

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**De la Tradición a la Innovación:
Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de
la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación
en el Jazz Afroperuano**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en
Musicología que presenta:

Hugo Alberto Alcázar Olivares

Asesor

Raúl Renato Romero Cevallos

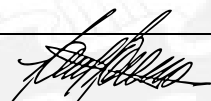
Lima, 2023

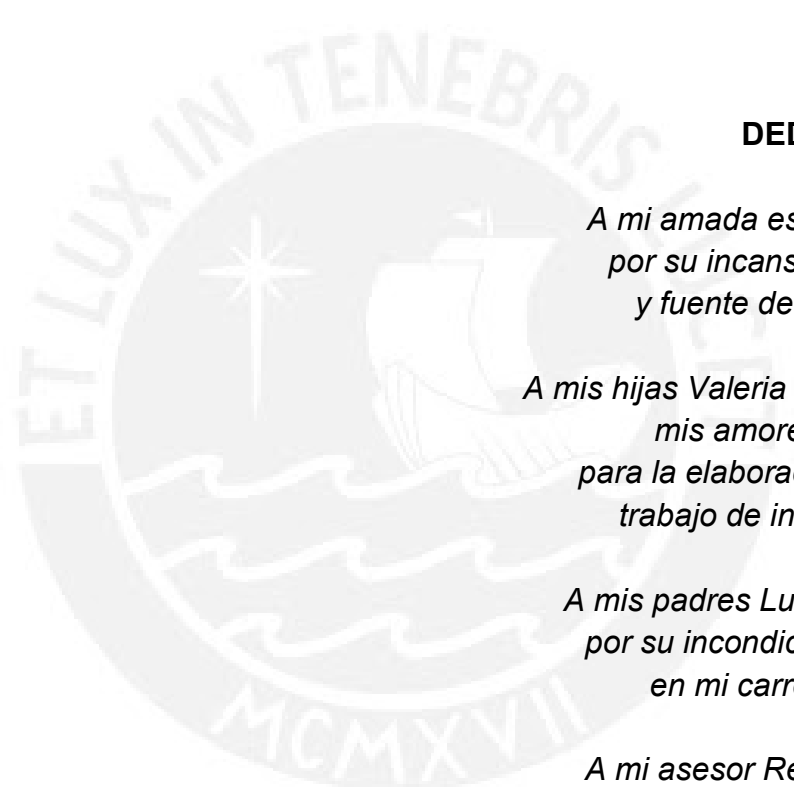
Informe de Similitud

Yo, RAÚL RENATO ROMERO CEVALLOS, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada: "De la Tradición a la Innovación: Análisis de las Transferencias Rítmicas y Tímbricas de la Percusión Afroperuana a la Batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano", del autor: HUGO ALBERTO ALCÁZAR OLIVARES, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 1 de setiembre, 2023.

Apellidos y nombres del asesor: ROMERO CEVALLOS, RAUL RENATO	
DNI: 08234505	Firma 
ORCID: 0000-0002-4572-3865	



DEDICATORIA

*A mi amada esposa Alicia,
por su incansable apoyo,
y fuente de inspiración.*

*A mis hijas Valeria y Alejandra,
mis amores y motivos
para la elaboración de este
trabajo de investigación.*

*A mis padres Lucho y Rosa,
por su incondicional apoyo
en mi carrera musical.*

*A mi asesor Renato por su
profesionalismo y guía,
así como también para mis
profesores de maestría.*

*A mis amigos músicos con
quienes he compartido escenario
y sesiones de grabación durante mi
carrera musical, especialmente a
Gabriel Alegría y el Sexteto Afroperuano.*

RESUMEN

La presente investigación surge por el interés de analizar las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería y su aplicación en el Jazz Afroperuano; debido a la falta de estudios exhaustivos para su ejecución e interpretación, esta adaptación se viene desarrollando con éxito tanto en el Perú como en el extranjero desde hace más de una década.

En este trabajo se examina la cultura del jazz y su relación con la batería, así como las características fundamentales y la performance musical. Además, se realiza un estudio sobre la percusión afroperuana, incluyendo sus ritmos, instrumentos, características, patrones y notación musical.

A través del análisis de fragmentos musicales desde una perspectiva rítmica e interpretativa, se establecen criterios importantes para la realización de las transferencias rítmicas y tímbricas de los instrumentos afroperuanos a la batería, y su aplicación en el “Jazz drumming” Afroperuano.

Este trabajo incluye ejemplos, transcripciones y análisis recopilados en una metodología de aprendizaje para comprender y aplicar la fusión de estos dos géneros musicales.

La metodología de la investigación es cualitativa, analítica, historiográfica y autoetnográfica.

Palabras clave: batería, instrumentos afroperuanos, transferencias rítmicas, transferencias tímbricas, jazz, ritmos afroperuanos, percusión afroperuana, jazz drumming afroperuano.

ABSTRACT

The present research arises from the interest in analyzing the rhythmic and timbral transfers of Afro-Peruvian percussion to the drum set and its application in Afro-Peruvian Jazz. Due to the lack of exhaustive studies for its execution and interpretation, this adaptation has been successfully developed both in Peru and abroad for more than a decade.

In this work, the culture of jazz and its relationship with the drum set are examined, as well as its fundamental characteristics and musical performance. In addition, a study is carried out on Afro-Peruvian percussion, including its rhythms, instruments, characteristics, patterns, and musical notation.

Through the analysis of musical fragments from a rhythmic and interpretive perspective, important criteria are established for the realization of rhythmic and timbral transfers from Afro-Peruvian instruments to the drum set, and their application in Afro-Peruvian Jazz drumming.

This work includes examples, transcriptions, and analyses gathered in a learning methodology for understanding and applying the fusion of these two musical genres.

The research methodology is qualitative, analytical, historiographical, and autoethnographic.

Keywords: drum set, Afro-Peruvian instruments, rhythmic transfers, timbral transfers, jazz, Afro-Peruvian rhythms, Afro-Peruvian percussion, Afro-Peruvian Jazz drumming.

ÍNDICE

	Pág.
Dedicatoria	i
Resumen	ii
Abstract	iii
Índice	iv
Lista de Figuras	viii
Introducción	1
MARCO TEÓRICO	
CAPÍTULO I	
PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	4
1.1 Antecedentes.....	4
1.2 Problema de la investigación	5
1.3 Objetivos	8
1.3.1 Objetivo general	8
1.3.2 Objetivos específicos	8
1.4 Justificación	9
1.5 Motivación.....	10
1.6 Estado del arte.....	11
1.7 Metodología	18
1.7.1 Entrevistas	19
1.7.2 Autoetnografía y experiencia previa	19
1.7.3 Análisis auditivo de grabaciones sonoras	20

CAPÍTULO II

LA RÍTMICA Y LA PERCUSION AFROPERUANA 22

2.1 Ritmos Afroperuanos: punto de partida.....	22
2.1.1 Festejo.....	23
2.1.2 Landó.....	29
2.1.3 Zamacueca	32
2.1.4 Panalivio	35
2.2 La hemiola en los ritmos afroperuanos	41
2.3 El tempo	46
2.4 Instrumentos de percusión afroperuana.....	51
2.4.1 Cajón.....	52
2.4.2 Cajita.....	58
2.4.3 Quijada de burro.....	60
2.4.4 Campana.....	63

CAPÍTULO III

TRANSFERENCIAS RÍTMICAS Y TÍMBRICAS DE LA PERCUSIÓN

AFROPERUANA A LA BATERÍA.....67

3.1 Inicios de la batería afroperuana.....	67
3.2 Transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería.....	87
3.3 Del cajón a la batería.....	88
3.3.1 Transferencia tímbrica en el festejo.....	90
3.3.2 Transferencia tímbrica en el landó.....	92
3.3.3 Transferencia tímbrica en otros ritmos costeños.....	94
3.4 De la cajita a la batería.....	97
3.5 De la quijada de burro a la batería.....	101
3.6 De la campana a la batería.....	107
3.7 La Batería Afroperuana.....	113
3.7.1 Festejo en la batería.....	114
3.7.2 Landó y zamacueca en la batería.....	124

3.7.3 Panalivio en la batería.....	134
CAPÍTULO IV	
APLICACIÓN DE LA BATERÍA AFROPERUANA EN EL JAZZ	139
4.1 Nomenclatura y notación musical de la batería	140
4.2 Aplicación de la batería afroperuana en el Jazz	142
4.2.1 Jazz ride cymbal afroperuano	142
4.2.2 Hi-hat de pie: marcado del tempo.....	143
4.2.3 Similitudes rítmicas con el blues, shuffle y swing	146
4.2.4 El shuffle en lo afroperuano.....	148
4.2.5 Shuffle afroperuano en el festejo.....	151
4.3 Criterios y recursos para el ejecutante de jazz afroperuano.....	154
4.3.1 Relaciones tímbricas	154
4.3.2 Ajuste de tambores (afinación).....	155
4.3.3 Baquetas y otros implementos	158
4.3.4 Bombo y hi-hat de pie: sonido y ejecución	159
4.3.5 Empleo del hi-hat de pie en el landó jazz y otros géneros.....	160
4.3.6 Empleo del hi-hat de pie en el festejo jazz.....	162
4.4 Comping en el jazz afroperuano.....	164
4.4.1 Comping en el festejo jazz.....	167
4.4.2 Comping en el landó jazz y zamacueca.....	169
5. CONCLUSIONES.....	173
6. RECOMENDACIONES.....	175
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	177
8. DISCOGRAFÍA.....	183
9. AUDIOVISUALES	188

10. ENTREVISTAS	190
10.1 Gabriel Alegría.....	190
10.2 Freddy “Huevito “Lobatón.....	192
10.3 Yuri Juárez.....	197
10.4 Daniel Susnjar.....	202
10.5 Walter “Jocho” Velásquez.....	207



LISTA DE FIGURAS

CAPITULO II

2.1 Patrón básico de festejo con el estribillo “Congorito digo yo”	26
2.2 Rítmica del patrón básico de festejo con acentuaciones.....	27
2.3 Ensamble de festejo con el “patrón básico de festejo”	28
2.4 Patrón básico de landó – landó clave	31
2.5 Ensamble de percusión de landó.....	32
2.6 Patrón básico de zamacueca. Rítmica.....	33
2.7 Ensamble de zamacueca en relación con el patrón básico.....	34
2.8 Análisis rítmico del ensamble de zamacueca.....	35
2.9 Rítmica de cajón de panalivio y pallandé	38
2.10 Patrones muy populares de panalivio en el cajón	39
2.11 Patrones de panalivio muy utilizados en el siglo XXI	40
2.12 Patrones de percusión menor en el panalivio actual.....	41
2.13 Presentación básica de la hemiola.....	42
2.14 Hemiola vertical.....	44
2.15 Célula rítmica de la hemiola. Ejemplo de simplificación.....	44
2.16 La hemiola en los ritmos costeños peruanos.....	45
2.17 Solfeo y rítmica del agudo del cajón a lo afroperuano.....	55
2.18 Solfeo y rítmica del grave del cajón a lo afroperuano.....	55
2.19 Solfeo y rítmica del golpe flam del cajón con sabor afroperuano.....	56
2.20 Solfeo y rítmica de patrones de cajón sobre festejo.....	56
2.21 Solfeo y rítmica de festejo llamada de cajón	57
2.22 Patrón de cajita en el festejo	59
2.23 Patrón de cajita en el festejo, aplicando el solfeo rítmico	59

