en tónica y dominante, pocas veces lo realizan en cuarta. Si observamos los géneros tradicionales

de la región Caribe, nos percatamos que sale de esa tradición de un quinto, un cuarto, uno, cuatro, cinco y sólo tres acordes; Partiendo de eso las melodías que se elaboran están jugando con esa armonía, por tanto no juegan con cromatismo tan seguidos, no se ejecutan aproximaciones cromáticas, sino que siempre están jugando con la escala de tónica, entonces como el cuerpo no cambia de tónica y yo quiero improvisar con estos ritmos tengo que jugar con la escala de tónica, sino entender los arpeggio. Por ejemplo, en fundamental no sólo se realiza la séptima mayor, pero dicha séptima transmite una sensación diferente.

En el dominante, si se ejecuta un juego, una triada, una improvisación partiendo de las triadas, no llevas a nada, vas entonando fuera del contexto. Si comenzamos a agregar los elementos ya mencionados, se sobreentiende que estás llevando o ese es tu género musical.

Siempre he creído que, si tú llevas el ritmo a cierto nivel, fácilmente puedes llevar la melodía más abajo y puedes llegar a compensar un poco, si llevas la melodía más arriba, en otros términos, más elementos melódicos puedes disminuir el ritmo, porque si quieres manejar al mismo nivel puede que no se transmite muy bien”.

7. Usted como bajista, ¿Cómo implementó el bajo con unas células rítmicas como el Bullerengue?

“Hay que entender las tímbricas del instrumento que manejan como base, si el instrumento está pegado en el parche nos da a entender que esa es la parte más grave, y su está pegando con ‘el palito’ y yo quiero llegar a lo mismo, sabemos que lo puedo encontrar un poco más agudo. De esta manera yo comienzo a jugar con la tímbrica que me están llevando los instrumentos porque si se realiza lo contrario y el tambor lo lleva, transmite que no estamos llevando un mismo manejo”.

8. ¿Para usted que sería lo más importante para adaptar este formato a un sistema electrónico sin perder la sonoridad?

“Primero se implementan las fases tradicionales, como especie de un vocabulario de frases, después observan lo que van encontrando en el medio, es decir cómo van a adaptar dos personas.

Como ejemplo, sucede que la tambora es reemplazada por la batería, el alegre por el redoblante, entonces lo más activos eran llevados por el bombo y el redoblante”.

“Para su propuesta deben entender el origen, lo que está sucediendo con lo que quieren realizar, ejecutándose de una manera innovadora”.

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la cumbia, bullerengue chalupiao y el son de negro adaptados a la batería para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Investigador Principal: Andrés Felipe Jaramillo Donado, Andrés Felipe Orozco Cera.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro, su adaptación a la batería para un formato de Latin Jazz, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte cualitativo que pretende conocer las particularidades musicales y de contexto cultural y social del tambor alegre en la cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizará únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio beneficia a músicos e intérpretes interesados en realizar adaptaciones de un ritmo, contribuyendo como guía para mejorar el proceso de adaptación de manera adecuada.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador **Andrés Felipe Jaramillo Donado** al teléfono 3158490307, carrera 39 #73 - 90 y correo electrónico andres.jaramillo@unireformada.edu.co / andres.orozco@unireformada.edu.co

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 28 días del mes de Mayo del año 2022.


FABIO E. DUARTE MASS CC 72294799
Firma y Cedula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador Andrés Jaramillo, Andres Orozco.

