

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Propuesta de inclusión de métricas irregulares al festejo  
ejecutado en la batería

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que  
presenta:

***Nick Giordano Jesus Tello Alegria***

Asesor:

***Ken Ychicawa Velez***

Lima, 2022

## RESUMEN

La batería es un instrumento que se ha establecido en diversos géneros y estilos alrededor del mundo. En el contexto actual, esto suele coincidir con la fusión de diversas músicas del mundo y elementos del jazz, el lenguaje predilecto del set de batería. Dentro de estos elementos, podemos destacar la inclusión de métricas irregulares. Por otro lado, el festejo afroperuano es un género musical extendido y popular en el Perú. Esta música es ejecutada en un ensamble de percusión tradicional, compuesto por cajón, quijada y cajita, con incorporaciones de la cultura afrocubana como las congas, el cencerro y el bongó. Además, el festejo ha sido adaptado a diversos formatos, siendo fusionado con otras expresiones nacionales y extranjeras. En este contexto, la integración de métricas irregulares en el festejo contribuye a su desarrollo, ya que es un aspecto poco abordado en la experimentación de este estilo. Así mismo, esta inclusión es una puerta de entrada a que se utilicen métricas irregulares en otras músicas del Perú. Por lo que, tomando de referencia las adaptaciones hechas en músicas tradicionales latinoamericanas, este trabajo pretende transformar los patrones de los instrumentos tradicionales utilizados en el festejo a métricas irregulares para trasladar algunas opciones al set de batería. Se experimenta con compases de 3, 5 y 7 pulsos dentro de la subdivisión ternaria propia del festejo, sin afectar la posición de los pulsos. También se establece una jerarquía de figuras en base a la función que ejerce cada una de ellas en los patrones estándares de los instrumentos tradicionales para luego sustraer o adicionar golpes dependiendo de la necesidad de la métrica. Por último, la batería es contextualizada en distintas combinaciones de elencos de percusión, supliendo el rol de algún instrumento. El resultado final no es una respuesta absoluta, es una propuesta presentada como un intento de continuar el legado del jazz afroperuano en distintos contextos y bajo conceptos de uso actual.

Palabras clave: festejo afroperuano, percusión, batería, métricas irregulares

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre Bertha Alegria y mi padre Everth Tello, por estar y aguantar todo lo que significó esta carrera universitaria y nunca decir que no.

A mi hermano Luiggi Tello, por apoyar incondicionalmente cada etapa de mi vida y ser mi ejemplo a seguir.

A mi hermano Franco Tello, por nuestras coincidencias y diferencias, las risas y las peleas.

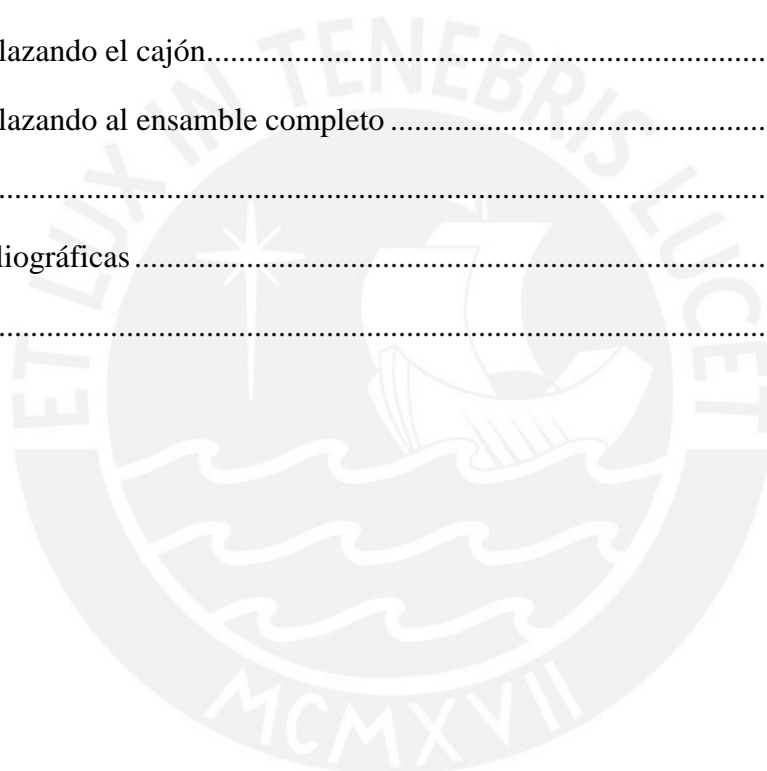
A Milena Espinoza por ser la motivación para ser mejor cada día.



## ÍNDICE

RESUMEN .....	II
AGRADECIMIENTOS .....	III
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VI
INTRODUCCIÓN .....	1
MOTIVACIÓN.....	5
JUSTIFICACIÓN .....	7
ESTADO DEL ARTE.....	8
METODOLOGÍA .....	16
Capítulo 1: Adaptación de métricas irregulares en el festejo a los instrumentos de percusión tradicionales .....	18
1.1    Festejo a 3 pulsos .....	19
1.1.1    Cajón.....	19
1.1.2    Congas.....	21
1.1.3    Cajita.....	22
1.1.4    Quijada.....	23
1.1.5    Cencerro.....	24
1.1.6    Ensamble completo.....	26
1.2    Festejo a 5 pulsos .....	27
1.2.1    Cajón.....	27
1.2.2    Congas.....	29
1.2.3    Cajita.....	30
1.2.4    Quijada.....	30
1.2.5    Cencerro.....	31
1.2.6    Ensamble completo.....	32
1.3    Festejo a 7 pulsos .....	33
1.3.1    Cajón.....	33

1.3.2	Congas.....	34
1.3.3	Cajita.....	34
1.3.4	Quijada.....	35
1.3.5	Cencerro.....	35
1.3.6	Ensamble completo.....	36
Capítulo 2: Adaptación de métricas irregulares en el Festejo en Batería .....		37
2.1	Reemplazando la cajita y la quijada.....	38
2.2	Reemplazando las congas.....	43
2.3	Reemplazando el cajón.....	48
2.4	Reemplazando al ensamble completo .....	53
Conclusiones.....		62
Referencias Bibliográficas.....		65
Anexo.....		68



## Índice de figuras

Figura 1. Patrón en 7/4 de Airto Moreira.....	11
Figura 2. Patrón en 5/2 de Brian Andres.....	11
Figura 3. Patrón en 5/2 en tresillo de Brian Andres.....	11
Figura 4. Patrón en 7/4 de Brian Andres.....	11
Figura 5. Patrón tradicional de festejo en cajón.....	13
Figura 6. Patrón adaptado a 10/8 de festejo en el tema “El Norte” .....	13
Figura 7. Patrón tradicional de landó en cajón .....	14
Figura 8. Patrón adaptado a 10/8 de landó en el tema Toro Mata en cajón.....	14
Figura 9. Dos compases de un patrón tradicional de festejo en cajón .....	14
Figura 10. Patrón adaptado a 21/8 de festejo en cajón en el tema “Callejón” .....	14
Figura 11. Patrón de coro de Arturo Miranda.....	19
Figura 12. Patrón de coro con descripción de Arturo Miranda.....	20
Figura 13. Patrón de coro de festejo adaptado a 9/8 .....	20
Figura 14. Patrón de cajón del tema “Ollita nomá” .....	20
Figura 15. Patrón con descripción de cajón del tema “Ollita nomá” .....	20
Figura 16. Patrón del tema “Ollita nomá” adaptado a 9/8 .....	21
Figura 17. Patrón tradicional de festejo en congas .....	21
Figura 18. Patrón tradicional de festejo en congas con descripción .....	21
Figura 19. Patrón de festejo adaptado a 9/8 en congas .....	22
Figura 20. Patrón tradicional de festejo en la cajita.....	22
Figura 21. Patrón tradicional de festejo en la cajita con descripción.....	22
Figura 22. Patrón tradicional de festejo adaptado a 9/8 en la cajita .....	23
Figura 23. Patrón tradicional de festejo en la quijada.....	23
Figura 24. Patrón tradicional de festejo en la quijada con descripción .....	23
Figura 25. Patrón tradicional de festejo adaptado a 9/8 en la quijada .....	24

Figura 26. Patrón de estrofa de festejo en el cencerro .....	24
Figura 27. Patrón de estrofa de festejo en el cencerro con descripción.....	24
Figura 28. Patrón de estrofa de festejo adaptado a 9/8 en el cencerro.....	25
Figura 29. Patrón de coro de festejo en el cencerro.....	25
Figura 30. Patrón de coro de festejo adaptado a 9/8 en el cencerro.....	25
Figura 31. Ensamble de festejo adaptado a 9/8 ejemplo A.....	26
Figura 32. Ensamble de festejo adaptado a 9/8 ejemplo B .....	26
Figura 33. Patrón del tema “Alcatraz” en cajón de Hugo Alcázar .....	27
Figura 34. Patrón del tema “Alcatraz” en cajón de Hugo Alcázar con descripción .....	28
Figura 35. Patrón del tema “Alcatraz” adaptado a 15/8 en cajón .....	28
Figura 36. Patrón afro de Arturo Miranda en cajón.....	28
Figura 37. Patrón afro de Arturo Miranda en cajón con descripción.....	29
Figura 38. Patrón afro de Arturo Miranda adaptado a 15/8.....	29
Figura 39. Patrón de festejo en congas de Héctor Morales.....	29
Figura 40. Patrón de festejo en congas de Héctor Morales adaptado a 15/8 .....	29
Figura 41. Patrón de festejo en cajita y su adaptación a 15/8.....	30
Figura 42. Patrón de festejo en quijada y su adaptación a 15/8.....	30
Figura 43. Patrón de la clave 3-2 adaptado a 15/8 de Brian Andres.....	31
Figura 44. Patrón de festejo en cencerro adaptado a 15/8 .....	31
Figura 45. Patrón de coro de festejo en cencerro adaptado a 15/8 .....	31
Figura 46. Ensamble de festejo adaptado a 15/8 ejemplo A.....	32
Figura 47. Ensamble de festejo adaptado a 15/8 ejemplo B .....	32
Figura 48. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor .....	33
Figura 49. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor con descripción.....	34
Figura 50. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor adaptado a 21/8.....	34
Figura 51. Patrón de festejo en congas adaptado a 21/8.....	34
Figura 52. Patrón de festejo en la cajita adaptado a 21/8.....	35

Figura 53. Patrón de festejo en quijada adaptado a 21/8 .....	35
Figura 54. Patrón de estrofa y coro de festejo en cencerro adaptado a 21/8.....	35
Figura 55. Ensamble de festejo adaptado a 21/8 ejemplo A.....	36
Figura 56. Ensamble de festejo adaptado a 21/8 ejemplo B .....	36
Figura 57. Patrón tradicional de festejo en la cajita.....	38
Figura 58. Ejemplo 1 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la cajita...38	
Figura 59. Patrón tradicional de festejo en la quijada.....	38
Figura 60. Ejemplo 1 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la quijada39	
Figura 61. Ejemplo 2 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la quijada39	
Figura 62. Adaptación a batería 1 de los patrones tradicionales de cajita y quijada .....	39
Figura 63. Adaptación a batería 2 de los patrones tradicionales de cajita y quijada .....	40
Figura 64. Adaptación a batería 3 de los patrones tradicionales de cajita y quijada .....	40
Figura 65. Adaptación a batería 4 de los patrones tradicionales de cajita y quijada .....	40
Figura 66. Adaptación a batería 5 de los patrones tradicionales de cajita y quijada .....	41
Figura 67. Variaciones en 9/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería.....	41
Figura 68. Variaciones en 15/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería.....	42
Figura 69. Variaciones en 21/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería.....	42
Figura 70. Patrón tradicional de guaguancó en las congas .....	43
Figura 71. Adaptación a batería del patrón tradicional de guaguancó en las congas .....	43
Figura 72. Patrón tradicional de festejo en las congas.....	44
Figura 73. Adaptación a batería 1 del patrón tradicional de festejo en las congas .....	44
Figura 74. Adaptación a batería 2 y 3 del patrón tradicional de festejo en las congas .....	44
Figura 75. Adaptación a batería 4 y 5 del patrón tradicional de festejo en las congas .....	45
Figura 76. Adaptación a batería 6 y 7 del patrón tradicional de festejo en las congas .....	45
Figura 77. Variaciones en 9/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería.....	46



Figura 78. Variaciones en 15/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería.....	47
Figura 79. Variaciones en 21/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería.....	48
Figura 80. Patrón de coro de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	49
Figura 81. Adaptación a batería 1 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	49
Figura 82. Adaptación a batería 2 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	50
Figura 83. Adaptación a batería 3 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	50
Figura 84. Adaptación a batería 4 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	50
Figura 85. Adaptación a batería 5 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	51
Figura 86. Adaptación a batería 6 y 7 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8.....	51
Figura 87. Adaptación a batería 1 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8.....	52
Figura 88. Adaptación a batería 2 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8.....	52
Figura 89. Adaptación a batería 3 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8.....	52
Figura 90. Adaptación a batería 4 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8.....	53
Figura 91. Adaptación a batería 1 y 2 de patrón de festejo en cajón adaptado a 21/8.....	53
Figura 92. Adaptación a batería 3 de patrón de festejo en cajón adaptado a 21/8.....	53
Figura 93. Adaptación entre ride y hi-hat del patrón de festejo en la cajita en 9/8 .....	55
Figura 94. Adaptación entre tambores de los patrones de festejo del cajón y las congas en 9/8 .....	55
Figura 95. Adaptación a batería 1 del ensamble de festejo en 9/8.....	55
Figura 96. Adaptación a batería 2 del ensamble de festejo en 9/8.....	56
Figura 97. Adaptación a batería 3 del ensamble de festejo en 9/8.....	56
Figura 98. Adaptación a batería 4 del ensamble de festejo en 9/8.....	57
Figura 99. Adaptación a batería 1 y 2 del ensamble de festejo en 15/8.....	57
Figura 100. Adaptación a batería 3 y 4 del ensamble de festejo en 15/8.....	58
Figura 101. Adaptación a batería de los patrones tradicionales de festejo en cajón y congas.	58
Figura 102. Adaptación a batería 5, 6 y 7 del ensamble de festejo en 15/8.....	59

Figura 103. Adaptación a batería 1 y 2 del ensamble de festejo en 21/8.....	59
Figura 104. Adaptación a batería 3 del ensamble de festejo en 21/8.....	60
Figura 105. Variaciones en 21/8 del ensamble de festejo adaptadas a batería .....	60



## INTRODUCCIÓN

Las habilidades de los músicos se encuentran en un continuo crecimiento a través del tiempo. Evidenciamos este proceso en los avances realizados en el campo de la armonía, el uso de técnicas extendidas en un instrumento, los nuevos estilos de improvisación o la implementación de nuevas tecnologías. El desarrollo de mayores competencias en estas y otras áreas genera nuevas herramientas para la creatividad, la creación de productos de mejor calidad e incluso para un mayor alcance al público al que uno se enfoca como artista. El uso de métricas irregulares se ha convertido en uno de los principales retos para muchos músicos en la actualidad ya que estas representan un desafío, tanto para los músicos como para los oyentes, puesto que su impredecibilidad requiere de una mayor concentración.