2.24 Patrón de rasqueteo de quijada de burro	62
2.25 Canto rítmico, patrón de quijada de burro.....	63
2.26 Canto rítmico del campaneó. Patrón de “Toromata”, Perú Negro	66
2.27 Canto rítmico del campaneó. Patrón de festejo con todos los tipos de golpe.....	66

CAPITULO III

3.1 Batería en el tondero “Flor del Higo” de Adolfo Bonariva (1966)	68
3.2 Comparación rítmica, palmas de la marinera vs. jazz ride cymbal.....	69
3.3 Patrón de batería en la marinera y resbalosa por Adolfo Bonariva.....	70
3.4 Primer ensamble de cajón y hi-hat en festejo.....	71
3.5 Patrones de batería en el festejo “No me Cumben”	71
3.6 Rítmica de chasquidos, en “No me Cumben” (1971)	72
3.7 Patrones de batería, “Arrocito” Cruz “Paso de Vencedores” (1974)	75
3.8 “El Surco”, versión “Los hijos del Sol”. Patrón base 1- Instrumental....	77
3.9 Patrón de batería y shaker. “El Surco”, álbum "To my Country"	78
3.10 Patrón de batería. “El Surco”, álbum "To my Country"	79
3.11 Patrón de batería, final del tema “El Surco”, Alex Acuña.....	79
3.12 Patrones de batería de Alex Acuña en “El Tamalito”	81
3.13 Rítmica de los instrumentos, tema “Guaranguito” (1993)	82
3.14 Utilización de tarola secuenciada en tema “Negro Ñato” (1993)	83
3.15 “Mi gran amor”, patrón de tarola secuenciada sobre el cajón	84
3.16 Patrones de batería secuenciada: festejo “Soy yo Mírame” (1993) ..	85
3.17 Patrón básico de cajón - línea rítmica.....	90
3.18 Patrón básico de acompañamiento: con corchea de resolución.....	91

3.19 Patrón de acompañamiento: campaneo en platillos.....	92
3.20 Líneas rítmicas de landó del cajón transferidos al set drums	93
3.21 Patrón de landó y variación tocado en el rimshot y bombo	94
3.22 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería	
sobre el ritmo de vals peruano y zamacueca	94
3.23 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería	
sobre el ritmo de marinera limeña.....	95
3.24 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería	
sobre el ritmo de marinera norteña.....	95
3.25 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería	
sobre el ritmo de marinera norteña en la tarola, bombo	
y hi-hat de pie.....	95
3.26 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería	
sobre el ritmo de tondero.....	96
3.27 Transferencia tímbrica y rítmica de la cajita rítmica afroperuana	
al set de batería.....	100
3.28 Patrón de cajita en la batería.....	101
3.29 Transferencia de la quijada de burro al hi-hat.....	103
3.30 Patrón de quijada del son de los diablos en el hi-hat de la batería...	104
3.31 Patrón de quijada de burro con golpes abiertos y su transferencia	
en el hi-hat de la batería, con efecto de sonoridad de swing.....	105
3.32 Patrón de presentación de la quijada de burro en el álbum	
“Socabon” y la transferencia rítmica en el hi-hat de la batería.....	106
3.33 Campaneo en “Samba Malató”. Álbum “Cumanana-Folklore	
Afroperuano” de Nicomedes Santa Cruz y su Compañía (1964)	108

3.34 Campaneo de samba landó en el tema “Samba Malató” (1964).	
Transferencias en la batería.....	109
3.35 Utilización del agogó en el festejo del álbum “Perú Moreno” (1967)	
en los temas ““Mi Abuelito me enseñó”, "El Congorito"	
y transferencia del concepto rítmico y tímbrico en la batería.....	110
3.36 Transferencias rítmicas y tímbricas del campaneo del tema	
“Toromata” Perú Negro (1973) a la batería.....	111
3.37 Campaneo del tema “Juan de Mata” - Perú Negro (1973)	111
3.38 Patrones de ride cymbal y hi-hats para festejo durante el campaneo..	112
3.39 Patrón de festejo partiendo de un patrón de cajón.....	115
3.40 (a) Patrón de festejo integrando el concepto de transferencia	
de cajón y el toque de palito de la cajita.	
(b) Variación en el ride cymbal y toque de tapa de cajita	
en el hi-hat foot.....	116
3.41 Patrón básico de festejo: a.Patrón de festejo con extractos de cajón	
base y cajita sobre la línea rítmica b. Alternativa con ride cymbal y	
hi-hat de pie.....	117
3.42 Patrón de festejo en la batería 1: transferencia de la cajita en el aro.	118
3.43 Patrón de festejo en la batería 2: transferencia de la cajita en el aro	
añadiendo bombos	118
3.44 Patrón de festejo en la batería con la sonoridad del son de los	
diablos. Una forma tradicional de aproximación.....	119
3.45 Patrón de campaneo básico en festejo, uniendo golpes de cajita	
y golpes graves básicos de cajón.....	120
3.46 Patrones de campaneo en el festejo.....	120

3.47 Transferencias de campaneado de festejo (estrofa, coro y candela)	
en la batería añadiendo los toques de cajita y graves de cajón.....	121
3.48 Patrones de danza y bailes de festejo en el cajón.....	123
3.49 Fills de batería en relación a patrones de danza de cajón	124
3.50 Procesos de entendimiento rítmico de landó	126
3.51 Ejemplo de cuenta interna sobre un ritmo de landó	127
3.52 Patrón de landó en la batería inspirado en la campana de	
“Toromata”	128
3.53 Patrón de landó en la batería: acompañamiento	129
3.54 Patrón de zamacueca: transfiriendo el toque de cajón y campana ...	130
3.55 Juego de palmas “Ven a mi Encuentro” de Victoria Santa Cruz.....	131
3.56 Patrón de zamacueca: transferencias del toque de palmas	
en hi-hat de la batería. Tema “Ven a mi Encuentro”	
de Victoria Santa Cruz.....	132
3.57 Patrón de zamacueca en la batería: Acompañamiento	132
3.58 Patrón de zamacueca a la batería (parte superior) y toque de hi-hat	
de pie inspirado en los juegos de palmas de la zamacueca	
“Ven a mi Encuentro”	133
3.59 Patrón de landó y zamacueca: con toque de cajón y campana	
transferido a la batería y variantes de hi-hat de pie.....	134
3.60 Patrón de batería en el panalivio disco Socabon	135
3.61 Patrón de batería de panalivio basado en el toque de cajón	
de Pepe Villalobos (1979) “A la Molina no voy Más”	137
3.62 Patrón de batería en relación al patrón actual de panalivio.....	138

CAPÍTULO IV

4.1 Imagen de una batería de jazz tradicional y sus componentes	141
4.2 Nomenclatura en el pentagrama del set de batería	142
4.3 Ride cymbal en el festejo jazz, landó jazz y acentos.....	143
4.4 Transferencia del jazz ride cymbal a hi-hat de pie.....	143
4.5 Hi-hat de pie con el patrón base de festejo jazz en el ride cymbal.....	144
4.6 Hi-hat de pie con el patrón base de landó jazz en el ride cymbal.....	144
4.7 Incidencia en la segunda corchea del tempo en línea de bajo en el tema “El Mayoral” de Juan Rebaza (1982)	145
4.8 Hi-hat de pie en la segunda corchea sobre el patrón base de festejo...	146
4.9 Subdivisión ternaria dentro del contexto blues y shuffle.....	146
4.10 Patrones básicos de festejo y landó: contexto ternario del blues.....	147
4.11 Patrón de shuffle al estilo Art Blakey.....	148
4.12 Relación rítmica del shuffle y el landó con zamacueca.....	150
4.13 Jazz ride swing en coincidencia rítmica con el toque de cajón criollo y zamacueca.....	150
4.14 Jazz ride shuffle en coincidencia rítmica con el toque de cajón criollo y zamacueca.....	151
4.15 Patrones de shuffle de Jhon Bonham y Jeff Porcaro, referentes de la batería contemporánea.....	152
4.16 Transiciones y comparaciones del ritmo shuffle estadounidense con el shuffle afroperuano en un contexto popular y jazzístico.....	153
4.17 Shuffle afroperuano en el contexto del jazz afroperuano.....	153
4.18 Estribillo “Que viva mi mamá” versión de Nicomedes Santa Cruz y su Grupo Cumanana - Ritmos negros del Perú.....	156

4.19 Afinación de tambores en el set de batería. Punto de partida	
en lo afroperuano.....	157
4.20 Palillos de bambú (a), escobillas (b), baquetas de madera (c).....	158
4.21 Cuenta interna en hemiola tipo 6x4 sobre tempo 12x8	
en el landó jazz.....	160
4.22 Dinámica del tempo en el landó jazz con el hi-hat de pie.....	161
4.23 Tempo de hi-hat por Bob Moses sobre landó jazz.....	161
4.24 Tempo de hi-hat con variaciones de ride cymbal en improvisaciones	
de los temas Summertime, Miraflores y Toromata por Hugo Acázar.	162
4.25 Comping de festejo jazz con golpes de tarola y ostinato.....	168
4.26 Patrones de ride cymbal en festejo jazz.....	168
4.27 Patrones de bombo en festejo jazz.....	169
4.28 Patrones de hi-hat en festejo jazz.....	169
4.29 Variantes de ride cymbal en el landó jazz con zamacueca.....	170
4.30 Motivos rítmicos: exploración con el jazz comping de landó jazz.....	170
4.31 Variante de hi-hat de pie: comping de landó jazz con zamacueca...	171
4.32 Variantes de landó jazz con zamacueca: semicorcheas y acentos...	172

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, tanto músicos peruanos como extranjeros han tomado interés por los ritmos afroperuanos como fuente de inspiración para sus creaciones, incorporando la batería con influencias de jazz. Esto ha dado como resultado el enriquecimiento rítmico y una sensación innovadora en la música afroperuana contemporánea.

La habilidad de los intérpretes en fusionar los diferentes timbres y sonidos de los instrumentos de percusión afroperuana a la batería, ha dado lugar, a nuevas formas de expresión musical con una combinación única de ritmos y sonidos.

En la década de los 90's, músicos peruanos encontraron en los ritmos afroperuanos las bases para fusionarlo con el lenguaje del jazz, permitiendo el crecimiento de interpretaciones cada vez más creativas, precisas, significativas y complejas, dentro del conocimiento armónico y rítmico de lo que fue, la primera idea del jazz con lo afroperuano.

En los albores del año 2000 el Jazz Afroperuano comienza a consolidarse a consecuencia de diversas exploraciones realizadas de esta fusión en la escena musical, y que, para su comprensión y entendimiento, se hace necesario un estudio exhaustivo de los ritmos afroperuanos y un análisis de cómo fusionarlos con el jazz.

Ante la ausencia de un estudio analítico, la presente investigación reúne aspectos relevantes sobre este tema, como es el análisis de fragmentos musicales, punto de partida para el entendimiento de los ritmos, así como para el logro efectivo de las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión

afroperuana a la batería y su aplicación en el “Jazz drumming”.

Este estudio brinda información a modo de procedimiento, que guíe a músicos al estudio y desempeño de este nuevo estilo musical. Por otro lado, se hace necesario que educadores, intérpretes y musicólogos se aproximen a la investigación para comprender la historia, la cultura y los procesos musicales de interpretación, composición e improvisación de lo afroperuano con el jazz.