Firma Andrés F. Jaramillo D. Andres Orozco

Fecha (dd/mm/aaaa) 28 - May - 2022

Anexo 3. Entrevista a Isaac Piñeres

1. Estudiante de la universidad reformada percusionista de tradición y de múltiples orquestas hoy hablaremos de 3 ritmos que son: la Cumbia, Bullerengue chalupiao y el Son de negro
2. ¿Cómo acompañas en estos ritmos?
3. La forma general de acompañar una Cumbia es diferente cuando un instrumento es melódico, como es el clarinete o como es la flauta e' millo; es muy diferente acompañar a cuando es una Cumbia cantada, pero generalmente uno tiene que escuchar mucho la parte melódica para que cuando se sienta que se llega a la parte alta de la melodía, en ese momento hacer unos repiques acompañando la voz, pero no permanentemente porque esta es una forma de acompañar la melodía cuando se está tocando. Otra cosa, sería cuando se trata de un solo que ya tienes un espacio, pero en el acompañamiento tienes que ir por debajo de la melodía ya que se tiene que escuchar primero que tú; y eso es igual para los tres ritmos, aunque en el Son de negro en su mayoría al momento de acompañar se basa en hacer el *groove* y hacer variaciones de ese *groove*. En la Cumbia y en el Bullerengue hay un poco más de libertad al momento de acompañar. En la Cumbia hay que respetar el cuarto tiempo de la tambora, después de ese golpe ya se pueden hacer las variaciones, aunque esa es una sola manera (básica) de acompañar, hay muchas. Con el Bullerengue hay muchísimas más variaciones al momento de acompañar esos cantos. A mi parecer son muy espontáneos, es algo muy sentimental respecto al cantante porque es un lamento de alguna situación. Pero lo mejor cuando se acompaña es ir en la base e ir haciendo algunas variaciones de esta.

4. Para hacer las variaciones yo hago cosas de djembé y de otros ritmos que pueden servir en la Cumbia, es decir, las adapto buscando que la sonoridad de la Cumbia siempre este. Lo que pasa es que hay cosas parecidas de otros ritmos, porque tienen la misma raíz y puedes usarlas para hacerlo funcionar, porque todo eso está enlazado. Pero si vas a meter otras cosas tienes que saber cómo, porque luego deja de sonar a Cumbia.
5. ¿Como improvisas al momento de tocar estos ritmos los ritmos Cumbia, Bullerengue chalupiao y Son de negro?
6. Respecto a la improvisación, hay músicos que descargan de una, yo pienso que se tiene que estabilizar el ritmo, dejar que el ritmo hable un poco, e ir haciendo variaciones que vayan creando una tensión hasta llegar a un climax, sea la Cumbia o sea el Bullerengue. Y en el caso del Bullerengue yo siento que son ritmos de más acompañamiento, lo mismo en el Son de negro; no se ve mucho la improvisación. Yo dejo que hable el ritmo en la Cumbia y después voy abriendo. La intensidad en la improvisación es crear una historia, pensar en un inicio, nudo y desenlace; prácticamente es una pregunta y respuesta para que haya una armonía, hablando de la Cumbia ya que en el Son de negro no se hacen solos y en el Bullerengue chalupiao normalmente tampoco, se hacen son variaciones al momento de acompañar a la melodía
7. Y hablar de lo tradicional también es complicado, porque lo tradicional ha cambiado con el tiempo, ya no es lo mismo de antes porque van evolucionando los nuevos desarrollos del tambor, aquí en el Caribe que se están introduciendo otras técnicas de redoblante en el tambor, aunque personalmente no estoy muy de acuerdo con eso, yo digo que cada instrumento tiene su lenguaje y por eso cada instrumento suena a lo

que es. hay formas de usarlos, pero hay que saberlo usar; ahí siento que se está perdiendo el lenguaje del tambor, porque la mayoría de los tambores tradicionales no usan mucho esas técnicas, son golpes simples (uno uno) y no es necesario esa cantidad de variaciones. No hay necesidad de meter más cosas, ni rulos, ni nada. Todo esto parte de que los tambores siempre han sido interpretados por pescadores y campesinos en los pueblos y ellos no usan esas técnicas, todo es uno-uno y juegan con las variaciones basándose en las mismas células rítmicas.

¿Como podrías adaptar a un formato de latin jazz los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro sin perder sus diálogos y células rítmicas?