Las métricas regulares existen casi en la totalidad de la música popular. Podemos ubicarlas dentro de las canciones que lideran las listas de los temas más oídos en las diversas plataformas de *streaming* digital. Estas pueden ser agrupadas en pulsos de 2, 3 o 4 tiempos y ser subdivididas de manera binaria o ternaria. Si la fragmentación del pulso es binaria se le llamará métrica simple y si es ternaria, métrica compuesta. Las métricas irregulares, en contraposición, contienen dentro de sí compases de métricas simples y compuestas como también algunos compases de distintos pulsos. Estas métricas se presentan menos frecuentemente en la música popular occidental, con la excepción de algunos casos de estilos tradicionales. Algunos ejemplos son el merengue venezolano, cuya subdivisión no ha sido concebida dentro de los cánones de la escritura occidental, o la música andina en el Perú, cuya rítmica está conformada por frases de distintos tiempos que solo responden a un pulso en común.

El lanzamiento del álbum *Time Out* de The Dave Brubeck Quartet en 1959 fue el punto de inicio de un campo innovador, ya que se volvió extremadamente popular entre varios grupos de oyentes (Suwannakit, p.29). *Time out* fue popular entre los jóvenes y los

músicos de jazz de la época, por lo que generó una mayor experimentación de estos últimos con nuevos compases. Este acontecimiento dio pie a un desarrollo posterior que se extiende hasta el día de hoy y que ha evolucionado durante casi 60 años. Los grandes exponentes del jazz en la actualidad (Shai Maestro, Tigran Hamasyan, Antonio Sanchez, Ari Hoenig, Hiromi, Marius Neset, etc.) utilizan distintos cambios de tempo o compás regularmente e incluso lanzan álbumes sin temas escritos en el habitual 4/4.<sup>1</sup>

En esta época de la conectividad, en lugares tan llenos de talento como Nueva York, las innovaciones realizadas por músicos de relevancia artística llegan de manera instantánea a distintos países del mundo gracias al internet. Las redes permiten que las nuevas generaciones de músicos tengan al alcance los conceptos más actuales, puedan verlos en la práctica y escuchen a los propios autores enseñando los procesos que utilizaron para desarrollarlos. De esta manera, casi la totalidad de los músicos, desde cualquier parte del mundo, necesita únicamente estar conectado a internet para poder educarse sobre las herramientas más actuales. Existe un amplio repertorio musical de géneros muy conocidos como el rock, la música electrónica, el metal y hasta el pop que utilizan actualmente métricas irregulares. Incluso a la música tradicional de algunos países como Brasil o Cuba, cuya rítmica suele ser interpretada a 4 pulsos, se le han adaptado los conceptos de irregularidad métrica. Muchos de estos casos han sido analizados y tienen registro del proceso mediante el cual se adaptaron los patrones tradicionales, como es el caso del samba brasileño.

En el Perú, se ha presentado la misma situación. Si bien el fenómeno no se ha extendido hacia todos los ámbitos de la música peruana, existen corrientes y exponentes del jazz afroperuano que han mezclado y adquirido varias características del jazz contemporáneo. Entre los músicos que han explorado estas tendencias en sus propuestas artísticas se

---

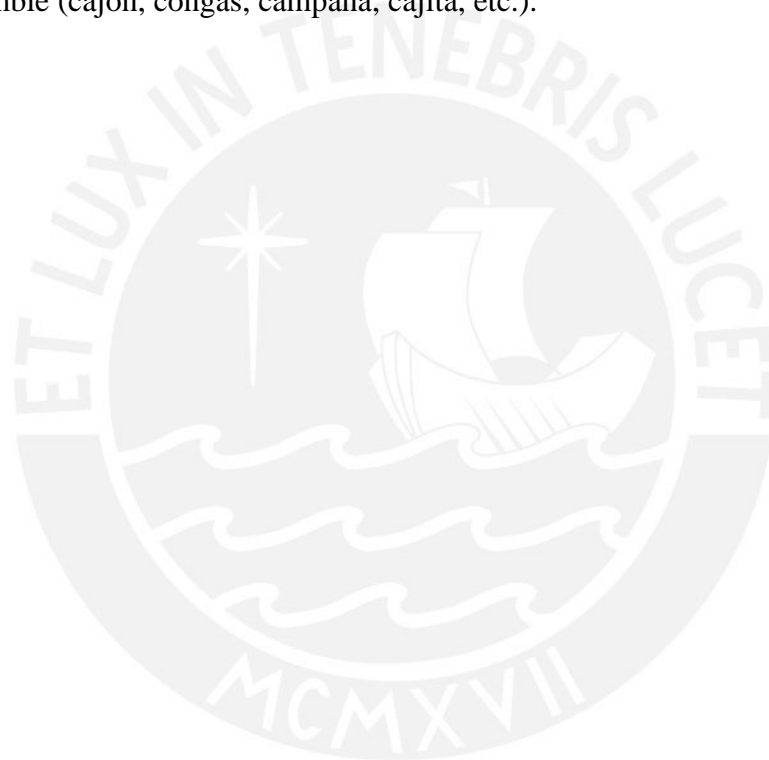
<sup>1</sup> Discos como: Birds (2013) de Marius Neset, Shadow Theater (2013) de Tigran Hamasyan, Lines of Oppression (2011) de Ari Hoenig, etc, constituyen ejemplos del uso contemporáneo de métricas irregulares

encuentran Juan Daniel Pastor, a través de su proyecto Chinchano, y Gabriel Alegría con Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.

La presente tesis busca responder a la pregunta: ¿Cómo adaptar los patrones de festejo ejecutados en batería a métricas irregulares? Para ello, en el primer capítulo se han planteado propuestas para adaptar los patrones del ritmo de festejo ejecutado en instrumentos tradicionales a métricas irregulares. Este objetivo se ha logrado utilizando como modelo los trabajos desarrollados en otros países latinoamericanos como Cuba y Brasil. Estos trabajos comprenden la adaptación de los ritmos de aquellas zonas ejecutados por sus instrumentos tradicionales al set de batería para luego ser adecuados a su interpretación en distintas métricas.

El segundo capítulo de esta investigación comprende el traslado de los patrones previamente trabajados a la batería. Este instrumento, al tener la posibilidad de ser ejecutado por las 4 extremidades, permite la fusión de más de un patrón al mismo tiempo. Esta sección será complementada con el análisis rítmico de la ejecución que han realizado percusionistas como Daniel Susnjar, Hugo Alcázar y Juan Daniel Pastor en sus respectivas propuestas de adaptar los ritmos afroperuanos a métricas irregulares. Susnjar (2013) además, en su tesis doctoral abarca un breve análisis de 2 piezas de festejo que utilizan métricas irregulares. Una de ellas es su composición, “One Four Five”, que contiene breves fragmentos de un festejo en  $7/4$  y la otra es el tema “El Norte” de Gabriel Alegría. En esta última pieza, Hugo Alcázar interpreta en el set de percusión una base de festejo en  $5/4$ . Por último, tenemos el tema “Callejón” de Juan Daniel Pastor, una pieza que está compuesta en  $21/8$ . En este tema, se desarrolla un patrón de festejo a 7 pulsos en un compás de subdivisión ternaria. Pastor también interpreta el tema “La Rueda” del compositor Stu Mindeman, pieza que tiene un indicador de compás de  $15/8$ .

A partir de los trabajos mencionados se delimita el punto de partida de esta investigación, puesto que no existe una guía o un método para poder establecer patrones de ritmos afroperuanos en batería para métricas irregulares. En resumen, luego de establecer patrones en métricas irregulares en los instrumentos tradicionales, el objetivo principal de esta tesis es trasladar estas opciones al set de batería que correspondan a las distintas métricas trabajadas. Para la creación de estas bases se considerará el contexto instrumental del baterista, principalmente si al momento de la ejecución hay más instrumentos de percusión dentro del ensamble (cajón, congas, campana, cajita, etc.).



## MOTIVACIÓN

El principal motivo para realizar esta investigación es el anhelo de poder agregar más recursos al jazz afroperuano y mediante este aporte, fomentar la renovación del repertorio. Este último no varía mucho debido a la falta de apoyo de los medios tradicionales de comunicación (televisión, radio) locales para incluir dentro de su programación la nueva música que componen los artistas peruanos.

Este contexto de indiferencia de parte de los medios se complementa con mi experiencia universitaria. Desde mi ingreso a la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, he sido testigo de cómo se fomenta la fusión de la música latinoamericana con el jazz tanto por parte de los profesores como por iniciativa propia de los alumnos. Esta fusión se puede observar, por ejemplo, en los ensambles de música popular o en los elencos de la especialidad de música como la Latin Perú Big Band o la Orquesta Peruana de Clarinetes. Estas agrupaciones cuentan con arreglos, adaptaciones e incluso composiciones musicales propias de sus integrantes que experimentan con distintas músicas del mundo. Es debido a este entorno que logro aproximarme a una nueva música que combina los conceptos del jazz contemporáneo (su armonía, timbres, métrica, etc.) con repertorio latinoamericano y es esta música la que servirá de base para la exploración de los patrones a crear.

Por lo expuesto anteriormente es que he desarrollado la necesidad de componer música que involucre un avance respecto al estatismo en el que vivimos debido a la falta de exposición de la nueva música peruana de parte de los medios tradicionales de comunicación. Al día de hoy, los medios digitales están obteniendo una aceptación cada vez mayor entre la población, por lo que podemos encontrar en ellos una nueva vía para la difusión y reproducción de las creaciones actuales.

Este trabajo no tiene la intención de solucionar el problema de los medios, sino de ser utilizado como un recurso adicional que además corresponde a una actualidad en la cual el uso de métricas irregulares ha tenido un papel importante en el desarrollo tanto de la composición de jazz como sus arreglos (Suwannakit, 2014, p. 34). Además, considero pertinente enfocar el trabajo en el jazz afroperuano debido a que es una expresión cultural importante que representa nuestra identidad nacional en el mundo. Por esta última razón, es necesario propiciar un ambiente en el cual esta música pueda desarrollarse y adaptarse al contexto del mundo moderno, ya que esas son las acciones que necesita una manifestación para que pueda seguir siendo una cultura viva.

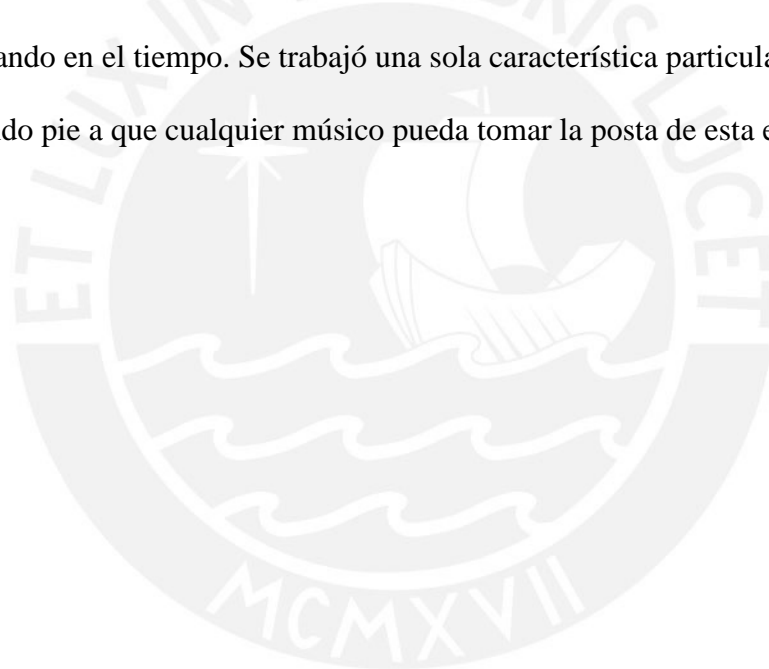




## JUSTIFICACIÓN

Esta investigación pretende aportar herramientas a las nuevas generaciones de músicos que busquen innovar en la música peruana y que deseen explorar otras formas de interpretar las expresiones musicales que ofrece la cultura afroperuana. Mediante la metodología a utilizar, la tesis sirve de herramienta para la adaptación de otros estilos de música peruana a métricas irregulares u otras variantes que involucren el aspecto rítmico, como las modulaciones métricas o desplazamiento rítmico.

Por último, el siguiente trabajo busca mostrar un nuevo camino de posibilidades en el mundo del jazz afroperuano. Esto, con el fin de fortalecer la cultura afroperuana y que continúe perdurando en el tiempo. Se trabajó una sola característica particular (las métricas irregulares), dando pie a que cualquier músico pueda tomar la posta de esta exploración.



## ESTADO DEL ARTE

Para poder llevar a cabo esta investigación, la literatura que ha sido revisada está enfocada en 3 grupos: El primero está focalizado en la introducción de las métricas irregulares en el jazz norteamericano. Esto es debido a 2 razones: la primera corresponde a que el jazz es, según Fred Ho (1995), “la música más revolucionaria del siglo XX”. Él defiende su postulado centrándose alrededor de los cambios culturales que significó el jazz y las características rítmicas que posee el estilo. Sobre esto último, Ho señala lo siguiente:

(El jazz) Es al mismo tiempo emocionante y relajante (lo que Archie Shepp ha caracterizado como la tensión y la belleza de estar delante y detrás del pulso). El pulso puede “swingear” sin importar si está en grupos de 3 o 2, en patrones métricos de 2, 3, el 4 común; o 7, 7 ½, 11, 15, 9, 13, etc. ¡El “swing” puede estar a tiempo, en un tiempo diferente o sin tiempo! (1995, p.283).

Estas propiedades rítmicas que señala Ho, permiten utilizar al jazz como modelo paradigmático de los procesos que se desarrollarán más adelante en los ritmos afroperuanos.

El segundo motivo por el cual se incluyó a las fuentes referidas al jazz norteamericano es debido a que este género marcó el desarrollo del set de batería hasta donde lo conocemos hoy en día. Royal Hartigan (1995) menciona en su artículo “The Heritage of the Drumset” que, durante el siglo XX, bateristas como Baby Dodds, Elvin Jones y Jack DeJohnette han sido responsables de la transformación de la manera en la que se ejecuta la batería. Hartigan señala que estos bateristas tienen en común el hecho de ser afrodescendientes y, por lo tanto, considera que tienen una herencia rítmica funcional y espiritual por el hecho de que los tambores provienen de África. Otro aspecto rescatable es el hecho de que este desarrollo se realizó en un contexto donde el jazz era la música predominante.

Sobre el inicio de las métricas irregulares en el jazz estadounidense, el artículo de Spoon Suwannakit “The Overview Treatment of Odd Meters in the History of Jazz” (2014)

es una fuente de gran ayuda. En este artículo menciona que la llegada del álbum “Time Out” de The Dave Brubeck Quartet marcó un hito en la historia del jazz. Este álbum tiene la peculiaridad de tener todos sus temas en distintas métricas. Geoffrey Ward incluso menciona que estos compases eran totalmente extraños para la época (2000, p. 412). De la totalidad de los temas, 2 de ellos alcanzaron gran popularidad entre los oyentes: “Take Five”, tema que se encuentra en una métrica de 5/4 y “Blue Rondo à la Turk” el cual está en una métrica de 9/8. Suwannakit explica que el motivo de que estos temas logran gran notoriedad es debido a que tienen acentos predecibles y, por lo tanto, posibles de seguir al oyente no experto (2014, p. 30).