La metodología aplicada en este estudio se basa en un enfoque cualitativo, analítico, historiográfico y autoetnográfico.

A continuación, se detalla el contenido de esta investigación.

El capítulo I de este estudio presenta el planteamiento de la investigación, incluyendo los antecedentes, el problema y los objetivos. Se describe también el análisis metodológico utilizado para examinar el desarrollo de las transferencias rítmicas y tímbricas de los instrumentos de percusión peruana que han influido en el sonido de la batería afroperuana. Este capítulo establece el contexto y la dirección de la investigación y proporciona una visión general de los temas que se abordan en el estudio.

En el capítulo II de este estudio se aborda la rítmica afroperuana en base a los instrumentos de percusión utilizados en este género. Se profundiza la comprensión rítmica de la música afroperuana, incluyendo aspectos como la hemiola, patrones rítmicos y tempo. Además, se presenta un análisis detallado de los instrumentos de percusión que son objeto de estudio de la investigación.

El capítulo III, aborda el análisis de las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería; es decir de los ritmos de festejo, landó, panalivio y zamacueca, así como de los instrumentos de percusión como cajón, cajita, quijada y campana.

El capítulo IV, aborda la aplicación de la batería afroperuana en el jazz, es decir, presenta un análisis referente a las similitudes rítmicas entre lo afroperuano y el

jazz, con los diversos criterios y recursos para su desarrollo interpretativo. Esta fusión ha dado origen al nuevo estilo musical que se está desarrollando en diferentes partes del mundo para consolidarse como el género musical de Jazz Afroperuano.



CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Antecedentes

La música popular estadounidense tuvo un impacto significativo a nivel mundial, gracias al surgimiento de la batería a principios del siglo XX, en la década de los años 20's. A partir de esta época y debido a su composición tímbrica originada por la combinación de instrumentos de distintas culturas, la batería se convierte en un instrumento de fusión por excelencia; además por su gran versatilidad, es ejecutada por un instrumentista a través de mecanismos que, hasta el día de hoy, siguen en evolución.

La batería es un instrumento profundamente arraigado a las tradiciones musicales populares y es un elemento definitorio de la mayoría de los estilos musicales populares. Desde el surgimiento del jazz a principios del siglo XX, hasta el metal extremo actual, generaciones de bateristas han explorado nuevas posibilidades musicales y técnicas del instrumento. (Reimer, 2013, p. 1)

En el Perú, la práctica musical de la batería no tardó en ser instaurada en la escena musical limeña desde su llegada en los años 30's, dando nuevos aires a algunos ritmos locales. Hoy en día, el "jazz drumming" afroperuano ha generado un gran interés entre los músicos y se ha popularizado en producciones discográficas, conciertos y jam sessions, tanto en la escena limeña como en la internacional.

Actualmente el jazz afroperuano se ha convertido en un género musical muy

preciado entre los jóvenes músicos tanto locales como extranjeros, es una propuesta relativamente nueva dentro de la escena musical peruana y con buenos comienzos para su internacionalización desde el año 1989 con los discos de: Alex Acuña (Los hijos del Sol - 1989), Richie Zellon (Retrato en Blanco y Negro - 1994), Cesar Peredo y Los de Adentro (Cosas de Negros - 2004) y Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet (Diablo en Brooklyn - 2017).

Gran parte de la esencia musical afroperuana actual es fruto del “renacimiento afroperuano” que en los años 50’s cultores encaminados en reconstruir el folklore de la diáspora africana y su proceso de adaptación en tiempos de la colonia, crearon y popularizaron nuevas combinaciones rítmicas, cantos y bailes coreográficos; resurgiendo instrumentos como el cajón, la cajita, la quijada de burro, e incorporando instrumentos foráneos (Feldman, 2009). Hoy en día estas expresiones consideradas como folklore afroperuano, gozan de gran interés en la comunidad musical mundial tanto en América, Europa y Oceanía.

Se puede decir que la música folklórica afroperuana es la base del jazz afroperuano; el festejo, el landó, la zamacueca y el panalivio; los cuales se han convertido en los estilos más populares y destacados en la interpretación musical del jazz en el Perú, Estados Unidos, Argentina y Australia.

1.2 Problema de la Investigación

El jazz afroperuano es un género musical peruano originado a fines del siglo XX que deriva de la fusión de elementos y lenguajes musicales del jazz con los ritmos afroperuanos, convirtiéndose en una de las expresiones más importantes de identidad multicultural actual.

Como dice Gabriel Alegría, en una entrevista brindada a la Agencia de Noticias Andina (Villanueva, Mauricio; 2013) “el jazz afroperuano es un lenguaje con acento jazzístico, donde la raíz de la música afroperuana está presente”.

En la década de los 80’s el baterista y percusionista Alex Acuña vino al Perú

participando en un proyecto musical, donde plasmó acompañamientos de batería con sonidos peruanos. De esta experiencia se grabó el disco “Los hijos del Sol” que sirvió de inspiración a jóvenes bateristas que más adelante desarrollaron un nuevo concepto en la música peruana dentro del género musical World Music.

Teniendo este referente, por aquellos años, la incorporación de la batería en la música peruana estaba en un proceso de evolución y no se había establecido una norma en la comunidad musical sobre cómo adaptar los sonidos afroperuanos, como se habrían realizado con los ritmos brasileños y afrocubanos.

Por aquellos años se lograron propuestas que se fueron plasmando en las diferentes producciones discográficas de los años 2000 al 2010 como una primera etapa del “moderno jazz afroperuano” que, al no contar con documentos y métodos concretos sobre su desarrollo, no permitía a los intérpretes la ejecución de este sonido musical con bases sólidas.

Para tener un acercamiento a este nuevo género musical, sólo se podía a través de los conciertos, clases maestras, conferencias o clases particulares. A medida que crecía esta nueva propuesta, surgía también la inquietud dentro de un círculo de músicos jóvenes, por el “moderno jazz afroperuano” que se iba forjando y creando una identidad musical.

Del 2011 al 2023 continúa este panorama de desinformación aun cuando en algunas universidades locales y extranjeras empiezan a contar con ensambles donde incluyen ritmos afroperuanos de percusión, pero no cuentan con una currícula de enseñanza que desarrolle y analice las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano con el jazz en la batería.

Ante esta situación podremos decir que; si continúa la carencia de información para el desarrollo y formación musical de la percusión en este género musical, nos podríamos encontrar en poco tiempo con músicos profesionales en la escena musical que, al no haber aprendido las bases y los principios de las

transferencias rítmicas y tímbricas de los instrumentos de percusión afroperuana a la batería y su fusión con el jazz; su ejecución y prácticas musicales dentro de una sección rítmica podrían carecer de riqueza en las texturas, timbres y ritmos.

Por tanto, el desconocimiento de las nuevas generaciones sobre los principios fundamentales de la batería en el jazz afroperuano, podría afectar al desarrollo performativo del lenguaje de fusión tanto del jazz como de lo afroperuano y viceversa, debido a que ambos géneros tienen muchas variaciones e historia y se requiere de un estudio exhaustivo de cada uno de ellos para comprenderlos, aprenderlos, aplicarlos y fusionarlos con una óptima visión.

El adecuado estudio, conllevaría al mantenimiento de la esencia del jazz afroperuano en las nuevas fusiones, las cuales surgirán gracias a músicos talentos de todas partes del mundo, y de esta manera, su aplicación en futuras producciones logrará tener su esencia y ocuparán un lugar en la línea de tiempo del ámbito musical.

Por experiencia, muchos intérpretes desean aprender más sobre la fusión de lo afroperuano con el jazz, pero no existe una metodología que lo explique y lo muestre de una manera analítica, con procesos objetivos sobre cómo estas transferencias se han venido realizando y cómo estas se pueden simbolizar en una notación musical para su entendimiento.

El enfoque del presente trabajo será un análisis de cómo se han desarrollado las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano al lenguaje del jazz drumming en la práctica musical del jazz afroperuano en la batería, de esta manera la presente investigación será, además de una contribución al conocimiento sobre el tema, un primer impulso a la producción de un material didáctico que pueda estandarizar fundamentos teóricos sobre el desarrollo y escritura musical de los ritmos peruanos y cómo estos se entienden en el “moderno jazz afroperuano”.

- **Preguntas problema**

A partir del problema surgen las preguntas:

- ❖ ¿Cómo y en qué momento se aplicaron en el Perú las transferencias tímbricas y rítmicas de los instrumentos de percusión afroperuana en la batería?
- ❖ ¿De qué manera se conecta la rítmica del jazz con la rítmica afroperuana en la batería?
- ❖ ¿Cómo se reflejan las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano al jazz, y viceversa, en la batería?

Estas son las preguntas claves que iremos desarrollando a lo largo de este trabajo de investigación para contribuir al conocimiento de la música peruana con este nuevo género musical como es el Jazz Afroperuano.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

- Analizar los conceptos de creación y adaptación de las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería que dan origen al Jazz Afroperuano.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Describir los criterios de la rítmica afroperuana para el entendimiento rítmico musical del festejo, landó, zamacueca y panalivio.

- Demostrar cómo se aplican las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería.
- Proponer los criterios tímbricos de los instrumentos de percusión afroperuana para ubicarlos en el set de batería.
- Organizar los diferentes patrones rítmicos de la percusión afroperuana para la creación de secuencias rítmicas en la batería.
- Demostrar cómo las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería se desarrollan en el “jazz drumming” afroperuano.
- Brindar información a modo de procedimiento que guíe a músicos al estudio y desempeño del jazz afroperuano, con el fin de consolidar este nuevo estilo musical.

1.4 Justificación

Haciendo una mirada a la educación musical superior en el Perú, se puede observar que, en las facultades de música de las diferentes universidades incluyen la práctica de ensamble de percusión afroperuana, así como también, expresiones musicales de éstas con el jazz. Estos nuevos sonidos han logrado extenderse también hacia algunas universidades del extranjero principalmente en Estados Unidos, por mencionar dos de ellas en la New York University y en la New Jersey University, ésta última hasta el 2022. Se conoce también que en Argentina existen agrupaciones de ensamble, así como en Australia en donde se viene realizando desde el año 2010.

En el Perú, Argentina, Estados Unidos y Australia, jóvenes músicos estudiantes interpretan en Big Bands arreglos de jazz afroperuano, composiciones de la saxofonista peruana Laura Andrea Leguía y del músico trompetista Gabriel Alegría. Por otro lado, crece el interés por comprender el festejo jazz, el landó jazz y el panalivio jazz, desde una perspectiva metodológica.

Un conocimiento integral de la práctica interpretativa de los ritmos afroperuanos es fundamental para la enseñanza y la interpretación informada, debido que cada vez crece el interés de incorporar las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano a la batería fusionándolo con el jazz y sus variantes para lograr interpretar el tan ansiado jazz afroperuano.

Ante la falta de material musical metodológico, estandarizaciones, criterios de transferencias tanto rítmicas y tímbricas; se ha visto necesario analizar diversos fragmentos musicales que han sido la base de inspiración para el logro de una óptima transferencia y adaptación musical de lo afroperuano a la batería y su correspondiente fusión con el jazz.

El presente trabajo de investigación cubrirá un vacío sobre la comprensión musical integral de este estilo, así como la performance del baterista o "jazz drumming" en este nuevo género que se va consolidando como es el Jazz Afroperuano.