8. Lo que he aprendido es que no necesariamente para que suene como Cumbia, tienes que tocar la base de Cumbia, hay patrones que ya usándolos tú dices: ¡esto es Cumbia!, otra cosa que hay que ver, es que en otras partes de Bolívar tocan la chalupa con la base rítmica de la Cumbia, también hay que mantener el tiempo del ritmo, porque si tocas una Cumbia muy rápida, ya sería otra cosa. El Bullerengue chalupiao es más movido, pero hay que mantener el tiempo del ritmo y también coger bases del alegre que intensifiquen como tal fuera de la base. También podemos crear una base dependiendo de la melodía se le puede quitar o añadir algunos golpes. Tampoco es saludable pretender poner la base de una Cumbia y simplemente tocarla, por que al momento de tocar Jazz comienzan a pasar otras cosas que no suceden en el folclor. Así que hay que tener la mano más fresca para esas cosas.
9. En resumen, el alegre siempre va a tener un dialogo a base de la melodía y del acompañamiento, Por lo tanto, para que suene Cumbia se debe tener en cuenta que está pasando siempre con la melodía. A esto podemos añadirle que melódicamente

no necesariamente la base de la Cumbia tiene que hacerlo la batería, también pueden hacerlo otros instrumentos para enriquecer la adaptación, como el bajo, también acentuar cosas en el piano, al igual que la tambora.



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la cumbia, bullerengue chalupiao y el son de negro adaptados a la batería para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Investigador Principal: Andrés Felipe Jaramillo Donado, Andrés Felipe Orozco Cera.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.
Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro, su adaptación a la batería para un formato de Latin Jazz, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte cualitativo que pretende conocer las particularidades musicales y de contexto cultural y social del tambor alegre en la cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizará únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio beneficia a músicos e intérpretes interesados en realizar adaptaciones de un ritmo, contribuyendo como guía para mejorar el proceso de adaptación de manera adecuada.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador Andrés Felipe Jaramillo Donado al teléfono 3158490307, carrera 39 #73 - 90 y correo electrónico andres.jaramillo@unireformada.edu.co/andres.orozco@unireformada.edu.co

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 04 días del mes de abril del año 2022.



Firma y Cedula del participante

Cc. 72275759

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador Andrés Jaramillo, Andrés Orozco

Firma Andrés F. Jaramillo D. Andrés Orozco
Fecha (dd/mm/aaaa) 26 - May - 2022

COMITÉ DE ÉTICA

Anexo 4. Entrevista a Leo Ballestas

1. ¿Como se manejan los acompañamientos en la cumbia, bullerengue y el son de negro?
2. En la cumbia el acompañamiento siempre va a estar basado en el lenguaje que vas a tener con el resto de los instrumentos. En general, estos géneros folclóricos como cualquier otro, se debe tener una armonía. por lo menos en la Cumbia, instrumentos como: la tambora, el llamador, el guacho, las maracas, la gaita, la flauta de corozo, la flauta de millo, el cantante, etc. van a tener una constante comunicación y un constante dialogo entre ellos.
3. Muchos de los tamboreros imitaban motivos de la cantante y la flauta de millo, es decir que algún motivo de la flauta de millo lo imitaba, y lo hacía igual en el tambor alegre. También tener en cuenta que esa comunicación tiene unas reglas, por ejemplo: cuando la Flauta de millo tiene una nota muy larga y aguda, por lo general el tamborero hace unos floreos, pero no improvisado, sino jugando con los acentos atresillados y golpes de tresillos y también buscando un orden cadencial, ya que una característica de la Cumbia es que siempre habrá una cadencia. Además de esto algo muy importante dentro del acompañamiento son los golpes; si comienzas con golpe de tambora, tienes que terminar en golpe de tambora y si comienzas fuera del golpe de tambora tienes que terminar dentro del golpe de tambora para no perder ese golpe cadencial de cada 8 o 16 compases por poner un ejemplo.
4. En el caso del Bullerengue chalupiao no vas a tener esa misma cadencia que en la cumbia, pero si vas a tener espacios muy cortos para hacer tus descargas, ya que es un ritmo muy intenso. En el Bullerengue chalupiao es más fácil de mostrar el virtuosismo, ya que estamos tocando en compas partido y los golpes son corcheas y tresillos. Es decir, que cuando hay un ritmo muy intenso físicamente, hacerlo aún más