Acerca de la posibilidad de seguir los acentos, Patrick Langham señaló que “Take Five” desde un punto de vista de la danza no es más que una fusión de 2 estilos, el vals y el two-step (Langham, 2012, como se citó en Lamb, 2012). Por lo tanto, para los jóvenes de aquella época era considerado atractivo el poder innovar en el baile. Más adelante, Langham señala que “Blue Rondo à la Turk” está inspirado de un ritmo callejero de Turquía y que los turcos sienten este tipo de métricas bastante natural por ser parte de su bagaje cultural. También en el artículo, Justin London (profesor de música del Carleton College en Minnesota) señala que los ritmos irregulares no son tan fácilmente procesados por el cerebro y que ahí radica la atracción hacia esos ritmos, en el hecho de que el cerebro tenga que trabajar un poco más para poder seguir la métrica.

Además, Suwannakit analiza la manera en la que el guitarrista Jonathan Kreisberg adapta el estándar de jazz “Stella by Starlight” a 7/4. En este tema utiliza un proceso parecido al de Desmond<sup>2</sup> en “Take Five”, dividiendo los 7 pulsos en 4 y 3, logrando así los acentos predecibles. Suwannakit también señala que existen otros usos de las métricas irregulares. La

---

<sup>2</sup> Paul Desmond fue un saxofonista norteamericano conocido por su trabajo con *Dave Brubeck Quartet*, uno de los grupos más populares del jazz norteamericano.

compositora Maria Schneider por su parte utiliza compases irregulares para poder expresar el carácter del pasaje de cierta forma en específico, produciendo como resultado sorpresa o interés.

El segundo grupo de bibliografía revisada está orientado a las métricas irregulares en la música latinoamericana siguiendo principalmente los géneros musicales de Brasil y Cuba. Esta decisión es tomada debido a que los orígenes de la ejecución de la batería en ambas músicas fueron contemporáneos entre sí. Si bien el uso de la batería fue desarrollado en Estados Unidos, tanto Cuba (Berger, 2014, p.17) como Brasil (Smith, 2014, p.29) trataron de emular el sonido de las orquestas de jazz norteamericanas mediante este instrumento. Adicionalmente, en ambos casos se hicieron adaptaciones tímbricas para llevar a la batería el sonido de sus instrumentos de percusión tradicionales. En otras palabras, se resolvió por sustituir los timbres tradicionales (conga y bongó en el caso cubano; zurdo y tamborin en el caso brasileño) hallando sonidos similares en la batería.

Por el lado de la música brasileña, Jhon McDermott (1997) en su tesis *Tradition And Innovation in the Drumming of Airto Moreira: a Portfolio of Recorded Performances and Exegesis* nos muestra un análisis del baterista brasileño Airto Moreira y sus aportes a la música brasileña. Para esta investigación, hay 2 aportes relevantes. El primero es la adaptación de los ritmos tradicionales brasileños a la batería y el segundo, el uso de métricas irregulares. Moreira es un referente importante en este estilo ya que, según McDermott, es “el mayor contribuyente a la creación de música brasileña en métricas distintas al compás partido” (1997, p.16). McDermott analiza el caso específico del tema *Misturada*, cuyo indicador de compás señala 7 negras por compás. En esta composición, se explica que Moreira utiliza en el hi-hat, percutido con la mano derecha, un patrón tradicional del tamborín. Sin embargo, a este se le ha sustraído el último pulso. Como podemos ver en la Figura 1, esta sustracción genera un patrón simétrico que genera la sensación de 2 patrones de

7/8 dentro del 7/4. Este último se encuentra sostenido por el ostinato entre el bombo y el hi-hat, los cuales producen la percepción de un compás de 7/4.

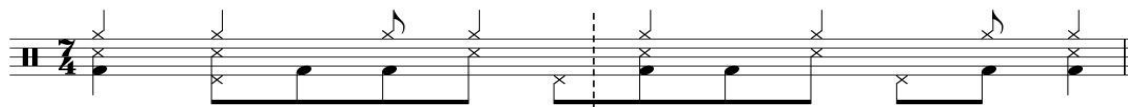


Figura 1. Patrón en 7/4 de Airto Moreira

La música afrocubana tiene un tratamiento distinto ya que gira en torno a la clave (Andres, 2014, p.76). Brian Andres, en su artículo “Applying the Clave to Odd-Metered Phrasing”, menciona que la clave tiene un papel integral en determinar cómo se ejecutarán los ritmos en una composición musical. Como podemos ver en las figuras 2, 3 y 4, Andres nos da las bases para poder adaptar a la batería el ritmo tradicional de cáscara y adaptar la clave, que serían los “acentos predecibles”, a las métricas irregulares de 5 y 7 pulsos, tanto en subdivisión binaria, como ternaria.



Figura 2. Patrón en 5/2 de Brian Andres

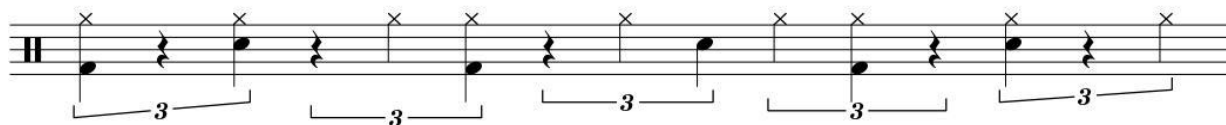


Figura 3. Patrón en 5/2 en tresillo de Brian Andres



Figura 4. Patrón en 7/4 de Brian Andres

En el último grupo de la bibliografía revisada, tenemos tanto las adaptaciones que se han hecho a la batería de los ritmos tradicionales afroperuanos y unas pocas grabaciones de músicos que han innovado el jazz afroperuano gracias a las métricas irregulares.

Una fuente de vital importancia para esta investigación es el método de Hector Morales: “The Afro-Peruvian Percussion Ensemble: From the Cajon to the Drum Set” (2012) ya que nos muestra maneras de ejecutar los patrones de ritmos afroperuanos y criollos en la batería y en distintos contextos dependiendo de la instrumentación. Son las bases rítmicas establecidas por Morales las que servirán de cimientos para esta investigación.

Otro autor importante para definir los patrones tanto de la percusión como de la batería es el músico australiano Daniel Susnjar (2013) en cuya tesis doctoral “A Methodology For The Application Of Afro-Peruvian Rhythms To The Drumset For Use In A Contemporary Jazz Setting” muestra cómo adaptar los ritmos de los instrumentos tradicionales de la música afroperuana a la batería en un contexto de jazz contemporáneo. Escribe detalladamente sobre los bateristas que ya habían estado experimentando a través de adaptaciones, como Hugo Alcázar o Alex Acuña. Desarrolla su manera de adaptar en la batería el festejo y el landó a partir de un análisis de la clave en la que se desarrollan. También menciona las especificaciones técnicas para lograr un sonido de acuerdo al género, el timbre de los platillos, el tamaño de los tambores incluso el tipo de parches. Por último, muestra algunas características que tiene en común la música afroperuana con el jazz americano, la música cubana y la música brasilera. Susnjar también dedica una parte de su tesis a proponer maneras de adaptar distintos estándares de jazz incluso a métricas irregulares. Susnjar utiliza “Take Five” para mostrar las modificaciones que se pueden realizar a los patrones tradicionales y de esta manera que articule mejor con la melodía del tema. Para esta adaptación, Susnjar menciona que utiliza el mismo proceso que Gabriel Alegría y su tema “El Norte”.

Precisamente, uno de los músicos más representativos del jazz afroperuano es el trompetista peruano Gabriel Alegría que grabó el tema “El Norte” en su álbum Nuevo Mundo (2008), un tema en 5/4 a ritmo de festejo. En este tema se utilizaron dos métodos: La

sustracción de figuras y la modulación métrica. Como se puede ver en la Figura 6, la sustracción de figuras se hizo de la siguiente manera: un compás de 12/8, en el cual está escrito el festejo, contiene 12 corcheas mientras que el de 5/4 contiene 10, por lo tanto, se sustrajo la última corchea del tercer pulso y la primera del cuarto pulso. Por otro lado, la modulación métrica se concretó siguiendo estos pasos: el compás de 12/8 es un compás de subdivisión ternaria de 4 pulsos, mientras que el de 5/4 es un compás de subdivisión binaria de 5 pulsos. La unidad que se usó en común en ambos compases es la corchea, esta corchea que estaba siendo agrupada de 3 en 3 pasó a ser agrupada de 2 en 2. El mismo procedimiento se utilizó con la cajita que es la que inicia el tema.

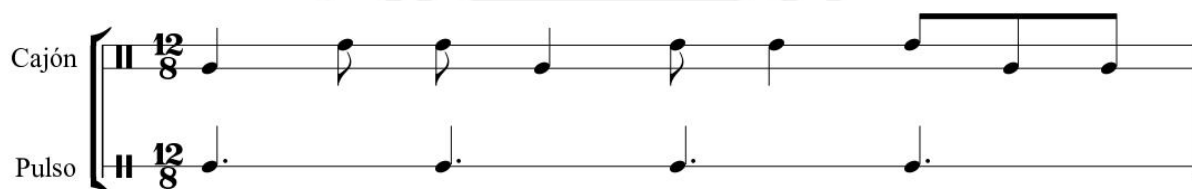


Figura 5. Patrón tradicional de festejo en cajón



Figura 6. Patrón adaptado a 10/8 de festejo en el tema "El Norte"

Otro músico que también implementó las métricas irregulares en la música peruana es Luis Alberto Manrique y su agrupación Cosa Nuestra en su disco Salsa Criolla (2016). Él arregló una versión de Toro Mata a la cual le adaptaron una sección en la métrica de 10/8. Para concretar este arreglo se utilizó la técnica de la sustracción de figuras de la siguiente manera: al patrón tradicional del cajón se le sustrajo la primera y la segunda corchea del cuarto tiempo, dividiendo el compás en 2 grupos de 3 corcheas y uno de 4 corcheas.

Figura 7. Patrón tradicional de landó en cajón

Figura 8. Patrón adaptado a 10/8 de landó en el tema Toro Mata en cajón

Juan Daniel Pastor es otro músico peruano que también ha hecho uso de las métricas irregulares. En su último álbum “El Regreso” (2019) interpretado por su banda Chinchano, se encuentra una canción llamada “Callejón”. Este tema se encuentra en la métrica de 21/8 y su pulso varía a lo largo de la canción, primero en 3 grupos de 7 corcheas cada una y, por último, a ritmo de festejo, en 7 grupos de 3 corcheas cada una. En la sección del festejo en 7 pulsos, se aprecia un compás de 4 pulsos al que se le añade un compás de 3 pulsos. Para lograr este último compás se sustrajo por completo el último pulso al patrón tradicional del cajón.

Figura 9. Dos compases de un patrón tradicional de festejo en cajón

Figura 10. Patrón adaptado a 21/8 de festejo en cajón en el tema “Callejón”



En conclusión, el uso de métricas irregulares es un recurso que viene siendo utilizado en el jazz desde 1959 con el lanzamiento de “Time Out” de Dave Brubeck Quartet. Este álbum marca el inicio de una nueva faceta en la innovación de la música popular. Este recurso se extiende tanto a la música cubana como brasilera, en las cuales se han adaptado los patrones de la percusión tradicional a métricas irregulares y posteriormente ocurrió un proceso similar con los patrones en la batería. En la música afroperuana podemos evidenciar un desarrollo que se encuentra todavía en una primera etapa. Esto lo constatamos en la poca cantidad de exponentes que hayan incluido los cambios de compás dentro de sus composiciones. Sin embargo, gracias a la información que se tiene de la música latinoamericana y tomando al jazz norteamericano de referente, estamos frente a un nuevo campo de investigación en la música del Perú.



## METODOLOGÍA

Esta investigación es de tipo cualitativo descriptivo y está centrada en adaptar el festejo a métricas irregulares para su ejecución en la batería. Para realizar este trabajo fue necesario transcribir y analizar las composiciones o arreglos de otros géneros musicales que utilicen algún tipo de métricas irregulares. Géneros que, al igual que los ritmos afroperuanos, sean interpretados por instrumentos de percusión y luego adaptados a un set de batería. Casos como el jazz afrocubano o el samba sirven de guía para ser utilizados en el proceso de adaptación de los ritmos afroperuanos.

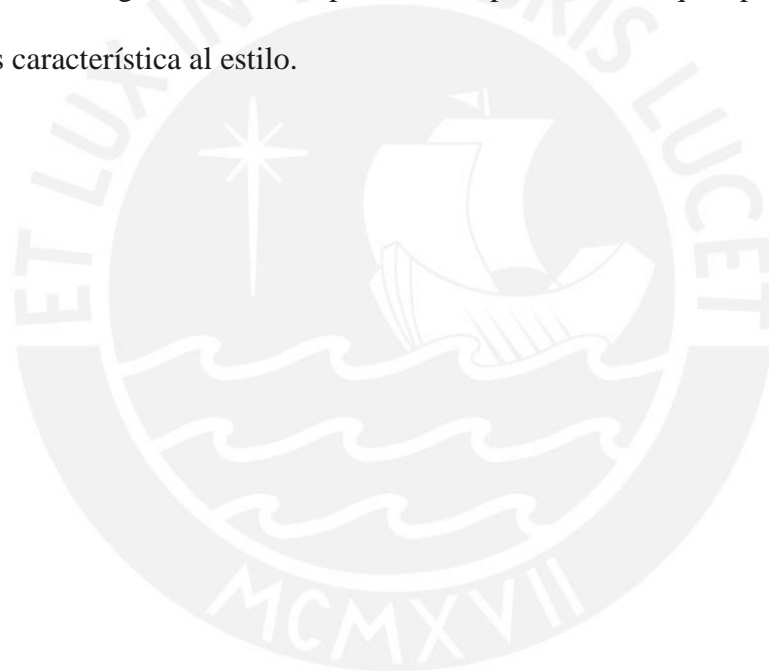
También se tomó en cuenta a los músicos que ya han hecho uso de otro tipo de métricas en la música afroperuana. Mediante un análisis de los procesos llevado a cabo por ellos, se procedió a utilizar esa misma metodología a otras métricas. Músicos como Juan Daniel Pastor, Gabriel Alegría, Tito Manrique o Daniel Susnjar han hecho distintos tipos de adaptaciones tanto en secciones de un tema como en composiciones completas utilizando diversos tipos de compás.

Se llevó a cabo el siguiente procedimiento:

- Se identificaron patrones tradicionales en los distintos instrumentos de percusión afroperuana (cajón, congas, cajita y quijada).
- Se estableció una jerarquía de figuras musicales. Esta distinción hizo que se puedan eliminar o añadir figuras y sus respectivos silencios en dependencia del resultado que estamos buscando.
- Una vez armado el ensamble tradicional en cada una de las 3 métricas, se determinó la relación tímbrica de cada uno de los instrumentos tradicionales con la batería. Este paso permitió reemplazar más de un instrumento a la vez en el kit de batería.

La naturaleza mimética de la batería brindó al resultado sonoro final distintas combinaciones de instrumentos (cajón + batería, congas + batería, cajita y quijada + batería) e incluso pudo ser percibida como un ensamble completo.