1.5 Motivación

Basado en mi experiencia como docente de percusión y batería en diversas universidades peruanas y extranjeras, he observado que los estudiantes suelen percibir al jazz afroperuano como un género complejo en cuanto a su interpretación y ejecución, debido a la falta de conocimientos previos sobre el tema.

Es por ello, que en este trabajo de investigación se presentarán los elementos que lo componen para realizar la fusión del jazz con lo afroperuano y su respectiva aplicación en la batería. Además, se explicará detalladamente los procesos creativos, referencias y fuentes de inspiración que se utilizaron en la creación de este género musical.

Este trabajo será de gran utilidad para los bateristas actuales y futuros, ya que brindará herramientas, conceptos y criterios necesarios para que puedan lograr

una transferencia óptima de los ritmos y timbres afroperuanos a la batería. De esta forma, podrán desarrollar el jazz afroperuano, tomando en cuenta su contexto histórico-musical y, a su vez, contribuir al desarrollo de nuevas innovaciones musicales en este género.

1.6 Estado del Arte

Los contenidos escritos que abordan el desarrollo de la batería en relación a las transferencias rítmicas y tímbricas de los ritmos afroperuanos al jazz afroperuano, son limitados.

A continuación, mencionaré los trabajos publicados referente al objeto de la presente investigación.

En primer lugar, destaca el manual instruccional "An Introduction to Peruvian Jazz Music" (2002) realizado y presentado por Gabriel Alegría y Hugo Alcázar, quienes tuvieron como invitado especial a Alex Acuña. Ambos miembros de la primera delegación de la Asociación Internacional Jazz Perú, se encargaron de realizar la primera conferencia sobre el jazz peruano en la "International Association for Jazz Education" - IAJE (Olazo, p.68).

En la conferencia presentaron un contenido que se enfocó en el desarrollo del jazz afroperuano, con un énfasis en el festejo y el landó, incluyendo muestras de audio en formato CD con ejemplos musicales y performance musical de una banda de jazz afroperuano.

El análisis musical de este proyecto estuvo a cargo de Alcázar, quien planteó los primeros conceptos de transcripciones de ensambles de percusión afroperuana y patrones básicos, que sirvieron como punto de partida para su evolución en la batería.

Este manual estuvo disponible para un público especializado en jazz, así como para músicos y arreglistas que lo adquirieron como material complementario

durante las conferencias; el cual ha dejado una información de gran valor para futuras investigaciones y estudios sobre el desarrollo del jazz peruano. Por otro lado, el segundo material publicado por Hugo Alcázar, *Afro-Peruvian Rhythms for Drumset and Cajón*¹, que estuvo disponible en formato físico y CD-ROM (2008), fue el primer formato sobre este campo de estudio.² En este material, el autor explora cómo se han desarrollado las transferencias tímbricas de la percusión afroperuana en la batería y cómo estas se conectan con la sonoridad del jazz, a través de patrones y análisis musicales.

En este documento Alcázar, propuso el ritmo de un patrón básico de cajón festejo como "festejo clave" y el ritmo del patrón básico de cajón landó como "landó clave" (Morales, 2012, p. 23).

Aunque este material fue diseñado como un complemento didáctico de clases magistrales, todavía conserva información valiosa para la investigación sobre los conceptos y criterios que han impulsado al desarrollo de la batería afroperuana y la notación musical del cajón peruano; temas que se abordarán en los siguientes capítulos.

El libro de Héctor Morales, "The Afro-Peruvian Percussion Ensemble, from the Cajon to the drumset", publicado por Sher Music Co. 2012, es un estudio donde se enfoca la percusión afroperuana y el desarrollo que se ha venido haciendo del cajón en relación con la batería. Esta publicación presenta una visión general de la percusión afroperuana, incluyendo los criterios y conceptos de las primeras fuentes³. El libro recopila una serie de variantes rítmicas relacionadas con la percusión afroperuana y viene a ser un camino exploratorio al analizar el lenguaje musical de los "performers" del género de estudio.

¹ Hugo Alcázar. (2008). *Afro-Peruvian Rhythms for Drumset and Cajón* (Lima: Manual de instrucción no publicado).

² La segunda edición fue presentada en español en el año 2010 en el III Festival del Cajón Peruano en Lima, Perú.

³ Material consultado por Morales del material escrito y audio de Alcázar, Hugo. *Afro-Peruvian Rhythms for Drumset and Cajón*. Lima: CD-ROM, 2008: 8,9,18

Así mismo, cabe resaltar la tesis doctoral de la University of Miami escrita por Daniel Susnjar titulada "A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting". La tesis se centra en la incorporación de los ritmos afroperuanos a la batería en un contexto de jazz contemporáneo, siguiendo el enfoque de percusión de Hugo Alcázar (Susnjar, 2013) en donde incluye ejemplos musicales, patrones y transcripciones que describen los conceptos rítmicos y sonoros del ejecutante investigado. Así mismo, incluye testimonios de músicos y compositores que han combinado con éxito la música afroperuana con el jazz contemporáneo.

Existen otros estudios relevantes sobre las transferencias tímbricas en la adaptación de la batería en contextos musicales latinos y africanos. A continuación, se mencionan algunas publicaciones que el investigador ha utilizado como referencia para contrastar y considerar sus propias experiencias musicales. Estas fuentes también han sido una fuente de inspiración para entender cómo las culturas utilizan el timbre en relación a sus estructuras rítmicas y musicales.

La publicación de Frank Malabe y Bob Weiner, titulada "Afro-Cuban Rhythms for Drumset", es considerada de gran importancia en el estudio de los ritmos afrocubanos y caribeños en el set de batería. Publicado en el año 1990, este libro presenta un contenido conceptual que ayuda a entender las transferencias rítmicas y tímbricas de estos géneros en la batería.

A principios de los 90's en el ámbito musical peruano, no se tenía una idea clara acerca de cómo acompañar los géneros afroperuanos en la batería. Este material fue un catalizador para la observación, emisión de juicios críticos y evaluación de los criterios tímbricos, lo que conceptualmente contribuyó a contrastar y relacionarlos con los ritmos afroperuanos. Esto condujo a encontrar respuestas que se comprobaron en la exploración musical en vivo y en grabaciones.

Otro trabajo importante a mencionar es el libro de Ed Uribe, "The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drumset" publicado en el año 1996 y de Duduka Da

Fonseka y Bob Weiner, "Brazilian Rhythms for Drumset" (1991), los cuales nos brinda una manera amplia de visualizar la funcionalidad y sincronización de diversos instrumentos que componen un ensamble de percusión latina y brasileña y cómo éstos se trasladan a la batería bajo un criterio conceptual.

Una de las problemáticas en estas exploraciones con lo afroperuano conlleva a la pregunta, ¿Nuestra música también está regida con una clave como los ritmos caribeños? Este punto será tratado en los capítulos siguientes a profundidad.

Trabajos concernientes a la relación e importancia de la clave latina, son los libros publicados por Lincoln Goines y Robby Ameen en su libro "Funkifying the Clave: Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums" (1993), por Ignacio Berroa en "Groovin' In Clave - Combining Rock & Funk with Afro-Cuban Rhythms for Drumset" (1999) y el de "El Negro" Horacio Hernández en "Conversations in Clave" (2000).

Una de las aproximaciones conceptuales que ha generado cuestionamientos sobre la adecuación de criterios extranjeros al contexto afroperuano es la vinculación rítmica con distintos sonidos africanos. Para alcanzar este objetivo, se llevó a cabo un trabajo de campo y análisis de temas relacionados con las sonoridades africanas en relación a autores locales afroperuanos, así como la búsqueda de conexiones previamente exploradas en el lenguaje del jazz durante la segunda mitad del siglo XX. Esto permitió revisar materiales que visualizan las asociaciones rítmicas, las cuales serán explicadas en los siguientes capítulos.

En cuanto a las conexiones rítmicas y los contextos culturales de origen africano similares o cercanos a lo afroperuano se tienen los materiales de estudio que sirvieron como evaluación para la presente investigación, estos son: "West African Rhythms for Drumset" de Royal Hartigan y Abraham Adzenyah, Freeman Donkor (1995), "Mamady Keita" por Uschi Billmeier (1999), "West Afrikaanse Percussie" de Ponda O'Bryan (1999), "The Music of Santeria – Traditional Rhythms of the Bata Drums" de John Amira y Steven Cornelius (1999).

A continuación, se mencionan algunas fuentes del ámbito académico con relación a las transferencias rítmicas y tímbricas de instrumentos afrocubanos insertos en nuestra música afroperuana. Estas son las siguientes tesis locales investigadas:

“Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro”, de Laureano Arturo Rigol Serna (2020); investigación que busca explorar la influencia de la cultura abakuá en la música producida por la Asociación Cultural Perú Negro. Se realiza una exhaustiva búsqueda bibliográfica y se accede a fuentes primarias para analizar los componentes rítmicos del tema "Juan de Mata" incluido en la producción discográfica "Son de los diablos" de 1974.

“La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX” es la tesis del licenciado Luis Adrián Lizárraga Calderón (2022), que aborda la relación entre la música afroperuana y la afrocubana, especialmente en cuanto a la incorporación de los instrumentos de percusión afrocubanos, como las congas y el bongó. Explica como los artistas negros buscaron africanizar las tradiciones musicales afroperuanas donde también se expone la binarización de rítmicas ternarias, la dualidad melódica, el uso de claves rítmicas y la polirritmia. Este trabajo se enfoca en el proceso de consolidación de estos instrumentos y su uso en la estética rítmica del renacimiento afroperuano.

A continuación, en relación con el estudio de la música afroperuana y el renacimiento afroperuano, destacan cuatro autores, William Tompkins, Rosa Elena “Chalena” Vásquez, Heidi Feldman y Javier León; musicólogos que han influido significativamente en el interés académico de este movimiento cultural. Estos cuatro autores brindaron un gran aporte a nuestra música. En sus publicaciones realizan estudios con un enfoque histórico sociocultural y etnomusicológico. A continuación, mencionaremos los trabajos de investigación:

La tesis doctoral de William D. Tompkins, "The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru" (1982)⁴ explora exhaustivamente el aspecto histórico y complejo de las tradiciones musicales afroperuanas, evitando incurrir en una perspectiva "africanista" o "europeísta". La tesis presenta también, fuentes históricas que muestran el desarrollo de las expresiones musicales desde los esclavos hasta los protagonistas del renacimiento afroperuano. Tompkins argumenta que las expresiones musicales surgen de la fusión de tradiciones como la africana, española e indígena.

Asimismo, la contribución de Rosa Elena "Chalena" Vásquez al estudio de la música negra en el Perú es indudable y se refleja en dos publicaciones de gran relevancia musicológica que de alguna manera complementan el trabajo de Tompkins por la posibilidad de expresiones que pudieran haberse perdido; la primera titulada, "La Práctica Musical de la Población Negra en Perú" ⁵ donde presenta un análisis histórico del contexto musical de los afrodescendientes y en la segunda titulada, "Costa - Presencia Africana en la Costa Peruana" ⁶, ofrece un estudio detallado de "La Danza de Negritos" con una recopilación de danzas, géneros e instrumentos musicales de la costa peruana, donde incluye también los ritmos que son ejecutados con los pies.

Este último criterio fue uno de los principales atractivos de inspiración y análisis de esta investigación con la batería en la búsqueda de nuevos timbres referenciales, los cuales se expondrán más adelante en el contenido de este trabajo de investigación.