intenso costará más, entonces siempre se buscan floreos muy cortos, pero más virtuosos con muchísimos más golpes. El Bullerengue es muchísimo más libre que la Cumbia, que es un ritmo muy cadencial. El Bullerengue al final termina siendo un tipo de ritual o de lamento desde el sentado, hasta el cantado y el chalupiao, por lo tanto, su sentir e interpretación es más espiritual, por eso el Bullerengue chalupiao tiene mucha más libertad y puedes ser mucho más creativo tanto con los floreos, como en la improvisación, pero sin perder el lenguaje en este caso basándote de figuras rápidas, de mostrar tu virtuosidad, ya que no es tanto un lenguaje de golpes y quemaos, sino mucho más virtuoso. y también enmarcando que los golpes, el quemao, el slap o el golpe abierto, sean muy marcados, eso quiere decir que los golpes fuertes van a tope.

5. La diferencia del Son de negro es que está basado en el baile y es un ritmo muy marcado, estamos hablando de un 6/8, un ritmo muy afro. Además, el acompañamiento básicamente son las palmas, entonces tú tienes toda la carga rítmica, ya que los momentos para improvisar son estrictos, pero siempre son decoraciones de un groove manejándolo como si el son de negro sea un groove.
6. La magia del son de negro es que ese tambor alegre que está haciendo el solo suene como varios, pero que se mantenga el andante.
7. Al momento de improvisar en los tres géneros las improvisaciones dentro del tema siempre va a ser incitado por el o la cantante en el momento que alguien que te diga “suena mi tambor” o “suena tamborero”, solamente ahí tendrás ese espacio largo para improvisar, desarrollar tu creatividad y ser más expresivo, por lo tanto, en el acompañamiento los floreos y las frases van a ser más cortas. Tú puedes utilizar esos floreos y esas frases tranquilamente en tu improvisación larga, pudiendo así

enriquecer mucho más tu sentido de Cumbia, para ponerlo en otro contexto. en el Bullerengue chalupiao, como es un ritmo muy agresivo e intenso el momento de descarga también te lo va a dar el cantante. En el Son de negro no vas a tener espacio para un solo o para una improvisación, siempre vas a tener espacios estrictos que tenga que ver con el baile y con lo que diga la voz.

8. En resumen, siempre se debe tener en cuenta al momento de acompañar o improvisar que es lo que está pasando con los otros instrumentos, para así tener un lenguaje coherente con lo que está pasando en ese momento.

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la improvisación del tambor alegre de la cumbia, bullerengue chalupiao y el son de negro adaptados a la batería para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Investigador Principal: Andrés Felipe Jaramillo Donado, Andrés Felipe Orozco Cera.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la improvisación del tambor alegre en los ritmos de cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro, su adaptación a la batería para un formato de Latin Jazz, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte cualitativo que pretende conocer las particularidades musicales y de contexto cultural y social del tambor alegre en la cumbia, bullerengue chalupiao y son de negro para su inclusión en un formato de Latin Jazz.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizará únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio beneficia a músicos e intérpretes interesados en realizar adaptaciones de un ritmo, contribuyendo como guía para mejorar el proceso de adaptación de manera adecuada.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador Andrés Felipe Jaramillo Donado al teléfono 3158490307, carrera 39 #73 - 90 y correo electrónico andres.jaramillo@unireformada.edu.co / andres.orozco@unireformada.edu.co

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 28 días del mes de Mayo del año 2022.



72345721

Firma y Cedula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador Andrés Jaramillo, Andrés Orozco

Firma Andrés Jaramillo D. Andrés Orozco

Fecha (dd/mm/aaaa) 28 - May - 2022