Además, este resultado necesita ser percibido como parte del estilo, es decir que luego del proceso no se haya cambiado su esencia, si no por el contrario logre ser identificado como parte del repertorio. Se buscó un resultado orgánico, que tenga la posibilidad de fluir naturalmente en la percepción del oyente. Para lograr que sea utilizado como una herramienta más, se analizó la clave en la que se desarrollan los ritmos afroperuanos. A partir de ella se sustrajeron o añadieron figuras musicales puntuales dependiendo de qué opción pueda reconocerse más característica al estilo.



## **Capítulo 1: Adaptación de métricas irregulares en el festejo a los instrumentos de percusión tradicionales**

El festejo es, según el imaginario colectivo de los limeños, un “género musical caracterizado por un energético acompañamiento rítmico a 2 tiempos de subdivisión ternaria” (León, 2006, p.218). Si bien esta definición no siempre correspondió a la realidad, en la actualidad podemos afirmar que el festejo ha pasado por “un proceso de consolidación y estandarización” (p.222). Es gracias a este proceso que se podrá identificar patrones en la percusión que definen este estilo.

Para esta investigación los patrones que serán utilizados son los que se han recopilado de músicos como Juan Daniel Pastor, Gigio Parodi y Héctor Morales. A partir de la labor de estos percusionistas es que podremos establecer bases estándar y se realizó el proceso de modificación para su interpretación en métricas irregulares.

Este trabajo constituye una propuesta de adaptación del festejo, por lo que la exploración estará enfocada hacia una aproximación esencial de la transformación de los fundamentos rítmicos del género. Para ello, la tesis abordará únicamente la modificación en base a los pulsos, mas no la subdivisión. Esta precisión logrará también que, al ser este trabajo un primer acercamiento, el resultado final alcance a ser reconocido como parte del estilo afroperuano y no como un producto forzado de hibridación académica.

La presente investigación abarca tres nuevas métricas a los cuatro pulsos característicos del festejo: 3, 5 y 7 pulsos. Estas métricas conservarán la subdivisión ternaria del estilo original por lo que sus indicadores de compases serían  $9/8$ ,  $15/8$  y  $21/8$  respectivamente. La razón por la cual han sido escogidos es debido a que, partiendo de los ritmos tradicionales, se efectuarán las técnicas de adición y sustracción en el caso del  $9/8$  y  $15/8$  respectivamente. Por otro lado, el  $21/8$  encontrará su lógica en los patrones tradicionales del cajón, los cuales muchas veces no son bases de un compás de duración, sino de hasta dos

compases. De esta manera evitaremos ejecutar el patrón solamente como una amalgama de un patrón de 4 pulsos más uno de 3, sino también como un patrón de 8 pulsos al que se le han sustraído 3 corcheas.

## 1.1 Festejo a 3 pulsos

En este subcapítulo se trabajó en la adaptación del festejo a una métrica de 9/8, lo cual significa que se deberán retirar tres corcheas de los patrones tradicionales para lograr el resultado deseado. Para ello se utilizarán las técnicas de desarrollo motivico que propone Caltabiano (s.f.). Este autor define al término compresión como una herramienta para retirar notas dentro de un motivo. Utilizaremos esta técnica en cada uno de los instrumentos de percusión tradicionales.

### 1.1.1 Cajón

Para esta sección serán utilizados patrones de Arturo Miranda y Leonardo “Gigio” Parodi. Comenzaremos con un patrón que Miranda propone como uso en una sección de “coro” de un tema (Miranda, 2018).



Figura 11. Patrón de coro de Arturo Miranda

El festejo se caracteriza por la acentuación en la segunda corchea de cada pulso, por lo que, como se explica en la figura 12, podemos observar esta acentuación en el primer y el segundo tiempo. Esta base rítmica posee la peculiaridad de comenzar en anacrusa<sup>3</sup>. Esto quiere decir que el inicio del patrón es antes del primer pulso, por lo que será importante mantenerlo para que pueda ser reconocido al final del proceso. Esta característica genera que el patrón termine en el cuarto tiempo con un golpe en el lado agudo del cajón.

<sup>3</sup> Una anacrusa referencia a un grupo de notas que se antepone al tiempo uno de una frase



Figura 12. Patrón de coro con descripción de Arturo Miranda

Podemos observar que, dentro de una jerarquía de figuras musicales, las del tercer tiempo podrían ser calificadas como “no esenciales” por lo que podemos prescindir de ellas al momento de la modificación que se muestra a continuación:



Figura 13. Patrón de coro de festejo adaptado a 9/8

Por otro lado, “Gigio” Parodi ha transcrito el patrón del tema “Ollita nomá” que se encuentra dentro del trabajo de documentación y preservación de la cultura afroperuana hecha por la asociación cultural Perú Negro.

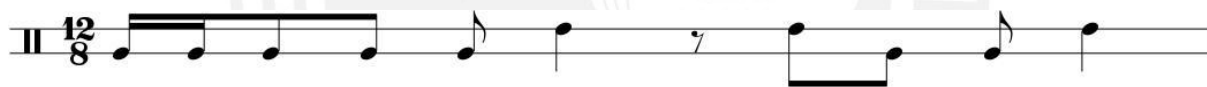


Figura 14. Patrón de cajón del tema “Ollita nomá”

Nuevamente se puede observar la acentuación en la segunda corchea de cada pulso, pero esta vez los acentos se encuentran en el segundo, tercer y cuarto tiempo. Por su parte, las semicorcheas en el primer tiempo producen una primera frase que culmina en la segunda corchea del segundo tiempo. Por último, el silencio en la primera corchea del tercer tiempo genera un espacio.

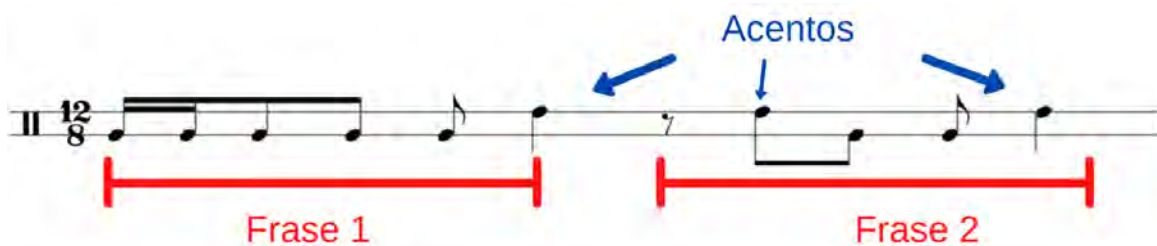


Figura 15. Patrón con descripción de cajón del tema “Ollita nomá”

Ahora, se observa que, si bien el cuarto pulso también tiene la acentuación en la segunda corchea, este no tiene una relación directa sobre el pulso anterior, como sí se percibe en los dos primeros tiempos. Adicionalmente, el ejecutar la tercera corchea del tercer tiempo va a generar una sensación de continuidad en el patrón, con lo que se eludirá cualquier impresión de interrupción.

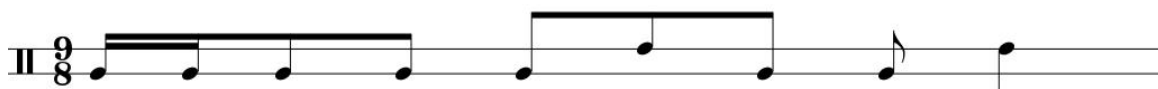


Figura 16. Patrón del tema “Ollita nomá” adaptado a 9/8

### 1.1.2 Congas

Las congas son instrumentos de percusión que pertenecen a la tradición afrocubana. Héctor Morales (2012) los describe haciendo la siguiente analogía: “se podría decir que las tumbadoras son a la música afrocubana, lo que el cajón a la música afroperuana” (p.46). Para este trabajo utilizaremos un patrón del libro de Morales:

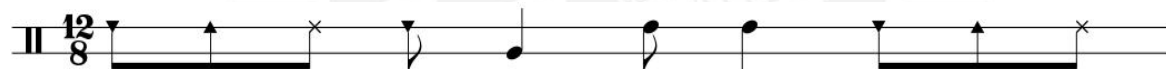


Figura 17. Patrón tradicional de festejo en congas

Es posible señalar que, en este patrón, el segundo y el tercer tiempo cumplen un rol protagónico tanto por el timbre como por su intensidad gracias a los sonidos abiertos. Por otro lado, el primer y el cuarto pulso son idénticos y no generan mayor atención al oído.



Figura 18. Patrón tradicional de festejo en congas con descripción

Por lo tanto, se procederá a quitar el último pulso del patrón. Sin embargo, cabe resaltar que en el tercer tiempo quedaría libre una corchea que podría ser aprovechada para

añadir un golpe. Para conservar lo mejor posible la naturaleza del patrón, se agregará un *slap*<sup>4</sup> en la última corchea, proveniente de la última nota del patrón tradicional.



Figura 19. Patrón de festejo adaptado a 9/8 en congas

### 1.1.3 Cajita

La cajita, a diferencia de los dos instrumentos anteriormente trabajados, no tiene un papel repicador en el ensamble de percusión afroperuana. Esto genera que la base rítmica a trabajar sea bastante repetitiva y, por ello, relativamente más sencilla de modificar.



Figura 20. Patrón tradicional de festejo en la cajita

En el patrón se observa el golpe de cierre de caja en todos los tiempos, marcando el pulso directamente. Esta sensación es importante, puesto que el acento del festejo se encuentra en la segunda corchea y esta característica podría ocasionar otro tipo de percepción rítmica en un oyente ocasional. Otro rasgo distintivo es la particularidad del primer tiempo, lo que coloca a este pulso en una posición superior al resto.



Figura 21. Patrón tradicional de festejo en la cajita con descripción

Con estas características es posible prescindir de cualquiera de los 3 últimos pulsos. Dentro de la jerarquía de figuras rítmicas, estos pulsos no tendrían diferencia alguna, por lo que eliminar cualquiera de ellos resulta indiferente.

<sup>4</sup> Golpe en el borde de las congas que genera un sonido seco





Figura 22. Patrón tradicional de festejo adaptado a 9/8 en la cajita

### 1.1.4 Quijada

La quijada de burro es un instrumento que se caracteriza por interactuar de manera constante con los demás instrumentos. Para este trabajo, se tomará en cuenta un patrón recopilado por Héctor Morales.



Figura 23. Patrón tradicional de festejo en la quijada

Se observa que este patrón tiene una duración de dos compases de 4 tiempos. Por ello el proceso que se llevará a cabo es el de sustraer un pulso a ambos compases. Se puede observar que estos comienzan sin acentuación alguna. Este espacio obtiene su importancia al ser otorgado a los patrones de cajón o congas para ocuparlo con algún repique o base con muchas figuras. También se observa que el primer compás es un solo motivo de dos tiempos duplicados. Por otro lado, el segundo compás agrega la parte acentuada del motivo del primer compás, generando una sensación de mayor actividad rítmica.

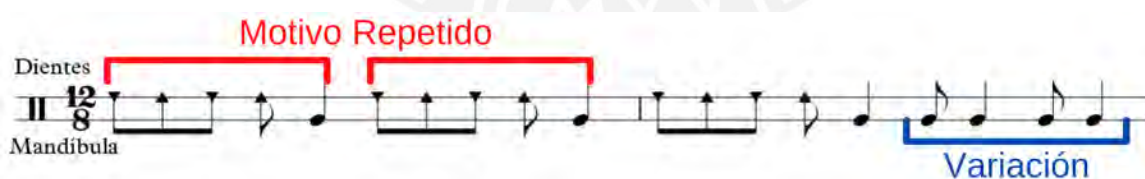


Figura 24. Patrón tradicional de festejo en la quijada con descripción

Con esta descripción podemos señalar dos momentos: el primer compás distinguido por tener pocos golpes de mandíbula y el segundo compás en contraposición, con varios de estos golpes. En ese sentido, convendrá eliminar el cuarto pulso del primer compás, para lograr conservar el carácter de este. Mientras que en el segundo compás se sustraerá el primer pulso, manteniendo exclusivamente los acentos. De esta manera, se obtendrá una ilusión

rítmica respecto al ritmo original, puesto que, al momento de la escucha, los primeros 4 pulsos serán reconocidos como el ritmo original.

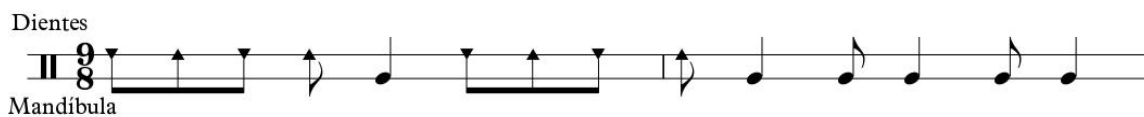


Figura 25. Patrón tradicional de festejo adaptado a 9/8 en la quijada

### 1.1.5 Cencerro

El cencerro (o campana), al igual que las congas, pertenece a la tradición folclórica afrocubana (Morales, p.51). Este instrumento destaca por su gran volumen lo que lo convierte en el instrumento responsable de “hacer las llamadas” (hacer notorios los cambios de secciones). El cencerro denota dos estructuras: estrofa y coro. Comenzaremos con el patrón de estrofa:



Figura 26. Patrón de estrofa de festejo en el cencerro

En este patrón se puede observar que su estructura comparte similitud con la clave en 6/8 afrocubana. Sin embargo, la diferencia radica en el cuarto pulso, puesto que el cencerro no ejecuta ningún golpe. Este silencio, tal como hemos visto en la quijada y cajita, permite generar espacio para que otros instrumentos puedan resaltar.

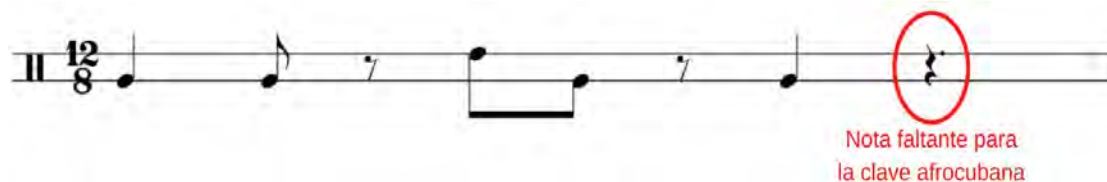


Figura 27. Patrón de estrofa de festejo en el cencerro con descripción

Ahora, dentro de la jerarquía de figuras, el silencio del 4to pulso pareciera tener más relevancia que las demás por la importancia en el cumplimiento de su función. No obstante, al sustraer cualquiera de los tres pulsos restantes, estaríamos modificando la clave y se genera

una percepción de irregularidad. Por otro lado, al eliminar el cuarto pulso, obtenemos una sensación de regularidad. Esta regularidad es adquirida debido a que, luego de ser ejecutado por lo menos una vez, el primer pulso es percibido como el golpe que falta para completar la clave afrocubana.

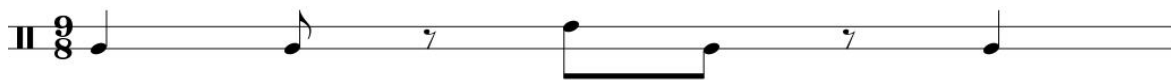


Figura 28. Patrón de estrofa de festejo adaptado a 9/8 en el cencerro

Adicionalmente, se tiene el patrón del cencerro durante el coro. En esta sección al ser de carácter energético y con más libertades en torno a la improvisación, existe un gran número de variantes a la base. Para este momento utilizaremos una variante transcrita por el percusionista “Gigio” Parodi.