En el ámbito de los estudios sobre el renacimiento de la música afroperuana, la etnomusicóloga Heidi Feldman es considerada como una de las más importantes en el campo musicológico. En su libro "Ritmos negros del Perú" (2009) analiza el proceso de renacimiento y cómo los artistas afroperuanos reconstruyeron sus tradiciones negras. Así mismo documenta los proyectos de memoria que incluyen a José Durand, Nicomedes Santa Cruz, Victoria Santa Cruz y Perú

⁴ Tompkins, William. (2011). *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru*.

⁵ Vásquez, 1982

⁶ Vásquez, 1992

Negro. En el contenido Feldman presenta algunos análisis musicales concernientes a patrones rítmicos y ensambles, a su vez resalta la performance musical de Susana Baca quien, a su vez, es una propuesta musical inspiradora para el estudio de esta investigación.

En el marco de esta tesis podría mencionar que el proyecto musical de Susana Baca fue determinante para la forma de concebir e interpretar el landó en las diversas propuestas musicales que he realizado, determinado por la textura, estética, sonido y cadencia. A partir del año 1990, tanto la intérprete y su conjunto musical ejercieron un papel determinante en la definición del sonido del landó moderno, así como también en una renovada presentación del sonido del festejo, permitiendo que éste se desplace del ámbito danzario a la música de salón o de escucha, como lo es el género World Music (Feldman, 2009)⁷.

Otro importante aporte sobre el aspecto cultural de lo afroperuano se aborda en la tesis doctoral "The Aestheticization of Tradition: Professional Afro Peruvian Musicians, Cultural Reclamation and Artistic Interpretation" (2003) del musicólogo peruano Javier León. En su investigación hace referencia respecto al papel que desempeñan los músicos afroperuanos actuales en la reivindicación y conservación de su cultura y la tradición artística. Analiza también las implicancias socioculturales de las innovaciones en el estilo del festejo y el landó, y destaca la importancia de los músicos como agentes culturales.

Finalmente, mencionaremos diversas investigaciones sobre la batería en el jazz, las cuales han sido fuentes de inspiración para esta investigación. Estas son: El libro "Jazz pedagogy - The Jazz educator's handbook and resource Guide" de Richard Dunscomb y Dr. Willie L. Hill, Jr. Warner (2002). Pedagogos, gestores culturales y conocedores del aprendizaje del jazz.

⁷ Feldman, 2009, p.6. "Hacia la década de 1980, virtualmente sin ningún apoyo local desde el fin de la junta militar de gobierno, la música afroperuana se redujo a ser un espectáculo turístico. Sin embargo, la popularidad de la música que había "desaparecido" y que había renacido en el Perú se despertó otra vez en la década de 1990, alcanzando los mercados globales cuando la cantante afroperuana Susana Baca (bajo el patrocinio del productor David Byrne) develó sus misterios al público estadounidense."

Por otro lado, están los libros de consulta como de John Riley, “The Art of Bop Drumming” (1994) y “Beyond Bop Drumming” (1997) ambos del mismo autor. Del mismo modo, las publicaciones de “Jazz drumming” de John Ramsay y de Art Blakey’s, “Jazz Messages” (1994), “New Orleans Jazz and Second Line Drumming” de Herlin Riley y Johnny Vidacovich (1995).

Si bien las investigaciones mencionadas en los párrafos anteriores han contribuido a la comprensión de las transferencias tímbricas de contextos musicales locales y foráneos, así como de los nexos rítmicos del jazz en la batería afroperuana de forma práctica; observamos que aún existen ciertas limitaciones en cuanto al estudio analítico respecto a los conceptos para la realización de las adaptaciones y transferencias de los ritmos afroperuanos a la batería, lo cual es tema de la presente investigación.

1.7 Metodología

La presente tesis tiene un enfoque cualitativo y analítico. Cualitativo porque se plasman los conceptos del tema desde un enfoque musicológico, historiográfico y autoetnográfico en la investigación y analítico debido a que se ha tomado en cuenta el análisis de fragmentos de temas musicales en donde se aprecia el uso de los elementos tratados en cada capítulo de la investigación.

En este sentido, el análisis de fragmentos serán una herramienta útil para el entendimiento de las combinaciones rítmicas, así como de los patrones de acompañamiento de los diferentes ritmos afroperuanos como son el festejo, landó, zamacueca y panalivio; los cuales son la base principal para establecer los criterios de las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano al jazz. Este trabajo permitirá también conocer los recursos técnicos del “jazz drumming” y establecer un vocabulario de la batería en el jazz afroperuano.

1.7.1 Entrevistas

Como parte de la investigación, se llevaron a cabo entrevistas a músicos que brindaron sus puntos de vista sobre su experiencia con la música afroperuana y el jazz afroperuano. Estas conversaciones permitieron obtener una comprensión detallada de cómo los participantes experimentan y se relacionan con estas formas musicales utilizando sus habilidades y conocimientos en su práctica performativa. Además, las entrevistas también ofrecen una visión única sobre cómo la comunicación musical varía en función del contexto y la realidad sonora.

Para tal fin se condujeron entrevistas a músicos dedicados al desarrollo del Jazz Afroperuano como son, Gabriel Alegría, Freddy “Huevito” Lobatón y Yuri Juárez. Así mismo se ha entrevistado a Daniel Susnjar, baterista, compositor y arreglista que ha llevado a Australia el jazz afroperuano y a Walter “Jocho” Velásquez, guitarrista, arreglista y productor musical.

Las entrevistas han permitido obtener una visión clara de las influencias y experiencias musicales que moldearon a estos músicos, así como también, conocer la perspectiva de cada participante dentro de la interacción y discurso musical con el ejecutante de la batería afroperuana fusionada con el jazz.

1.7.2 Autoetnografía y experiencia previa

Como músico y baterista, mi experiencia con la batería afroperuana y su fusión con el jazz, ha sido una parte fundamental de mi desarrollo musical a partir del año 1991. A través de este trabajo de investigación, me propongo compartir con el lector los procesos creativos, analíticos y la aplicación de la batería afroperuana al jazz que he experimentado a lo largo de muchos años en mi carrera musical. En este sentido comparto la definición de Mercedes Blanco sobre este enfoque autoetnográfico cuando afirma que éste se aplica “al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio; ya fuera por su ubicación socioeconómica, la ocupación laboral o el desempeño de alguna actividad específica” (Blanco 2012:3).

En este sentido mi enfoque se centra en describir y analizar, a veces escribiendo en primera persona y reconociendo las complicaciones “de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando”, los procesos que he empleado para realizar las transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería y su aplicación en el “Jazz drumming” afroperuano.

En este trabajo explico cómo la batería se ha utilizado para enriquecer la música afroperuana, y destaco la importancia de la técnica y la interpretación en la ejecución de la batería y su aplicación en el nuevo estilo musical llamado Jazz Afroperuano. A través de la práctica y el estudio, he logrado descubrir la riqueza y complejidad del Jazz Afroperuano, el cual se ha convertido en mi propia fuente de inspiración para seguir creando nuevas propuestas musicales.

Como músico y ponente de distintas conferencias sobre la batería afroperuana y su fusión con el jazz, comparto mis experiencias y mi conocimiento para acercar a más personas a experimentar esta nueva fusión musical. Al haber participado en grabaciones, conciertos y conferencias, he tenido la oportunidad de exponer de manera académica mi comprensión y visión del jazz afroperuano, es por ello que esta investigación, cumple con el propósito de documentar y explicar las fuentes de inspiración musical, que han guiado mi práctica y estudio de la batería afroperuana y su respectiva fusión con el jazz.

Espero que este trabajo sirva como un aporte en la difusión, desarrollo y consolidación de este nuevo estilo musical que es el Jazz Afroperuano.

1.7.3 Análisis auditivo de grabaciones sonoras

El análisis de grabaciones sonoras es importante en esta investigación porque permite un estudio detallado de la interpretación musical. Al analizar las grabaciones sonoras, se puede escuchar y examinar la interpretación musical de los percusionistas, bateristas y músicos involucrados en la creación de las adaptaciones rítmicas. Esto permite una comprensión más profunda de las

técnicas y estilos utilizados, así como una apreciación más amplia del contexto histórico y cultural en el que se desarrollaron.

Las grabaciones sonoras proporcionan un registro histórico valioso de la evolución de la batería afroperuana, al analizar cómo se desarrollaron las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano a la batería y su aplicación al jazz.

Los estilos y técnicas utilizados en las grabaciones antiguas pueden compararse con los de las grabaciones más recientes para identificar cambios y tendencias en la música.

Esta investigación sonora permite el análisis comparativo de diferentes ritmos y técnicas utilizadas por los percusionistas y bateristas, ello nos proporcionará una idea más clara sobre la fusión con el jazz y la interpretación rítmica musical utilizada hoy en día en el Jazz Afroperuano. Los resultados pueden ser respaldados por ejemplos específicos de grabaciones sonoras, lo que ayuda a garantizar que las conclusiones sean más sólidas y convincentes.

A lo largo de los capítulos, se realizan menciones y análisis musicales explicativos de los fenómenos de adaptación y transferencia tanto de lo rítmico como de lo tímbrico, no exclusivamente de la batería, sino también de fuentes que son parte de la construcción del vocabulario de lo afroperuano y el jazz con el objeto de ilustrar cómo estos elementos se logran fusionar y evolucionar a lo largo del tiempo.

El objetivo principal de este análisis, es proporcionar una comprensión teórica musical e historiográfica de cómo se desarrolló la batería y cómo esta evolución ha contribuido a la formación de un estilo musical único y distintivo como es el Jazz Afroperuano.

CAPÍTULO II

LA RÍTMICA Y LA PERCUSIÓN AFROPERUANA

2.1 Ritmos Afroperuanos: punto de partida

La rítmica afroperuana se origina a partir de la organización de pulsos, acentos y patrones dentro de una estructura musical que tiene influencias africanas y criollas. Esto determina aspectos como los movimientos del baile, fraseo vocal, instrumental, velocidad y acompañamiento musical.

La sensación ternaria es una de las características principales del folklore afroperuano presente en estilos como el festejo, la zamacueca, el landó y el tondero, así como en otros géneros costeños criollos. A pesar de compartir el mismo tipo de compás, cada uno de estos estilos presenta patrones y acentos distintos.

En el marco de la conferencia anual de IAJE (Asociación Internacional de Educadores de Jazz) en 2002 ⁸, tuve la oportunidad de presentar un desarrollo didáctico para el entendimiento de los ritmos costeños peruanos del festejo y el landó en el contexto del jazz afroperuano.

Se presentaron muestras rítmicas en notación musical que incluían transcripciones de los ejemplos musicales ejecutados en vivo para la audiencia;

⁸ La primera delegación de la Asociación Internacional Jazz Perú que participó en IAJE 2002 con el tema "An Introduction to Peruvian Jazz Music". Estuvo a cargo del trompetista Gabriel Alegría y el baterista Hugo Alcázar. El evento contó con la participación especial de Alex Acuña.

lo que facilitó la visualización y comprensión de los ritmos para la comunidad musical presente en el evento.

El propósito de esta intervención académica en el extranjero fue proporcionar a los participantes las herramientas básicas para comprender y apreciar dos de los estilos más representativos del folklore afroperuano: el festejo y el landó, estrechamente ligados a la zamacueca.

A continuación, se explican los criterios y formulación de procesos musicales como punto de partida para el entendimiento de los ritmos afroperuanos del festejo, landó, zamacueca y panalivio dentro del contexto del folklore costeño.

2.1.1 Festejo

El festejo es un género musical que involucra la danza; de origen afroperuano, tuvo mayor presencia y popularidad a inicios del renacimiento afroperuano a mediados del siglo XX. Como define Javier León, “el festejo es un género musical definido por un acompañamiento rítmico ligero en un tiempo doble compuesto, letras de carácter festivo, una coreografía vivaz y demostraciones de destreza percusiva y rítmica” (2015 p.228).

Históricamente, el festejo se ha practicado en la costa central y sur del Perú, especialmente en las regiones de Lima e Ica. En la actualidad, la ciudad de Lima y las provincias de Cañete y Chincha, son las áreas estrechamente vinculadas con este género musical ⁹.

En el aspecto musical, los primeros festejos antes del renacimiento afroperuano, tuvieron un acompañamiento clásico con el uso de la guitarra, el cajón y las palmas. Luego de ello el acompañamiento del festejo tuvo un proceso de apertura a nuevas estéticas y timbres.

⁹ Patrimonio cultural inmaterial afroperuano" (s.f.). Recuperado de <https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/1376-patrimonio-cultural-inmaterial-afroperuano>

A partir de 1960, la instrumentación del festejo comenzó a rediseñarse añadiendo el uso de percusión como la quijada de burro y la cajita rítmica afroperuana que venía de la danza son de los diablos. Este nuevo color tímbrico lo empezaron a promover los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz ¹⁰ en la sección rítmica de las agrupaciones Gente Morena y Cumanana.

Durante ese período, también surgió otro modelo estético del festejo liderado por Carlos Hayre, quien incorporó el sonido del contrabajo y el uso de la batería en la música de Alicia Maguiña. Hayre experimentó también con la instrumentación de cuerdas y vientos, además de utilizar el agogó en lugar del cencerro o campana.

Definitivamente la incorporación de instrumentos afro caribeños como la conga, el bongó y el cencerro (campana) tuvieron mayor presencia en producciones posteriores a Nicomedes; en especial relevancia con la agrupación musical Perú Negro en los años 70's (Lizárraga, 2022, p. 23)

Posteriormente, la exploración en la sonoridad del festejo, amplió los límites sonoros con el uso del bajo eléctrico donde el maestro Juan Rebaza se convirtió en el instrumentista requerido del momento. En los años 80's hasta la actualidad, la inserción de sonidos de piano y teclados son muy comúnmente utilizados sobre todo con sonidos contemporáneos, a esto se suma el uso de otras formas instrumentales de percusión como el el batajón ¹¹ o el bongó cajón ¹² y la cajita hi-hat.¹³

La incorporación y apertura de nuevas sonoridades han hecho que la popularidad del festejo siga en crecimiento musical. Su capacidad de renovación e intercambio con otros géneros musicales, lo convierte en un género musical en constante evolución.

¹⁰ León, (2015, p.231)

¹¹ Idiófono que fusiona las características físicas y sonoras del cajón con la forma del tambor batá.

¹² Idiófono que fusiona las características físicas y sonoras del cajón con la forma del bongo.

¹³ Adaptación de la cajita rítmica afroperuana al pedestal de hi-hat realizada por Hugo Alcázar en el año 2008 y estrenada en el III Festival Internacional del Cajón Peruano 2010. https://issuu.com/cajonfestival/docs/prog._iii_festival_internacional_de

Otro aspecto importante del festejo es su compás de 12/8, que le da su característico ritmo y cadencia. Además, las melodías del festejo suelen estar compuestas por frases cortas y varían de una canción a otra, de acuerdo con los versos que se estén interpretando, así mismo, cada festejo suele incluir una fuga. En cuanto a la interpretación vocal, se utiliza el estilo de llamada y respuesta entre solista y coro, enfatizando este último durante la fuga. (Tompkins 2011: 120; Vásquez s/f: 8)

Existen diferentes criterios para adentrarse en el festejo y comprenderlo mejor; uno de ellos es el análisis rítmico. En base a mi experiencia este aspecto ha tenido un impacto positivo en la comunidad musical, así como también en la docencia, debido a que ha contribuido a una mejor comprensión y valoración de este género musical.

A continuación, se presentan ideas y criterios que fueron abordados tanto en la Conferencia IAJE (2002) como en la primera versión en inglés del método que tuve la oportunidad de realizar, titulado "Afro-Peruvian Rhythms for Drumset & Cajon" (2008)¹⁴. La información y enfoques compilados en este material han servido como punto de partida para comprender el aspecto rítmico del festejo, especialmente en lo que se refiere a los acentos y su relación en un ensamble musical.

En el proceso de comprender el festejo, se identificó el patrón base de este ritmo en el cajón, al cual lo denominé como "Punto de partida clave". Después de llevar a cabo varias entrevistas y clases con diferentes cajoneros limeños, observé que no había un consenso sobre el patrón de festejo, debido a la diversidad musical de este género; por tal motivo empezó mi labor de búsqueda partiendo por la transcripción de patrones.

Estas transcripciones se convirtieron en líneas rítmicas para identificar coincidencias y puntos de acentos. Una vez completado este proceso de análisis logré determinar una matriz rítmica denominada "Clave de Festejo". Esta matriz

¹⁴ Alcázar, 2008.

resultó ser eficaz como punto de partida para el entendimiento práctico de este género musical.

El término “Clave de festejo” no indica que es un ritmo que deba sonar con un instrumento dentro de la práctica musical, ni tampoco ser un bastión del cual no desprenderse; por el contrario, la idea es que esta línea rítmica o patrón básico sea el impulsor de exploración y el retorno constante para la creatividad espontánea.

Para evitar confusión con la clave que se utiliza en los ritmos caribeños, en mi segunda publicación que fue la versión en español “Ritmos Afroperuanos en la Batería y el Cajón” (2010)¹⁵ a la “Clave de Festejo” la denominé “Patrón Básico de Festejo”¹⁶ (Figura 2.1).

R R L R L R L

Tum tu tu tum ta taa taa
 Tam ta ta tam ta taa taa
 Con go ri to di go yo

Figura 2.1 Patrón básico de festejo con el estribillo “Congorito digo yo”, con aplicaciones para el solfeo rítmico.

El enfoque utilizado para comprender el festejo se basó en la propuesta del uso de un patrón básico, el cual se derivó de un ritmo inicial de cajón utilizado en este género musical y su relación con la línea rítmica del estribillo clásico del festejo

¹⁵ Alcázar, Hugo (2010) “Ritmos Afroperuanos en la batería y el cajón”, 2da. edición al español. Publicación presentada en el 2do. Festival de Percusión de Rosario – Argentina.

¹⁶ Alcázar, 9

"Congorito digo yo". Este concepto permitió establecer un punto de partida sólido para el análisis y comprensión del aspecto rítmico del festejo, desde la óptica del ritmo con el cajón y la tradición con el estribillo.

El estribillo melódico mantiene una acentuación natural al cantar y presenta una estructura silábica exactamente similar al ritmo inicial de festejo en el cajón. En la imagen anterior se puede observar la secuencia de manos utilizada por los músicos de antaño. En esencia, el estribillo crea un diálogo entre los ritmos del primer y segundo tiempo con los del tercero y cuarto, generando un efecto de pregunta y respuesta. Continuando con el análisis de la comprensión del festejo, en la Figura 2.2 se presenta la línea del "Patrón básico de festejo" con sus acentos principales.

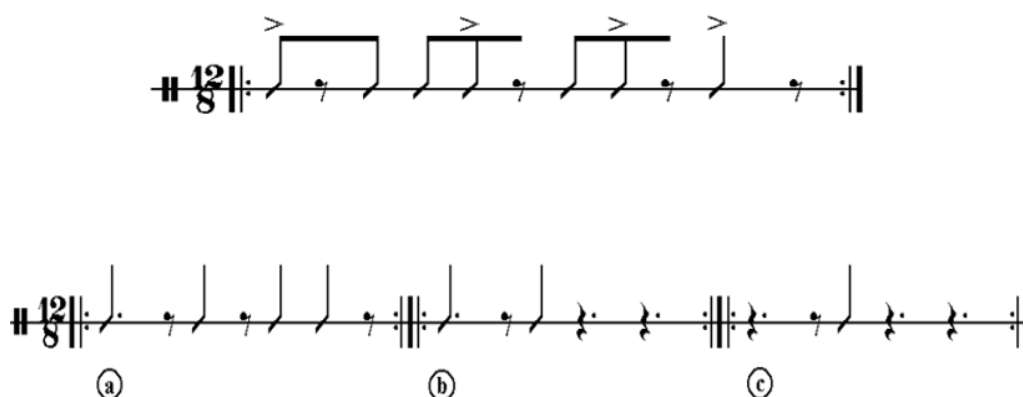


Figura 2.2 Rítmica del patrón básico de festejo con acentuaciones - parte superior. Simplificación de rítmica de festejo letra a,b,c. El caso de letra c, la célula rítmica del segundo tiempo de 12x8, se convierte en "la quinta corchea de festejo", punto base de la sonoridad de este estilo.

En este punto, se explica cómo al ejecutar solo los acentos de este patrón se pueden generar nuevas referencias rítmicas que simplifican gradualmente la comprensión del ritmo. Esta técnica permite a los músicos enfocarse en los elementos más importantes del ritmo y a medida que se familiarizan con el patrón, pueden reconocer gradualmente los acentos adicionales para lograr una ejecución más compleja del ritmo del festejo.

La letra "a" muestra una línea de ritmo que reúne cuatro puntos importantes del patrón básico. En cuanto a los acentos, los más conocidos en este estilo son la primera y quinta corchea, representados por la letra "b". Sin embargo, el punto más importante en mi opinión es la quinta corchea, presente en la letra "c". A pesar de que puede resultar compleja debido a su punto sincopado en el compás, es un elemento fundamental no solo en el festejo, sino en otros estilos costeños como el tondero, la zamacueca, la marinera, el landó y el vals criollo. A continuación, un ensamble de festejo (Figura 2.3).

The musical score is organized into six systems, each representing a different instrument or part of the ensemble. All systems are in 12/8 time. The first system, 'Patrón básico (cuenta interna)', shows a rhythmic line with notes and rests, accompanied by the letters 'R L L R L R L R L R' indicating the hand used for each stroke. The second system, 'Cajón', shows a rhythmic line with notes and rests. The third system, 'Quijada', shows a rhythmic line with notes and rests, accompanied by the letters 'L R L R R L R R L R R' and annotations 'Golpe puño' and 'Rasqueteo'. The fourth system, 'Cajita', shows a rhythmic line with notes and rests, accompanied by the letters 'L R L R R L R R L R R' and annotations 'Tapa' and 'Palito'. The fifth system, 'Bajo', shows a rhythmic line with notes and rests. The sixth system, 'Campana', shows a rhythmic line with notes and rests, accompanied by the annotations 'Agudo - borde' and 'Grave'.

Figura 2.3 Ensamble de festejo con el “patrón básico del festejo”.

El primer sistema presenta el patrón básico de festejo -cuenta interna- por ende, esta no se ejecuta. El segundo sistema vendría a ser un patrón base de cajón, transcrito del tema “Cumanana” de Nicomedes Santa Cruz, cantado por Victoria Santa Cruz. El patrón empieza con un sonido agudo con adorno de apoyatura flam; un toque antiguo.