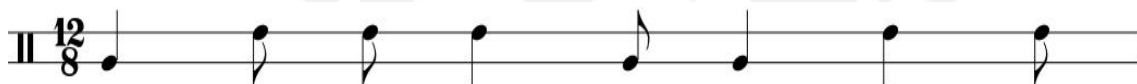


Figura 29. Patrón de coro de festejo en el cencerro

Es posible ver que el patrón de la campana tiene la función de establecer dónde se encuentra el pulso y, además, en los tiempos dos y tres interpreta el acento característico de la segunda corchea del festejo. Además, intercala el sonido grave con el agudo entre pulso y pulso. Se observa que en el tiempo dos y el tiempo tres de este patrón se tiene el mismo ritmo, pero diferentes alturas.

Entonces, podemos obtener el sonido agudo en la tercera corchea del primer tiempo y este puede ser utilizado para que el oído reconozca un cambio de timbre. De esta manera, podremos eliminar el tiempo dos y mantener el inicio y el final del patrón, los cuales son usualmente los que más reconoce el oído.



Figura 30. Patrón de coro de festejo adaptado a 9/8 en el cencerro

### 1.1.6 Ensamble completo

En conclusión, luego del análisis de la estructura de cada uno de los patrones tradicionales de cada instrumento y un establecimiento de figuras importantes se ha podido lograr un ensamble completo de instrumentos tradicionales para ejecutar un festejo en 3 pulsos. Para alcanzar este resultado solo se ha hecho uso de una técnica de modificación de motivos y este ha sido el proceso de sustracción.

Figura 31. Ensamble de festejo adaptado a 9/8 ejemplo A

Figura 32. Ensamble de festejo adaptado a 9/8 ejemplo B

## 1.2 Festejo a 5 pulsos

En este subcapítulo se trabaja la modificación del festejo a una métrica de 5 pulsos de subdivisión ternaria, esto quiere decir que el resultado final será un ritmo de festejo en 15/8. Para ello utilizaremos las técnicas de extensión y expansión que propone Caltabiano. Este autor señala que la extensión es cuando “el nuevo material comienza con la nota final, retrasando la cadencia esperada” (Caltabiano, p.6). Por otro lado, define a la expansión como la adición de nuevo material antes de la nota final (Caltabiano, p.6). El criterio para adicionar material será el de analizar el carácter del patrón y establecer figuras “importantes” para luego proceder a su duplicación. Cabe resaltar que se ha elegido la duplicación de motivos con el fin de no introducir agentes extraños dentro de la ejecución, lo cual dificultaría la sensación orgánica que se busca en el trabajo.

### 1.2.1 Cajón

Si bien al inicio del capítulo se menciona que existe un proceso de estandarización con respecto al festejo, en el caso específico del cajón peruano existe un amplio vocabulario de patrones e inclusive un repertorio mayor en lo que respecta a las variaciones. Para este subcapítulo utilizaremos un patrón que pertenece a los hermanos Rafael y Octavio Santa Cruz. Esta transcripción la hizo el percusionista Hugo Alcázar del tema “Alcatraz” perteneciente al álbum Afro Perú (1995).



Figura 33. Patrón del tema “Alcatraz” en cajón de Hugo Alcázar

En este patrón podemos evidenciar la similitud que tiene con la interpretación de la cajita. Por lo tanto, es posible señalar que se tienen dos motivos: el primero que comienza en anacrusa, marcando notoriamente el primer tiempo. Por otro lado, el segundo motivo es una

adaptación tímbrica del motivo de la cajita repetido en el segundo, tercer y cuarto tiempo, señalando dónde se encuentra el pulso.



Figura 34. Patrón del tema “Alcatraz” en cajón de Hugo Alcázar con descripción

Esta descripción permite establecer la célula rítmica a repetirse. Como el primer motivo tiene la única función de marcar el primer tiempo, duplicarlo generaría una sensación de más de un primer tiempo. Este fenómeno produciría notoriedad en la métrica irregular y estaría en contra del resultado que se busca con esta tesis. Por lo tanto, el patrón más adecuado a duplicar sería el segundo motivo que, además, ya se encuentra repetido 3 veces, por lo que al ser adicionado una vez más no generará mayor interrupción.



Figura 35. Patrón del tema “Alcatraz” adaptado a 15/8 en cajón

Por otro lado, Arturo Miranda propone una base a la que denomina “afro”. Esta base es utilizada en secciones instrumentales que no tengan una estructura de coro, sino que más bien, funcionan como secciones intermedias de un tema.

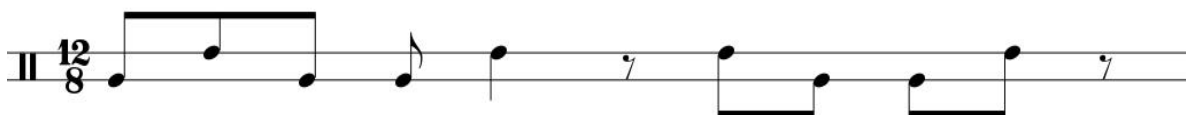


Figura 36. Patrón afro de Arturo Miranda en cajón

En esta base rítmica son apreciables los acentos en la segunda corchea de todos los tiempos. Además, el patrón es un mismo motivo repetido, con la única diferencia que la

primera vez que se toca, se ejecuta un golpe en el registro grave del cajón en el primer tiempo, dando a entender dónde se encuentra el inicio.



Figura 37. Patrón afro de Arturo Miranda en cajón con descripción

Para poder adaptar este patrón, es necesario que el material a adicionarse contenga un sonido agudo en la segunda corchea. Este trabajo propone adicionar dos corcheas en el sonido grave del cajón inmediatamente después del último golpe en el agudo, con el fin de anteceder a la última nota aguda que se agregará en la segunda corchea del nuevo quinto pulso.



Figura 38. Patrón afro de Arturo Miranda adaptado a 15/8

### 1.2.2 Congas

Para esta adaptación, seguiremos usando el patrón de Héctor Morales trabajado anteriormente. Esta vez, utilizaremos la sección del cuarto tiempo como un nexo entre el segundo y el tercer pulso, que como había sido analizado previamente, son las figuras más relevantes.

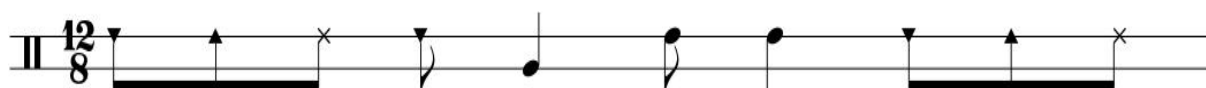


Figura 39. Patrón de festejo en congas de Héctor Morales



Figura 40. Patrón de festejo en congas de Héctor Morales adaptado a 15/8

### 1.2.3 Cajita

En el patrón de la cajita no existe mayor análisis que el ya realizado en el cajón, el proceso será exactamente el mismo. Este consiste en la duplicación del motivo que ya está repetido tres veces durante su ejecución original y cuya función es solo marcar dónde se encuentra el pulso.



Figura 41. Patrón de festejo en cajita y su adaptación a 15/8

### 1.2.4 Quijada

El patrón de la quijada, una vez más, será tomado del trabajo de Héctor Morales. Como se analizó antes, se tienen dos compases de cuatro tiempos en el cual el primer compás tiene menos actividad que el segundo. Por lo tanto, se buscará que el resultado final contenga estas mismas características. Siguiendo esta línea, en el primer compás agregaremos 3 corcheas utilizando el característico sonido del raspado de dientes al final del patrón. Mientras que en el siguiente compás se adicionará una corchea y una negra percutida con el puño al final. De esta manera, conservamos la diferencia de carga rítmica en ambos compases.

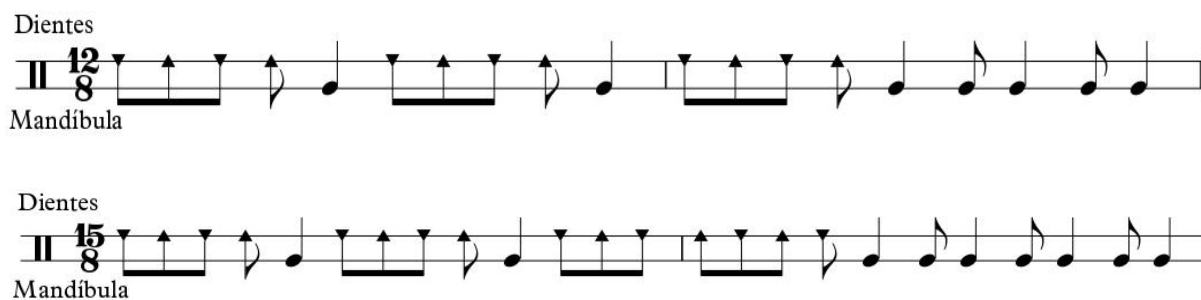


Figura 42. Patrón de festejo en quijada y su adaptación a 15/8





### 1.2.6 Ensamble completo

Siguiendo el proceso del subcapítulo anterior, se ha logrado presentar una propuesta rítmica de un ensamble conformado por instrumentos tradicionales ejecutando un festejo en 5 pulsos. Este proceso fue llevado a cabo siguiendo las técnicas de extensión y expansión propuestas por Caltabiano. Estos patrones han sido elaborados teniendo en cuenta la función que cumple cada figura de cada instrumento, por lo que el resultado final supone ser detectado por el oído como parte del repertorio.

Figura 46. Ensamble de festejo adaptado a 15/8 ejemplo A

Figura 47. Ensamble de festejo adaptado a 15/8 ejemplo B

### 1.3 Festejo a 7 pulsos

Esta sección ha sido integrada al trabajo de la tesis para ofrecer una alternativa a la ejecución de un festejo en 21/8. Si bien existe la posibilidad de interpretar esta métrica como la amalgama de un compás tradicional de 4 pulsos y el patrón modificado de 3, se ha decidido incorporar patrones que ocupen dos compases en los instrumentos que presenten esta opción. Esta decisión fue tomada para no dejar de lado patrones que forman parte del repertorio percusivo afroperuano. El festejo al pertenecer a una costumbre de celebración e ímpetu, cuando se ejecuta contempla una vasta cantidad de variaciones.

#### 1.3.1 Cajón

Juan Daniel Pastor en su tema *Callejón* ya ha explorado el festejo con 7 pulsos. El proceso que se ha llevado a cabo para la adaptación a esta métrica puede ser catalogado dentro del concepto de compresión que propone Caltabiano, tal como se analizó en el estado del arte. Para este subcapítulo, seguiremos utilizando el concepto, sin embargo, será aplicado a otras bases rítmicas.

Pastor también propone otros patrones de festejo en el cajón. Ambas bases, mostradas a continuación, son utilizadas para acompañar festejos a un tempo rápido.

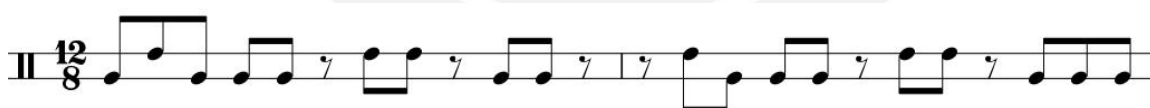


Figura 48. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor

En este patrón se exponen dos compases en el que el segundo es una variación del primero. La razón por la cual esta base es presentada como una sola, es debido a que en las canciones de tempo rápido se suele evitar marcar el primer tiempo de manera constante. Por lo que, al ejecutar la variación, generamos espacio a que la base rítmica sobrecargada no se sienta como tal. En este patrón podemos observar que el último pulso funciona como una llamada hacia el primer tiempo, por lo que debería ser conservado. Por otro lado, el tercer pulso del

segundo compás se encuentra desconectado de las demás figuras. En el primer compás, este pulso justifica su presencia como alternancia tímbrica con el cuarto pulso, pero en el segundo compás pierde este sentido.



Figura 49. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor con descripción

Habiendo establecido la jerarquía, se ha procedido a eliminar el tercer pulso del segundo compás, de esta manera se ha preservado la regularidad que trae la anacrusa. Además, se ha conversado el motivo del primer y segundo tiempo, lo que permite al oído reconocer el segundo compás como una variación del primero.



Figura 50. Patrón de festejo en cajón de Juan Daniel Pastor adaptado a 21/8

### 1.3.2 Congas

Para esta adaptación se continuará usando la propuesta de Héctor Morales. En esta sección, lo único que será necesario hacer es unir el patrón previamente trabajado en 3 pulsos y unirlo al tradicional de 4.

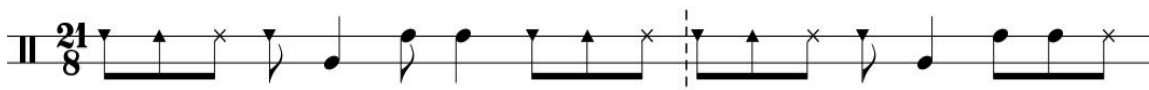


Figura 51. Patrón de festejo en congas adaptado a 21/8

### 1.3.3 Cajita

La cajita no presenta mayor intervención, al ser interpretada con un solo patrón de un compás de duración no es necesario un análisis adicional. Para este caso, se procederá a amalgamar un patrón de 4 pulsos más el ya trabajado de 3.



### 1.3.6 Ensamble completo

En conclusión, se ha añadido una nueva propuesta a la ejecución del festejo a 7 pulsos. No solo existe la posibilidad de adicionarle algún patrón trabajado en 9/8 al tradicional, sino que además se han trabajado con bases de dos compases de duración. En la siguiente partitura veremos las posibilidades propuestas para ejecutar esta métrica.

Figura 55. Ensamble de festejo adaptado a 21/8 ejemplo A

Figura 56. Ensamble de festejo adaptado a 21/8 ejemplo B

## Capítulo 2: Adaptación de métricas irregulares en el Festejo en Batería

Este capítulo aborda la aplicación en la batería de patrones desarrollados previamente en instrumentos tradicionales. La propuesta se maneja bajo un criterio de sustitución tímbrica. Ello quiere decir que se busca, en el set de batería, un sonido que contenga algún tipo de similitud con el del instrumento tradicional (sea en su carácter, su duración, su altura, o su timbre).

El criterio de selección se basa en utilizar de modelo el samba brasilero y la música afrocubana. En ambos casos, el proceso fue el mismo que para el peruano, pues los tres géneros pertenecen a una tradición de instrumentos de percusión que son luego adaptados a la batería.<sup>5</sup> Además, se explorarán algunas variaciones que permite la batería con el fin de integrarse a otros estilos musicales

El kit de batería es un conglomerado de tambores y platillos que son ejecutados con las cuatro extremidades. Esta cualidad permite la exploración en dos aspectos: por un lado, hace posible que se pueda sustituir más de un instrumento a la vez<sup>6</sup> y, por otro lado, en la batería se encuentra más de una opción tímbrica para imitar un solo elemento del ensamble de percusión afroperuano. Ello permite la elección de ciertos timbres para buscar una sonoridad de acuerdo con el estilo que se esté interpretando.