El tercer sistema es el patrón de quijada de burro, con golpe abierto sin rasqueteo. Una forma de tocar que deja espacio. En otros contextos los golpes

son espontáneos sin seguir un patrón definido. El cuarto sistema, es la notación de la cajita rítmica, que corresponde al golpe de tapa marcando el tempo y los golpes de palito agudo y grave a los lados del instrumento. Este es el patrón oficial de la cajita en este género que se interpreta en el son de los diablos.

El quinto sistema, muestra la línea de bajo muy común en el festejo que inicia con una hemiola en los dos primeros tiempos. El sexto sistema presenta el golpe de la campana o cencerro, elemento empleado hoy en día en la música afroperuana.

2.1.2 Landó

Las referencias en la historia acerca del ritmo de landó en el Perú, carece de documentación que registre su existencia. A pesar de esta limitación los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz lograron reconstruir el género musical y danza, utilizando una combinación de fuentes orales, así como también, sus propios recuerdos ancestrales. De esta manera, en el año 1964, el landó fue registrado por primera vez en la canción "Samba Malató" del álbum Cumanana ¹⁷.

Es así que este nuevo sonido desafió la creencia predominante de que la documentación histórica era la única fuente legítima de información para la elaboración de la historia. En su lugar, afirmaron la importancia de la memoria colectiva y la gestión negra en el proceso de recuperación del landó.

Este enfoque se basó en la experiencia personal y colectiva y en la tradición oral transmitida por personas mayores que habían presenciado el baile a principios del siglo XX. Este proceso culminó con el anuncio de Nicomedes en una conferencia sobre negritud en Dakar, Senegal en 1974 ¹⁸, en el que declaró que el landó es una parte fundamental de la memoria colectiva del Perú y que su recuperación se basa en la tradición oral y en la experiencia personal y colectiva.

¹⁷ (Tompkins 1981: 288-296, como se citó en Feldman, 2009)

¹⁸ Feldman, p.219

La veracidad sobre el origen del landó no es objeto de estudio en este análisis, pero es importante destacar que gran parte del nuevo sonido afroperuano surge del reconocimiento de su africanidad y la reafirmación de su identidad criolla. Gracias a esto, a lo largo de las décadas, se ha convertido en un estilo musical que identifica la música de la costa peruana.

En el año 2001, durante la conferencia IAJE, se propuso utilizar un patrón básico como punto de partida para lograr una mejor comprensión del landó y su aspecto rítmico. Este concepto se fundamentó principalmente en el reconocimiento del toque de cajón utilizado en este género.

En el año 2000, la banda de Susana Baca consolidó este sonido con el talentoso cajoneador Cotito Medrano, de quien se pudo observar una transición en el toque del cajón y la simplificación del ritmo de este género musical.

A partir de esta referencia de cajón, se consideró esta rítmica como fundamental y el mejor punto de partida para el entendimiento del landó. Como afirma Alcázar (2008) citado por Morales (2012) ¹⁹: "Alcazar consideres the rhythm of the basic lando cajon patterns the "clave" for the lando". [Alcázar considera el ritmo del patrón básico del cajón landó como la "clave" para el landó].

Sin embargo, en el año 2010, Alcázar lo reformuló como el "Patrón básico de landó" ²⁰, ambos términos válidos.

Este patrón se ha convertido desde su difusión en conferencias y en la enseñanza, en una herramienta fundamental para la comprensión y práctica del landó, a su vez ha permitido una mejor comprensión de este género en su aspecto rítmico.

A continuación, el patrón básico del landó, el cual se observa el proceso de conversión del patrón de cajón a una línea rítmica que da como resultado el "Landó clave" o "Patrón básico de landó" (Figura 2.4).

¹⁹ Morales (2012, p.24)

²⁰ Alcázar (2010) p.22

Puesto en dos contextos de utilización tanto en 12x8 como en 6x4, porque en la práctica es importante que el músico pueda sentir ambas formas en simultáneo. Como lo afirma Alcázar (2008), citado por Susnjar (2013, p. 29): "The marked triplet subdivision found in the landó makes 12/8 the more accurate perceived meter". [La marcada subdivisión de triplete que se encuentra en el landó hace que 12/8 sea el compás más preciso percibido...].

The figure consists of two rows of musical notation. The first row is titled "Patrón de Landó básico en el cajón 12/8" and "Conversión rítmica del patrón". It shows a staff with a 12/8 time signature. The first part of the staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The second part of the staff shows the same pattern converted into a series of eighth notes, also with numbers 1, 2, 3, and 4 below. The second row is titled "Patrón de Landó básico en el cajón 6/4" and "Conversión rítmica del patrón". It shows a staff with a 6/4 time signature. The first part of the staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6 below the notes. The second part of the staff shows the same pattern converted into a series of eighth notes, also with numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6 below.

Figura 2.4 Patrón básico de landó – landó clave. Del cajón a conversión rítmica.²¹

A continuación, se presenta un ensamble de percusión de landó (Figura 2.5).

- En el primer sistema, el patrón básico de landó - landó clave.
- En el segundo sistema, el patrón de cajón de landó.
- En el tercer sistema, el patrón de cajón de zamacueca.
- En el cuarto sistema, el patrón de congas quijada.
- En el quinto sistema, el patrón de quijada de burro.
- En el sexto sistema, el patrón de cowbell o cencerro.
- En el séptimo sistema, el patrón de palmas.

²¹ Alcázar (2018), p. 18, Alcázar (2010), p. 22

Patrón Básico Landó

Cajón 1 (Landó)

Cajón 2 (Zamacueca)

Congas

Quijada

Cencerro

Palmas

*Se añadirán las palmas en el momento más energético

Figura 2.5 Ensamble de percusión de landó ²².

2.1.3 Zamacueca

En el siglo XIX apareció un nuevo baile llamado zamacueca o zambacueca, que se hizo muy popular por su baile llamativo y sensual extendiéndose desde Lima hacia Bolivia, Argentina y Chile, donde se le atribuyó con distintos nombres. Se bailaba en el festival de Amancaes - Lima a principios del siglo XX ²³. Su instrumentación incluyó guitarras, vihuela, arpa, cajón y combinó características

²² Alcázar (2008) p. 19

²³ Vásquez (1992) p. 71

musicales afroperuanas, españolas e indígenas; ejecutada por personas de todas las razas y clases sociales.²⁴

La zamacueca se convirtió en el baile más representativo de las formas musicales criollas desde tiempos coloniales hasta antes de la Guerra del Pacífico. Es el género que antecede a la marinera; en la post-guerra a esta danza la denominaron como “marinera” - hoy danza nacional peruana. En su trabajo sobre Afronegrismos, Don Fernando Romero (1939) demuestra que es la misma danza la que da origen a la Marinera y ofrece una aproximación etimológica (Romero, 1988:274, como se citó en Vásquez, 1992:72)

La compositora y coreógrafa Victoria Santa Cruz reconstruyó la danza en la década de 1970 basándose en acuarelas de Pancho Fierro y en las referencias del musicólogo argentino Carlos Vega Vásquez. En el año 1971 Victoria en su disco “Gente Morena” con el tema “Ven a mi encuentro”, revivió la sonoridad de la zamacueca con nuevos elementos que incluían el uso de la campana con un patrón llamativo durante todo el tema, el ritmo sincopado de las líneas de la guitarra y un final de fuga con un ritmo vivaz.

El toque de campana define la sonoridad de la nueva zamacueca a partir de los años 70 's hasta la actualidad, el acompañamiento de guitarra marcha en torno esa rítmica con ligeras variaciones que ayudan aún más a definir la línea rítmica. A continuación, se presenta la “Clave rítmica base” de la zamacueca como punto de inicio para su entendimiento musical. Recordemos que no es un patrón estable que debe sonar en todo momento, sino que es una línea rítmica que guía el sentido y sensación de este género musical (Figura 2.6).

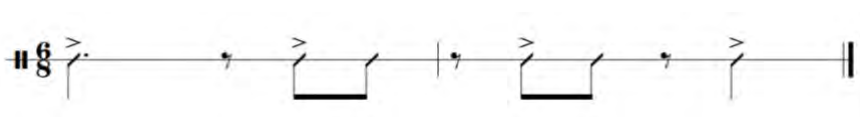


Figura 2.6 Patrón básico de zamacueca. Rítmica para su entendimiento musical.

²⁴ Tompkins, p.40

Los acentos del patrón base indican que en dichas zonas existe un margen de intensificación que caracteriza la sonoridad de este género musical. En el siguiente ejemplo se observará diferentes puntos de coincidencias dentro de un ensamble musical de este estilo (Figura 2.7).

Ensamble de Zamacueca

The musical score is titled "Ensamble de Zamacueca" and is written in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves:

- Patrón básico:** A single staff showing a rhythmic pattern with accents on the first and fifth beats of the measure.
- Campana: 1:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Campana: Variación:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Guitarra: 1:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Guitarra: Variación:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Cajón:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Línea de Bajo: 1:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.
- Línea de Bajo: 2:** A staff with a rhythmic pattern that aligns with the first and fifth beats of the basic pattern.

Figura 2.7 Ensamble de zamacueca en relación con el patrón básico.

Transponiendo el ensamble anterior a la rítmica pura o línea rítmica, podemos visualizar como transcurren estas métricas en relación con el patrón básico. El espacio entre el primer y el segundo acento del patrón base es una característica esencial en los ritmos costeños, nos referimos de la primera corchea a la quinta (Figura 2.8).

Análisis rítmico de Zamacueca: Patrón base e instrumentación

The figure displays eight staves of rhythmic notation for the Zamacueca ensemble. Each staff begins with a double bar line and a 6/8 time signature. The notation uses stems with flags to represent eighth notes and beams to connect them. The instruments and their patterns are:

- Patrón básico:** Shows the fundamental rhythmic sequence with accents over the first and third eighth notes of each measure.
- Campana: 1:** Features a pattern with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.
- Campana: Variación:** Shows a variation of the Campana pattern with different note groupings.
- Guitarra: 1:** Displays a guitar pattern with a quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.
- Guitarra: Variación:** Shows a variation of the guitar pattern.
- Cajón:** Features a cajón pattern with a quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.
- Línea de bajo:** Shows a bass line pattern with a quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.
- Línea de bajo 2:** Displays a second bass line pattern, similar to the first but with different note groupings.

Figura 2.8 Análisis rítmico del ensamble de zamacueca en relación al patrón básico.

2.1.4 Panalivio

El Panalivio es un género musical afroperuano que tiene una estructura melódica vinculada al festejo. Existen dos tipos de canciones que son comúnmente practicadas por comunidades negras. La primera es una versión del Hatajo de Negritos ejecutada de manera excepcional por Amador Ballumbrosio e hijos; su acompañamiento es con violín y zapateo en contrapunto. La segunda versión

es una interpretación de lamento lento que se asemeja a la danza-habanera ²⁵, tal como la canción "A la Molina no voy más".²⁶

La repopularización de algunas expresiones afroperuanas tuvo un primer escenario en la presentación pública de la obra "Del 96 al 36", en la que el grupo Ricardo Palma presentó varias canciones afroperuanas basadas en fragmentos existentes de su época, arregladas por Samuel Márquez; entre ellas estuvieron el festejo "Don Antonio Mina, "Pobre Miguel" y "A La Molina", ²⁷ " las dos últimas canciones presentaron una estructura melódica vinculada muy de cerca al festejo, siendo la última, de acuerdo a José Durand, un festejo en tiempo lento.²⁸

Nicomedes Santa Cruz, en su disco "Ritmos negros del Perú", utilizó el panalivio afroperuano como acompañamiento para sus décimas recitadas y más tarde, en un LP (1967-1968) grabado con "El Niño" ²⁹, colocó la décima en un contexto musical reafricanizado, recitando poemas con el acompañamiento de los ritmos de tambores afrocubanos de santería y Abakwá. Este uso de los ritmos afrocubanos para acompañar un poema acerca de los ritmos afroperuanos, proyecta el tipo de panafricanismo característico de la visión personal de Nicomedes sobre la negritud.³⁰

El ritmo de panalivio tipo habanera se utilizó también para el acompañamiento del canto de pregones, el cual era una forma llamativa de ofrecer productos que

²⁵ León, (2015), p. 230 y León, (2003), p.124.