Actualmente, en el negocio de la música, no son muchas las oportunidades en las que se contrata a toda una sección de percusión, por lo que la batería constantemente debe asumir el rol de los demás instrumentos. Por ello, la investigación propone cuatro tipos de patrones en la batería para las distintas métricas trabajadas. Estos son: reemplazando la cajita y la quijada, reemplazando las congas, reemplazando el cajón y, por último, una propuesta de ensamble completo usando solo la batería.

---

<sup>5</sup> En el caso de la música afroperuana, percusionistas como Hugo Alcázar, Juan Daniel Pastor y Héctor Morales ya han realizado esta adaptación tímbrica.

<sup>6</sup> Por lo que al momento del desarrollo de la adaptación se tendrán también en cuenta los distintos contextos instrumentales.

## 2.1 Reemplazando la cajita y la quijada

Para esta parte hay que tener en cuenta las características sonoras de la cajita y la quijada en comparación con la que ofrecen los instrumentos que conforman la batería. Al percutir la cajita, con la tapa o en el lado, se obtiene un sonido seco. Este puede ser reemplazado por el golpe de aro en la tarola<sup>7</sup>, tanto utilizando el *cross-stick* o golpeando el aro con el cuello de la baqueta.



Figura 57. Patrón tradicional de festejo en la cajita



Figura 58. Ejemplo 1 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la cajita

Por otro lado, la quijada tiene el sonido característico del golpe de mandíbula, sonido relativamente corto y de vibración entre los dientes. Para imitar este timbre, utilizaremos al *hi-hat*, ya que con el pie izquierdo podemos graduar el nivel de abertura. Esta característica permite que el ejecutante pueda simular de la mejor manera el golpe de mandíbula de la quijada. Cuenta además con el sonido producido al raspar los dientes. En este caso se propone utilizar la punta de la baqueta para percutir en el *hi-hat*. De manera opcional, es posible agregar el bombo en cada golpe del *hi-hat* abierto para poder obtener un timbre con más ataque.



Figura 59. Patrón tradicional de festejo en la quijada

<sup>7</sup> Caja o redoblante





Figura 60. Ejemplo 1 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la quijada

Otra opción con respecto a conseguir el timbre propio de la quijada consiste en utilizar la técnica del *press roll*<sup>8</sup>. Al ejecutar esta técnica en la tarola es posible conseguir un sonido que evoque el golpe de mandíbula. Esta adaptación contiene exactamente la misma rítmica que la anterior, con la única diferencia que en vez de abrir el *hi-hat*, se utilizarán *press rolls*. Adicionalmente, es posible añadir el *hi-hat* marcando el pulso con el pie izquierdo ya que esta extremidad ha quedado libre.



Figura 61. Ejemplo 2 de adaptación a batería del patrón tradicional del festejo en la quijada

La finalidad de este subcapítulo es emular tanto la quijada como la cajita, por lo tanto, se procederá a fusionar los patrones de ambos instrumentos, eliminando algunas figuras que puedan dificultar la ejecución natural en la batería. Para ello, se ha priorizado el *cross stick* que marca todos los tiempos, y se ha eliminado aquellas figuras percutidas al mismo tiempo que este golpe. Este procedimiento se realiza tanto para el patrón de quijada en el *hi-hat*, como para los *press rolls*.



Figura 62. Adaptación a batería 1 de los patrones tradicionales de cajita y quijada

<sup>8</sup> Esta técnica consiste en hacer que la baqueta rebote múltiples veces presionándola contra una superficie



Figura 63. Adaptación a batería 2 de los patrones tradicionales de cajita y quijada

Los dos patrones presentados conforman la adaptación tímbrica más fiel al sonido de la percusión tradicional afroperuana. Sin embargo, la batería ofrece un universo de timbres que, según su contexto, pueden articular de mejor manera en ciertos estilos. Por ejemplo, si se busca una sonoridad cercana al estilo *latin jazz*, la mano derecha podría experimentar los golpes de mandíbula de la quijada en la campana del *ride*, mientras realiza el raspado de los dientes en el cuerpo del platillo.



Figura 64. Adaptación a batería 3 de los patrones tradicionales de cajita y quijada

Este patrón puede resultar invasivo, por la naturaleza tímbrica de la campana del *ride*. Si es que la búsqueda requiere una sonoridad más cercana al jazz tradicional, es posible omitir la campana y utilizar únicamente el cuerpo del platillo. Para ello, es importante tener en cuenta el fraseo de la quijada, el cual presenta diferencia en el timbre de sus dos golpes principales. Por lo tanto, las dos primeras figuras deberán ser tocadas sin mucho ataque, mientras que el golpe de mandíbula deberá ser imitado con una ligera acentuación. Es recomendable familiarizarse con los instrumentos tradicionales, ya que ello ayudará a plasmar de manera más adecuada el fraseo de la tradición.



Figura 65. Adaptación a batería 4 de los patrones tradicionales de cajita y quijada

Además, otra alternativa propuesta es mantener el patrón de la quijada en la tarola mediante los *press rolls* y alternar el patrón de cajita entre el *ride* y el *hi hat* con el pie izquierdo.

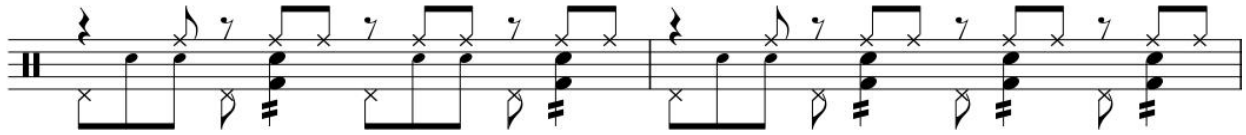


Figura 66. Adaptación a batería 5 de los patrones tradicionales de cajita y quijada

Finalmente, procederemos a sustituir tanto la cajita como la quijada por la batería en las 3 adaptaciones previamente trabajadas en las métricas de 3, 5 y 7 pulsos, así como las variaciones recientemente presentadas.

Figura 67. Variaciones en 9/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería

Figure 68 shows five staves of music in 15/8 time. The first staff is a drum line with 'x' marks and dots. The second staff is a melody with eighth notes and a key signature of one sharp. The third staff is a drum line with 'x' marks and dots. The fourth staff is a melody with eighth notes and a key signature of one sharp. The fifth staff is a drum line with 'x' marks and dots.

Figura 68. Variaciones en 15/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería

Figure 69 shows five staves of music in 21/8 time. The first staff is a drum line with 'x' marks and dots. The second staff is a melody with eighth notes and a key signature of one sharp. The third staff is a drum line with 'x' marks and dots. The fourth staff is a melody with eighth notes and a key signature of one sharp. The fifth staff is a drum line with 'x' marks and dots.

Figura 69. Variaciones en 21/8 de los patrones tradicionales de festejo en la cajita y la quijada adaptados a batería

Como recomendaciones finales para esta sección, se alienta a que antes de explorar con la batería se tenga un conocimiento básico de la ejecución de la cajita y la quijada. El subestimar la importancia del *feel*<sup>9</sup> que tienen estos instrumentos (por más que puedan verse como patrones “simples”) puede desencadenar en una ejecución mecánica e incluso ofensiva con respecto al legado cultural del jazz afroperuano.

## 2.2 Reemplazando las congas

Como se ha mencionado anteriormente, las congas provienen de la tradición afrocubana. Dentro de esta tradición musical, previamente, ya se ha explorado el reemplazo de algunos timbres de las congas por otros similares en la batería. Malabe y Weiner (1990), en su adaptación de guaguancó, presentan algunas opciones para sustituir los golpes abiertos de las congas, así como el *slap*.



Figura 70. Patrón tradicional de guaguancó en las congas



Figura 71. Adaptación a batería del patrón tradicional de guaguancó en las congas

Ellos proponen que los golpes abiertos sean reemplazados por los *toms*, siguiendo las alturas correspondientes. Por ejemplo, la conga más aguda será reemplazada por el *tom* más agudo y de igual manera con los instrumentos más graves. Plantean, también, utilizar el sonido del *cross stick* en reemplazo del *slap*, por ser un sonido atacado y seco. Por último, utilizan en algunos momentos el *rimshot*<sup>10</sup> como sustitución de los golpes de palma y dedos

<sup>9</sup> Entiéndase *feel* como el entendimiento de la ejecución física del instrumento y su lugar en el ensamble

<sup>10</sup> Técnica en la que se percute el aro y el parche de un tambor al mismo tiempo, generando un golpe con bastante resonancia y acentuación

en las congas. Usualmente cuando se ejecuta este último, se tiene un volumen alto, por lo que necesita ser ejecutado imaginando la sonoridad del patrón ejecutado en las congas.

Siguiendo esta propuesta, se hará lo mismo en el caso de los patrones de festejo.

Adicionalmente, es posible utilizar el *hi-hat* con el pie izquierdo para marcar el pulso. Susnjar (2013) resalta la importancia del uso del *hi-hat*, ya que la constante acentuación de la segunda corchea puede causar la pérdida del pulso. Para evitar este problema, se recomienda tener un control especial y un tratamiento particular hacia el uso del *hi-hat* con el pie izquierdo.

Además, al quedar libre el bombo, este podría apoyar marcando el tiempo uno y acentuando la segunda corchea del tiempo dos.

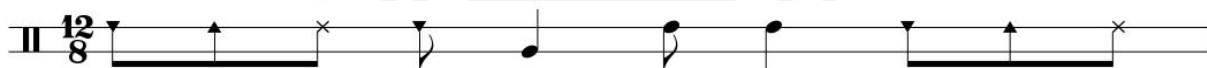


Figura 72. Patrón tradicional de festejo en las congas

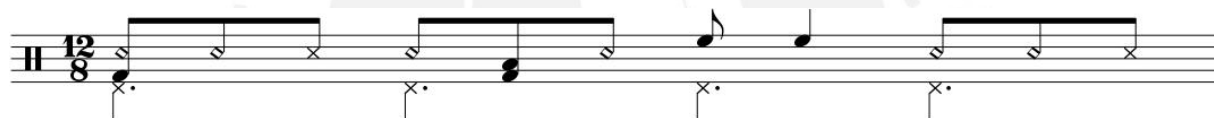


Figura 73. Adaptación a batería 1 del patrón tradicional de festejo en las congas

Tal como se explicó en el subcapítulo anterior, es posible encontrar variaciones que brinden otras sonoridades, las cuales articulen mejor en distintos estilos de música o que se integren de manera más natural al vocabulario baterístico. Por ejemplo, los golpes del *rimshot* podrían ser trasladados al *hi-hat* o al *ride* y de esta manera conseguir un resultado estándar con respecto a los patrones que suelen ejecutarse en la batería.

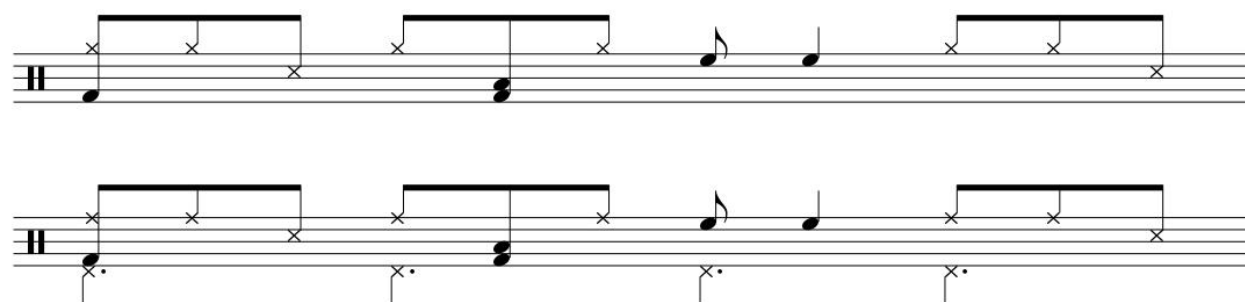


Figura 74. Adaptación a batería 2 y 3 del patrón tradicional de festejo en las congas

De manera opcional, se pueden cambiar los *cross sticks* por golpes de tarola, con el fin de buscar una sonoridad moderna o una dinámica intensa.

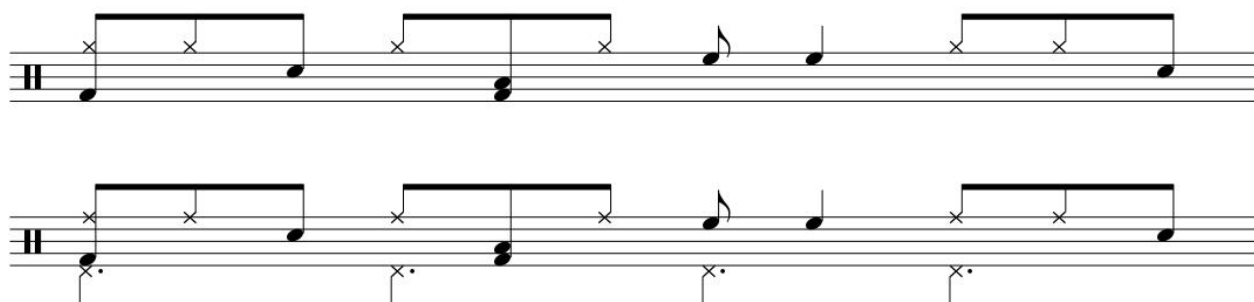


Figura 75. Adaptación a batería 4 y 5 del patrón tradicional de festejo en las congas

Por otro lado, se tienen propuestas que involucran a la batería de manera más protagonista. Para ello, sustituiremos los golpes de palma y dedos de las congas por golpes fantasmas<sup>11</sup> en la tarola, mientras que para el *slap* se presentan dos opciones. La primera consiste en utilizar *rim shots* y que el bombo mantenga la rítmica propuesta previamente. Mientras que la segunda opción sustituye el *slap* por algún platillo. Para esta última propuesta será necesario apoyar estos golpes con el bombo. Es recomendable utilizar estos patrones como parte del desarrollo de un solo, o en momentos en que la batería resalte, ya que involucra mucha movilidad y no generan la estabilidad que requiere la sección rítmica.



Figura 76. Adaptación a batería 6 y 7 del patrón tradicional de festejo en las congas

Una vez establecidas las sustituciones y sus respectivas variaciones se realizará el mismo proceso con los patrones trabajados de congas en 3, 5 y 7 pulsos.

<sup>11</sup> En batería, una nota fantasma es una nota ejecutada con la menor dinámica posible, utilizada para llenar espacios y generar variación en la ejecución

The image displays a musical score for a drum set, consisting of eight staves. The first staff is marked with a treble clef and a 9/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents, with some notes marked with an 'x' to indicate specific drum sounds. The patterns are organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a musical manuscript.

Figura 77. Variaciones en 9/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería



The image displays a musical score for a drum set, consisting of seven staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 15/8. The notation uses various rhythmic symbols: 'x' for cymbal hits, solid black dots for snare or tom hits, and solid black notes for bass drum hits. The score is organized into measures, with some measures containing multiple hits. A large, faint watermark of a circular logo is visible in the background, partially overlapping the lower staves.

Figura 78. Variaciones en 15/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería

The image displays seven staves of musical notation in 21/8 time. Each staff begins with a double bar line and a '21/8' time signature. The notation consists of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, rests, and 'x' marks to denote cymbal hits. A double bar line with repeat dots divides each staff into two measures. The seventh staff concludes with a final double bar line. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

Figura 79. Variaciones en 21/8 del patrón tradicional de festejo en las congas adaptados a batería

### 2.3 Reemplazando el cajón

El cajón tiene un papel predominante dentro del ensamble de percusión afroperuana. Por lo tanto, al reemplazarlo es necesario hacer hincapié en su rol repicador. Afortunadamente, la batería es un instrumento que ha dejado atrás su papel de marcar únicamente los tiempos, para volverse un instrumento con mayor libertad. Esta característica permite a la batería tomar el rol improvisador y repicador que tiene el cajón, sin que esto signifique que se llegue

a una situación de *overplaying* o tocar con tantas variaciones que interrumpa el discurso de los demás instrumentistas.

Para empezar a hallar las sustituciones, se debe mencionar que el cajón tiene dos sonidos básicos: uno agudo y otro grave. El sonido agudo es un golpe bastante seco y que destaca por su intensidad. El sonido grave por su parte tiene bastante profundidad, ya que reverbera dentro del cajón. La analogía más lógica es realizar la equivalencia con la tarola y el bombo, los cuales forman el núcleo de cualquier patrón ejecutado en la batería.

Ahora, realizar una simple equivalencia daría como resultado una pobre imitación de la ejecución del cajón peruano. Para solucionar este problema se propondrán algunas variaciones que brinden una sensación más “baterística” al ejecutarse. Cabe mencionar que esta sección contempla una visión personal y, por lo tanto, bastante relativa, pues cada ejecutante cuenta con un bagaje propio de herramientas técnicas que ha desarrollado a lo largo de su carrera. Por ello, lo que cada uno considere más “baterístico”, diferirá de manera notoria entre cada instrumentista.

Para la sección de 3 pulsos, se empezará utilizando el primer patrón adaptado en el capítulo 1.1, y se imitarán los golpes del cajón en la tarola y el bombo.



Figura 80. Patrón de coro de festejo en cajón adaptado a 9/8



Figura 81. Adaptación a batería 1 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8

De esta manera, se ha imitado el timbre del cajón, pero ha dado lugar a un patrón pobre, además de incómodo al momento de la ejecución. Pocas veces se ejecutan tres golpes seguidos en el bombo, por lo que se sustraerán algunos golpes para obtener una interpretación



Hay que tener en cuenta la intención con la que se toca este instrumento para poder transmitirlo al momento de la ejecución en el *ride*.

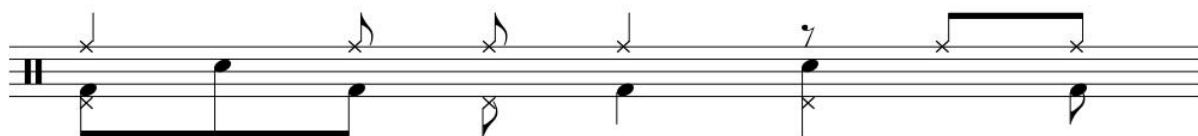


Figura 85. Adaptación a batería 5 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8

Continuando con los patrones en 3 pulsos, se trabajó el de “Ollita No Má”. Una vez más se pueden notar varios golpes graves juntos lo que dificulta la ejecución del bombo. Por lo tanto, se quitarán algunos golpes, como en el ejemplo anterior, pero usaremos esas semicorcheas en el *hi-hat*, pues ahí contamos con ambas manos. Para mantener el *ostinato* trabajado anteriormente, ejecutaremos la corchea y la negra en el *hi-hat* del tercer tiempo. También se puede mover la mano derecha al *ride* y ejecutar el mismo patrón.



Figura 86. Adaptación a batería 6 y 7 de patrón de festejo en cajón adaptado a 9/8

A continuación, se trabajarán las bases en 5 pulsos, los cuales provienen del subcapítulo 1.2.1. El primer patrón del cajón que se trabajó era muy similar al de la cajita, pero tiene la peculiaridad de los tresillos que lleva al primer tiempo y un golpe grave precisamente en este primer tiempo. Para ello se proponen varias opciones:

La primera opción es utilizar los mismos recursos que en el primer ejemplo del capítulo 2.1. Es decir, utilizar el *cross stick* y el *rim shot* y adicionar el golpe del bombo en el primer tiempo mientras mantenemos el pulso con la pierna izquierda en el *hi-hat*.



Figura 87. Adaptación a batería 1 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8

La segunda opción es ejecutar los mismos ritmos, pero únicamente con el *hi-hat* cerrado. Esta propuesta puede ser efectiva al momento de acompañar con timbres más cercanos a lo que usualmente se tocan en la batería. Esta alternativa también podría ejecutarse en el aro de cualquiera de los tambores, de esta manera se lograría un sonido similar al cajón.

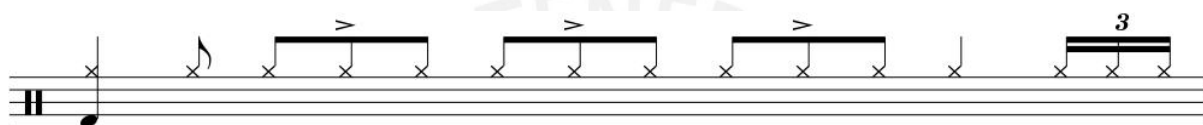


Figura 88. Adaptación a batería 2 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8

La tercera opción que se propone es de más intensidad a diferencia de las otras, ya que involucra la campana del *ride*. Esta será percutida en la primera corchea del primer tiempo, mientras que se marca el pulso con el pie izquierdo en el *hi-hat* y el *cross stick* con la mano izquierda. Las corcheas faltantes serán ejecutadas en el mismo cuerpo del *ride*.

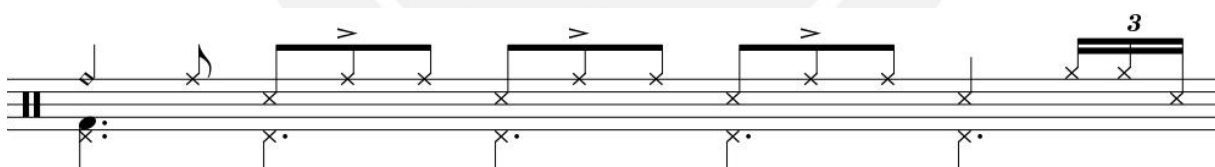


Figura 89. Adaptación a batería 3 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8

El siguiente patrón a cinco pulsos es el “afro” de Arturo Miranda. Este puede replicarse con la analogía de timbres mencionada anteriormente sin ninguna variación. Además, se aplicará la propuesta de Susnjar de utilizar el *hi-hat* o el *ride* como acompañamiento de corchea y negra. Se recomienda nuevamente que, en el momento de ejecutar el patrón en el *ride*, se marque el pulso con la pierna izquierda en el *hi-hat*.

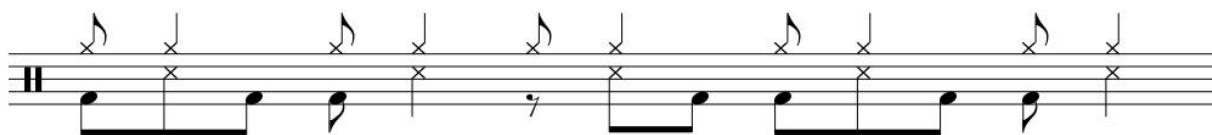


Figura 90. Adaptación a batería 4 de patrón de festejo en cajón adaptado a 15/8

Para terminar la sección de la batería supliendo el rol del cajón, se trabajará el patrón a 7 pulsos trabajado en el capítulo 1.3.1. Esta propuesta de Pastor contiene 3 golpes seguidos en la parte grave, por lo que una vez más tendrán que quitarse algunos para poder hacer más cómoda la ejecución en la batería. Esta adaptación también se acompañará con la propuesta de Susnjar, tanto en el *hi-hat* como en el *ride*.



Figura 91. Adaptación a batería 1 y 2 de patrón de festejo en cajón adaptado a 21/8

Para darle más movimiento rítmico al *ride* es posible rellenar las figuras del bombo que fueron sustraídas con este platillo. Mientras que en el resto del patrón se mantendrá el ostinato de corchea y negra.



Figura 92. Adaptación a batería 3 de patrón de festejo en cajón adaptado a 21/8

## 2.4 Reemplazando al ensamble completo

Este último subcapítulo aborda la mayor cantidad de elementos posibles del ensamble de percusión afroperuana en un solo patrón, priorizando la musicalidad y comodidad dentro de

la interpretación de la batería. Debido a que la batería ofrece una gran variedad de timbres y 4 extremidades para interpretar 4 voces distintas, será posible lograr un resultado sonoro que integre varios elementos rítmicos de los instrumentos tradicionales.

Es necesario hacer hincapié en que el objetivo del presente subcapítulo no es incorporar la totalidad de los patrones trabajados, ni pretender que el resultado final es efectivamente una suplantación del ensamble tradicional completo. Lo que se busca es que los patrones lleven dentro de sí un lenguaje proveniente de los instrumentos tradicionales en las métricas anteriormente trabajadas, teniendo en cuenta la relación rítmica y tímbrica.

Además, las propuestas presentadas son bases que servirán para la exploración en la práctica, pues dentro de la tradición afroperuana existe mucha improvisación, repiques y “llamados”. A estos aspectos se le agrega la tradición de la ejecución baterística, la cual cumple diversas funciones en la música occidental como establecer el tempo del tema, los cambios de sección, la dinámica e intención.

Analizando las adaptaciones anteriores, se tomó la decisión de utilizar los patrones de cajita y quijada en los platillos, mayoritariamente, mientras que los patrones del cajón y las congas podrán ser representados con la tarola, el bombo y los toms. Esto facilitará la integración de patrones y la práctica de ellos en la batería. Se recomienda trabajar en base a *ostinatos*, agregando figuras de una a una y desarrollando solidez con estos avances. Debido a que la batería requiere de una ejecución con seguridad y limpieza, esto necesita un alto nivel de coordinación, así como paciencia para lograr el resultado deseado.

Entonces, se desarrollarán primero los patrones trabajados en 3 pulsos comenzando con el de la cajita como *ostinato* entre el *ride* y el *hi-hat*. Mientras el *ride* representa los golpes en el cuerpo de la cajita, el *hi-hat* estará marcando el pulso, el cual simula el golpe de tapa de la cajita.





Figura 93. Adaptación entre ride y hi-hat del patrón de festejo en la cajita en 9/8

Con este aspecto cubierto, los tambores deberán establecer una base que combine los patrones del cajón y las congas. Para ello, priorizaremos los golpes abiertos de las congas por encima de los golpes de *slap* o los de palma y dedos. Estos golpes abiertos resaltan en el ensamble de percusión afroperuana, ya que tienen una mayor resonancia y un timbre completamente distinto al resto. Estas figuras serán llevadas a la batería utilizando el *tom* agudo y el napoleón<sup>12</sup>, por lo que deja el bombo y la tarola libres para el cajón. Se busca no superponer ambas bases, para que puedan ser reconocidos a la escucha, por lo que el patrón del cajón es intervenido por los golpes en los *toms* y, una vez estos sean percutidos, se regresará a la secuencia inicial del cajón.



Figura 94. Adaptación entre tambores de los patrones de festejo del cajón y las congas en 9/8

Una vez reconocidos ambas sonoridades, se procederá a unirlos en un solo patrón. Estos no son rígidos, la propuesta presente es solo un punto de partida. Más bien, se siguen ampliando las posibilidades conforme el intérprete continúe trasladando lenguaje propio de los instrumentos tradicionales a la ejecución de la batería.



Figura 95. Adaptación a batería 1 del ensamble de festejo en 9/8

<sup>12</sup> El *tom* de piso

Manteniendo el patrón en los tambores, se explorará a continuación el uso de la sonoridad de la quijada en los platillos. En el subcapítulo 2.1, se estableció el uso del *hi-hat* abierto como una simulación del timbre de la quijada, por lo que se podrá definir un *ostinato* en este instrumento. El patrón que se realizaba entre el bombo, la tarola y los *toms* se mantendrá igual, ya que la única variación es el *ostinato* de los platillos.



Figura 96. Adaptación a batería 2 del ensamble de festejo en 9/8

El patrón de la quijada también puede ser ejecutado en el *ride*, ya sea ejecutando todas las figuras en el cuerpo del *ride* o utilizando la campana simulando el golpe de mandíbula. La propuesta en este ejemplo no debería ser tomada de manera rígida, ya que este platillo puede tener una mayor interacción con la música. Se debe tener en cuenta que, al momento de la adaptación, se han eliminado ciertas figuras que corresponden al raspado de los dientes en el patrón original de la quijada, por lo que dichas figuras restadas podrían ser utilizadas al momento del acompañamiento de acuerdo al criterio del ejecutante.



Figura 97. Adaptación a batería 3 del ensamble de festejo en 9/8

El cencerro, por su parte, es un instrumento que viene obteniendo mayor relevancia dentro del kit de batería estándar. Como se ha mencionado previamente, la evolución de la batería es una colección de distintos elementos culturales, por lo que el cencerro responde a una necesidad de incluir más timbres al set. Los ejemplos de kits híbridos son innumerables, desde la cajita *hi-hat*, hasta *sample pads* para poder tener una interpretación que vaya más allá de los tambores y platillos usuales. Por lo tanto, el cencerro se incluye como parte del kit

y se proponen patrones, tomándolo como un *ostinato*. Este *ostinato* reemplazará a los de cajita o quijada trabajados previamente, siendo ejecutado por la mano derecha o con la que usualmente se toquen los platillos. Las propuestas establecidas en el subcapítulo 1.1.5 serán utilizadas en esta sección.



Figura 98. Adaptación a batería 4 del ensamble de festejo en 9/8

Dentro de los patrones a 5 pulsos utilizaremos la misma lógica de interpretar la rítmica de la cajita y la quijada en los platillos. Para esta sección, el cajón y la cajita hacen un ritmo similar, el cual solo está diferenciado por la anacrusa del cajón. Por lo tanto, con cubrir un solo patrón estaríamos reemplazando ambos instrumentos. Se prioriza la anacrusa y el golpe de tapa, mientras que la otra mano ejecutará las figuras que ejecuta la quijada, ya sea en el *hi-hat* o en el *ride*.



Figura 99. Adaptación a batería 1 y 2 del ensamble de festejo en 15/8

En el subcapítulo 1.2.1 se trabajó además un patrón de cajón propuesto por Miranda y su traslado a la batería ya ha sido visto previamente. Su uso en esta sección será reflejado en

la interacción del bombo y la tarola, sin tener en cuenta la ejecución de platillos que se trabajó en aquel capítulo. Esto con el fin de dejar libre una extremidad que pueda interpretar tanto el ostinato de la cajita o de la quijada en la batería.

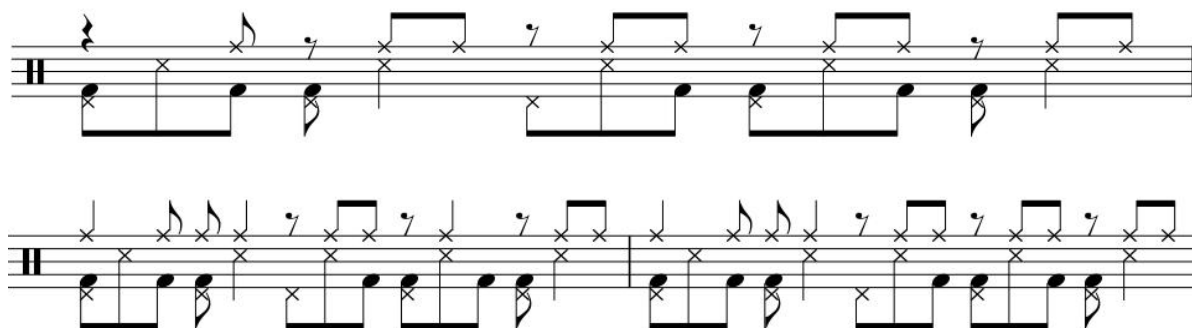


Figura 100. Adaptación a batería 3 y 4 del ensamble de festejo en 15/8

Además, este patrón permite ser mezclado con el de las congas. A su vez, la combinación abre paso a tener una sola base entre los tambores, y así abarcar dos instrumentos. Ello deja libre una mano para ejecutar las figuras de la cajita en los platillos o cualquiera de los dos patrones de cencerro. El método utilizado para unir los bases de cajón y congas es el mismo empleado previamente en el que se priorizan los golpes abiertos de congas en los *toms*.



Figura 101. Adaptación a batería de los patrones tradicionales de festejo en cajón y congas



Figura 102. Adaptación a batería 5, 6 y 7 del ensamble de festejo en 15/8

Por último, se desarrollará la adaptación del ensamble de percusión afroperuana a 7 pulsos en la batería. Esta sección será trabajada a partir de un solo patrón en cada instrumento a excepción del cencerro. Al igual que en los anteriores subcapítulos, la experimentación con las bases de los instrumentos tradicionales será representadas como *ostinatos* en los distintos instrumentos que conforman la batería.

La primera combinación a trabajar será a partir del *ostinato* de quijada en el *hi-hat* o en el *ride* más el patrón del cajón que es ejecutado entre el bombo y la tarola. Es importante recordar que cuando se toca el *ostinato* en el *ride*, el *hi-hat* cumple la función de ser el pulso, por lo que hay que desarrollar solidez y coordinación al momento de ser interpretado.



Figura 103. Adaptación a batería 1 y 2 del ensamble de festejo en 21/8

Así mismo, el patrón que realiza el bombo y la tarola puede ser complementado con el de la cajita. Para ello dividiremos los golpes de este último entre el *hi-hat* y el *ride*, el primero

tocando el pulso, mientras el segundo ejecuta los golpes de tapa. Una vez más, el desarrollo de la coordinación a cuatro extremidades es sumamente importante para el buen desempeño de estas propuestas, ya que cada voz está cumpliendo un papel representativo en cuanto al ensamble tradicional se refiere.



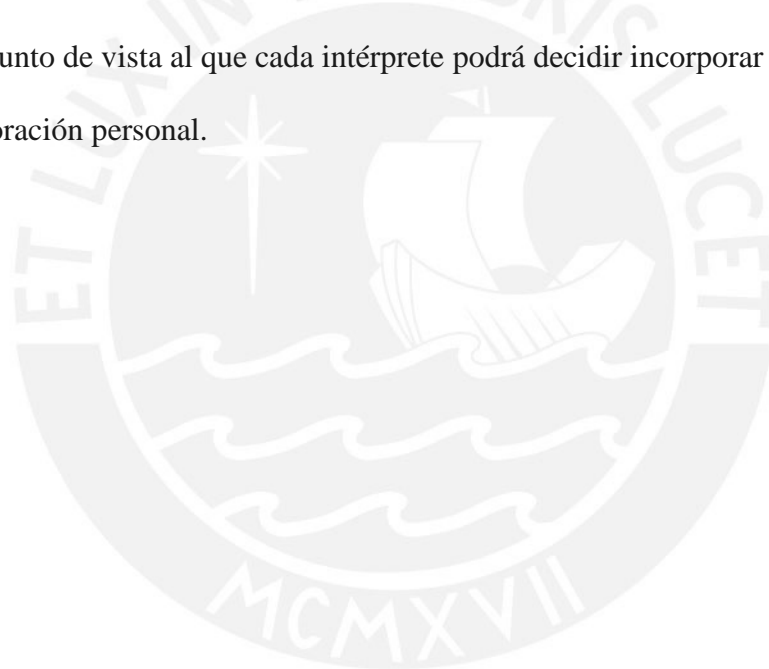
Figura 104. Adaptación a batería 3 del ensamble de festejo en 21/8

Por otro lado, el patrón de cajón puede ser fusionado con las congas al igual que los ejemplos en los subcapítulos anteriores. Una vez hecha esta combinación va a poder ser complementado tanto con el *ostinato* de la cajita como el de la quijada. Una última adición serán los patrones de la campana que serán incorporado a la base mezclada del cajón con la quijada interpretado en los tambores.



Figura 105. Variaciones en 21/8 del ensamble de festejo adaptadas a batería

Los patrones en batería anteriormente trabajados han sido seleccionados bajo un criterio de figuras que se han denominado como “predominantes”, dado un timbre característico o la función de cierto golpe en determinado momento. Además, las adaptaciones han encontrado justificación gracias al trabajo realizado en el capítulo 1, en el que se utilizaron los patrones tradicionales o más usados actualmente para poder establecer posibilidades en una métrica distinta a la acostumbrada. Por último, cabe enfatizar que estas decisiones contienen siempre un grado de subjetividad, en tanto fueron tomadas desde la experiencia y cultura específica del autor. Se insta a que no se tome este trabajo como una guía definitiva para la ejecución de patrones afroperuanos en métricas irregulares, sino, más bien, como un punto de vista al que cada intérprete podrá decidir incorporar o no a su lenguaje y exploración personal.



## Conclusiones

En la presente investigación se ha trabajado sobre dos ejes centrales: la adaptación del festejo a métricas irregulares en los instrumentos tradicionales y su posterior adaptación al set de batería acústica estándar. Para el trabajo se han utilizado un grupo de ritmos específicos.

Para desarrollar estos aspectos, fue necesario hacer primero, un recorrido por el uso de métricas irregulares en músicas cuya tradición ha estado estrechamente ligada a la percusión y que hayan incluido al set de batería dentro de su performance. Este fenómeno se encontró en la música afrocubana y brasileña y se contó con documentación del proceso que se llevó a cabo para adaptar los ritmos tradicionales de ambos países a métricas no convencionales.

De este análisis se pueden inferir algunas características que serían necesarias para aplicar el mismo proceso al festejo: la necesidad de hallar una continuidad en el patrón rítmico, reflejar en la batería no solamente las figuras, sino el *feel* del instrumento tradicional del que proviene el patrón y conocer el lenguaje en el que se desarrolla la rítmica propia de cada instrumento. Por lo tanto, la batería no puede ser meramente un instrumento de imitación y repetición, sino que, además de conservar sus propias características, debe adoptar las funciones y particularidades del ensamble tradicional.

Para ello, se realizó un análisis de distintos patrones relacionados con las bases instrumentales del ensamble de percusión afroperuana. Se logró, así, establecer una jerarquía en la que se imponen ciertos golpes “esenciales” sobre otros “no esenciales”. Utilizando las herramientas de sustracción y adición, fue posible manipular estos patrones y transformarlos a métricas irregulares, pero sin deformar por completo el *groove* que transmite la base rítmica original. Una vez realizado todo este proceso, el paso siguiente fue el traslado a la batería.

El desarrollo de los nuevos patrones de percusión en la batería fue un proceso experimental que tuvo varios criterios a considerar. Dentro de estos criterios se encontró la selección de timbres.



La batería, al ser la suma de varios elementos de percusión, permite una exploración amplia para encontrar una elección. Se tomó en consideración el aro de la tarola, el uso de las campanas de los platillos, hasta el uso de *buzz rolls* para imitar la vibración de la quijada de burro. Como se mencionó anteriormente, la imitación tímbrica no fue el único factor que determinó las propuestas de patrones en la batería, también se tuvieron en consideración las cualidades propias de la batería que expresan de por sí ciertas sensaciones. Por ejemplo, el uso del *ride* puede ser un recurso para generar una sonoridad cercana al jazz o el uso del *hi-hat* como elemento para definir el pulso.

Fue necesario, también, generar una metodología para la fusión de algunos patrones. La batería es un instrumento que puede ser ejecutado con las cuatro extremidades, lo cual brinda más opciones al momento de la ejecución. Para poder trabajar de manera ordenada se realizó una separación entre los platillos y los tambores: los platillos fueron destinados a interpretar un *ostinato* representando los patrones de cajita o quijada, mientras los tambores hacían lo propio, pero con los patrones de cajón y congas. Además, se incluyó un cencerro al set de batería, el cual añadía una opción más al momento de unir patrones. Dicha estrategia generó una amplia gama de posibilidades para interpretar un ensamble de percusión afroperuana tocando festejo en métricas irregulares desde la batería.

Esta investigación permite llevar el festejo a otras instancias, respetando su sonoridad, e incluyendo parte de su tradición percutiva. Es posible incorporar estas opciones al momento de la ejecución con un trío de jazz, con una *big band* o con un elenco de música electrónica. La batería se ha utilizado como un nexo entre la tradición afroperuana y otras expresiones musicales de distintas partes del mundo.

Cabe recordar que, este trabajo no pretende de ninguna manera ser una guía definitiva para la ejecución de festejo en métricas irregulares desde la batería, sino que se trata de una aproximación al desarrollo de nuevas maneras de ejecutar este estilo. La tradición

afroperuana es vasta y tiene dentro de sí un gran potencial cultural del cual queda todavía mucho que descubrir y explorar.



### Referencias Bibliográficas

- Alegría, G. (2008). El norte. En *Nuevo Mundo* [CD]. Perú: Saponegro Records
- Andres, B. (2014, Noviembre). Applying the Clave to Odd-Metered Phrasing. *Downbeat*, 81 (11), 76-77. Recuperado de <https://www.downbeat.com/digitaledition/2014/DB1411/default.html>
- Berger, M. R. (2014). *A cultural history of the drum set: Proliferation from New Orleans to Cuba*. Portland, Prescott College.
- Caltabiano, R. (s.f.). *Motive Development Techniques, part 1*. Recuperado de [http://jkornfeld.net/motive\\_development\\_1.pdf](http://jkornfeld.net/motive_development_1.pdf)
- Desmond, P. (1959). Take Five. En *Time Out* [disco de vinilo]. USA: Columbia.
- Hartigan, R. (1995). The Heritage of the Drumset. *African American Review*, 29(2), 234–236. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3042298>
- Ho, F. (1995). What Makes "Jazz" the Revolutionary Music of the 20th Century, and will it Be Revolutionary for the 21st Century?. *African American Review*, 29 (2), 283-290. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3042307>
- Kreisberg, J. (2007). Stella by Starlight. En *The South of Everywhere* [CD]. USA: Mel Bay Records.
- Lamb, E. (2012). “Uncommon Time: What Makes Dave Brubeck's Unorthodox Jazz Stylings So Appealing?”. Recuperado en: <https://www.scientificamerican.com/article/uncommon-time-dave-brubeck/>
- León, J. F. (2006). Mass Culture, Commodification, and the Consolidation of the Afro-Peruvian “Festejo”. *Black Music Research Journal*, 26(2), 213–247. <http://www.jstor.org/stable/25433774>
- Malabe, F., & Weiner, B. (1990). *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*. California: Alfred Music Publishing Co., Inc.

- Manrique, L. (2016). Toro Mata. En *Salsa Criolla* [CD]. Lima: AM producciones.
- McDermott, J. (1997). *Tradition And Innovation in the Drumming of Airto Moreira: a Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. [Tesis de maestría en Filosofía, University of Adelaide]. Recuperado de:  
<https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/106341/1/01front.pdf>
- Miranda, A. [Arturo Miranda] (2018, 16 de enero). Arturo Miranda - Multipercusión Afroperuana [Archivo de video]. Recuperado en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8KEy4uEv5tk>
- Morales, H. (2012). *The Afro-Peruvian Percussion Ensemble*. California: Sheer Music Co.
- Moreira, A. (1973). Tombo in 7/4. En *Fingers* [disco de vinilo]. New Jersey: CTI.
- Moreira, A. (1985). Misturada. En *Three way mirror* [disco de vinilo]. USA: Reference Recordings.
- Pastor, J. (2019). Callejón. En *El Regreso* [CD]. Chicago: Transient Sounds.
- Santa Cruz, N. (1975). *Socabón: Introducción al folklore danzario de la costa peruana*. [disco de vinilo]. Lima: El virrey
- Smith, A. P. (2014). O baterista: contemporary Brazilian drum-set: Afro-Brazilian roots & current trends in contemporary samba-jazz performance practice.
- Susnjar, D. (2013). *A Methodology For The Application Of Afro-Peruvian Rhythms To The Drumset For Use In A Contemporary Jazz Setting*. [Tesis de doctorado en Artes Musicales, University of Miami]. Recuperado de  
[https://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/993/](https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/993/)
- Suwannakit, S. (2014). “The Overview Treatment of Odd Meters in The History of Jazz”. *Rangsit Music Journal*, 9 (1) 29-38. Recuperado de  
<https://www.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/127611>

Ward, G. & Burns, K. (2000). *Jazz: A History of America's Music*. New York: Alfred A.

Knopf



## Anexo

### Notaciones musicales

#### Batería

Musical notation for a drum set, showing various drum sounds on a staff. The notation includes notes and rests, with labels above and below the staff indicating the instrument or technique used for each sound.

Labels above the staff: Bombo, Tarola, Cross-stick, Golpe de aro, Rimshot, Hi-hat cerrado, Hi-hat abierto, Ride, Campana del ride, Tom 1, Tom 2, Napoleón, Crash, Boca de Cencerro, Lado del Cencerro.

Label below the staff: Hi-hat con pie.

#### Cajón

Musical notation for a cajón, showing two sounds: Grave and Agudo. The notation consists of a single note on a staff, with a label above it indicating the sound.

Labels above the staff: Grave, Agudo.

#### Congas

Musical notation for congas, showing four sounds: Palma, Dedos, Golpe Abierto, and Slap. The notation consists of notes on a staff, with labels above and below the staff indicating the sound.

Labels above the staff: Palma, Dedos, Golpe Abierto, Slap.

Labels below the staff: Conga, Tumba.

#### Cajita

Musical notation for a cajita, showing two sounds: Tapa and Lado. The notation consists of notes on a staff, with labels above the staff indicating the sound.

Labels above the staff: Tapa, Lado.

#### Quijada

Musical notation for a quijada, showing three sounds: Golpe Abierto, Golpe Descendente, and Golpe Ascendente. The notation consists of notes on a staff, with labels above and below the staff indicating the sound.

Labels above the staff: Golpe Abierto, Golpe Descendente, Golpe Ascendente.

Labels below the staff: Dientes, Mandíbula.

#### Cencerro

Musical notation for a cencerro, showing two sounds: Golpe en la boca and Golpe en el lado. The notation consists of notes on a staff, with labels above the staff indicating the sound.

Labels above the staff: Golpe en la boca, Golpe en el lado.