Resalta que el ritmo de habanera fue un impulsor de inspiración tanto en el panalivio, como en la danza canción y el lamento y que además fue como un estilo temprano del festejo en los años cercanos de los cincuenta.

²⁶ Vásquez, (1992), p. 60

²⁷ José Durand en un programa de televisión (¡histórica versión en vivo! 1979) con el fondo musical de "A la Molina No Voy Más" hace una introducción diciendo que en 1936 nació una fecha memorable en la canción negra peruana "A la Molina", era un viejo estribillo de esclavos y en una obra de Eduardo Beccar Pastor (teatral) "Del 96 al 36", llamaron a Pancho Ballesteros, Samuel Márquez, Pacho Estrada Estrada, El Gancho Arciniega para que crearan A la Molina, Fue compuesta sobre esa base (se refiere al fondo musical), su creador fue Pancho Ballestros. A La Molina - Panalivio conocido como "A La Molina no voy más": ahora ¡Cantado por Arturo "Zambo" Cavero y Pepe Villalobos y por el mismo Ballesteros!

²⁸ Tompkins (2011), p.122

²⁹ Músico cubano "El Niño" Regueira en el bongó, congas y campanas.

³⁰ Feldman/ritmos negros del Perú. p. 106

comerciaban vendedores ambulantes de la vieja Lima y lo hacían cantando algunas coplas o frases llamativas. Rosa Mercedes Ayarza fue una de las principales maestras de este género quien a su vez recopiló y compuso nuevas versiones del mismo. De esta manera, el ritmo de panalivio tipo habanera tomo mayor popularidad en la costa central, y como la mayoría de ritmos costeños peruanos, mantuvo la esencia base de la hemiola bajo diferentes cadencias y texturas.

Como hemos mencionado anteriormente todo indica que el referente cercano de una forma de panalivio fue el de la habanera cubana, cuya rítmica, producto de la binarización, dió lugar a nuevas prácticas musicales en los ritmos caribeños, que hoy en día, son la base de los ritmos latinos populares.

Haciendo un análisis; mientras el patrón básico de la habanera transcurre en el saltillo y dos corcheas dentro de un compás de 2x4, encontramos de igual manera, que el "Patrón básico de panalivio" se desplaza sobre esta forma de composición rítmica. Mientras el toque de guitarra busca mantener esta célula rítmica durante el acompañamiento, en el caso del toque de cajón, la rítmica busca completar con golpes más seguidos en el primer tiempo.

El panalivio es más explícito con cuatro subdivisiones de semicorcheas y en otros casos dejando el primer golpe como silencio. Este último también está relacionado a una expresión afroperuana llamada "Pallandé" para otros "Lamento" que evoca temas de contenido intenso a los tiempos de esclavitud y el ritmo es más lento (Figura 2.9).



Figura 2.9 Rítmica de cajón del “panalivio” y “pallandé” sobre la clave rítmica de la habanera, rítmica, base de la guitarra y sonido de este estilo.

Muchas de las letras de las canciones que cantan los negritos Del Carmen – Chincha, parecen hacer referencia a la esclavitud, directa o metafóricamente. Por ejemplo, la canción “Zancudito” es comúnmente interpretada como una metáfora del dolor que causa el azote del caporal, y la canción “Panalivio” se refiere a las penurias que tuvieron que sobrellevar los esclavos que trabajaban en los campos de cultivo.

En la década de los 80’s, artistas como Miki González recontextualizaron los patrones rítmicos del festejo y el panalivio afroperuano para adaptarlos en el marco de una banda de pop-rock en español utilizando el cajón y la quijada. Estos arreglos musicales híbridos fueron inspirados por el reggae jamaicano, el dance hall y otros estilos populares de la música afroperuana.

El toque de cajón en el panalivio se divide en dos tiempos por eso se representará en un compás de 2x4, la cual es una forma que se ha estandarizado en la escritura musical hasta nuestros días. El sentimiento musical de aquellas canciones de tipo lamento y de las que empezaron a adaptar con poemas y pregones tuvieron una subdivisión binaria tipo habanera. En cambio, el panalivio

de Hatajo de Negritos tuvo otro tipo de subdivisión con tendencia a lo ternario, muy similar al festejo en relación con el zapateo.

Los patrones de cajón que se presentan a continuación, son los más característicos de este género musical (Figura 2.10).

Patrones de Panalivio



Figura 2.10 Patrones muy populares de panalivio en el cajón.

Letra “a”, es el patrón de panalivio del tema “A la Molina no voy más” ejecutado por Pepe Villalobos, en los coros estuvo el gran Zambo Cavero y el mismo compositor Ballesteros, quienes lo interpretaron en el programa televisivo en 1979 conducido por José Durand. La sección del coro está en tempo de negra: 68 bpm y las estrofas estuvieron sin cajón y algo más lento que el coro. Según Durand esta es la forma original haciendo remembranza a la versión del año 1936.

Letra “b”, es el patrón de cajón que se hiciera popular con Nicomedes y Victoria Santa Cruz en sus producciones discográficas, donde también incluyeron “A la Molina no voy más” pero con ritmo constante. También fue utilizado en cantos

de pregones como “La Picantera”, “Los Tamaleros” en versiones de Victoria.

Letra “c”, es el patrón de cajón que se hiciera conocido con el tema “El Tamalito” de Andrés Soto, este patrón de cajón fue ejecutado por Eusebio Sirio “Pititi” en una grabación televisiva con el marco musical de Chabuca Granda. En la voz y guitarra estuvo el mismo Andrés, en el cencerro Caitro Soto y en la segunda guitarra Álvaro Lagos.

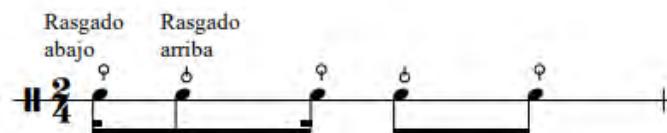
Otras variantes muy utilizadas actualmente en el cajón contienen golpes de contratiempo y síncopa (Figura 2.11).



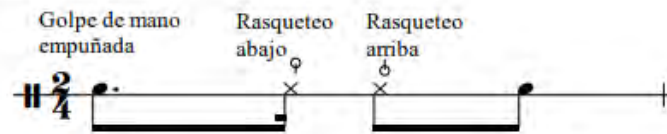
Figura 2.11 Patrones de panalivio muy utilizados en el siglo XXI.

Los instrumentos de percusión que pueden acompañar el patrón de cajón en el panalivio son el güiro, la quijada de burro y la campana. Cabe aclarar que estos no han sido tocados como ensamble, sino que son muestras independientes de ejecución realizadas en distintos momentos en grabaciones, las cuales explicaremos más adelante (Figura 2.12).

a. Guiro



b. Quijada de Burro



c. Campaneo

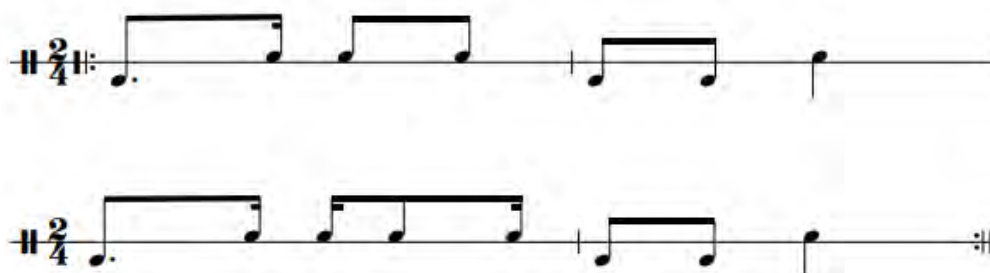


Figura 2.12 Patrones de percusión menor que acompañan al cajón en el panalivio actual.

2.2 La hemiola en los ritmos afroperuanos

Uno de los tópicos y quizás el primero en cuestión de análisis musical, con respecto a la comprensión de los ritmos afroperuanos de una forma académica, es la presencia de la llamada “hemiola” que, en mi experiencia como músico y docente, conecta de manera directa con el sentido rítmico dentro de un contexto multicultural e interpretativo.

La hemiola es la superposición rítmica simultánea de tres pulsos de igual valor o sobre dos pulsos como un 3:2 vertical (Figura 2.13).

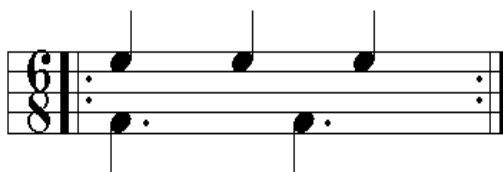


Figura 2.13 Presentación básica de la hemiola.

Cuando nos referimos a la hemiola en Latinoamérica, podemos decir que fue un fenómeno musical que, según estudiosos, pudo haber empezado desde los tiempos de la llegada de colonos europeos y africanos en condición de esclavitud a América, como parte de una transculturización que, en el devenir del tiempo, el desarrollo de nociones rítmicas y musicales de sus antecesores, dieron como resultado las condiciones favorables para su realización.

En ciertas localidades la hemiola tuvo un predominio del ritmo ternario de la música africana con las nuevas expresiones coloniales, pero también muchas de estas tuvieron un fenómeno de binarización. Al respecto, Pérez Fernández (1986) señala que: “En Brasil, Haití y Trinidad subsiste entre los estratos populares una música asociada a los cultos afroides que mantiene en mayor o menor grado particular identidad étnica y africana.”

Al respecto, estos códigos musicales también tuvieron presencia no sólo en las localidades antes mencionadas por Pérez, sino también en diferentes localidades de los actuales países como Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Uruguay, Chile y Perú, donde la hemiola tuvo un principal conector directo en la textura musical principalmente en el ritmo, donde los acentos de cada uno de estas localidades trajo distintos rasgos sonoros.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los intérpretes de música criolla peruana ya desarrollaban con gran dominio una textura rítmica peculiar, sobre todo en la jarana, en donde el canto y el acompañamiento estaban en una métrica triple. El uso de hemiolas estuvo presente sobre todo en la marinera y el vals.

Durante la reconstrucción musical afroperuana de los años 60's la tendencia que predominó en la rítmica fue lo ternario vinculado con la hemiola, como supervivencia de los rasgos africanos, pero con un corte occidental reflejados en los cantos en español con algunos afronegrismos en la rítmica de la guitarra, en el uso de las palmas y zapateo y en el uso de instrumentos como cajón, cajita y quijada de burro.

Para dar un ejemplo al respecto, tomamos un texto de Fernández (1986) sobre una cita de Vega, que evidencia cómo este fenómeno cultural de la colonia en América afectó a varias culturas. "...prevalció el préstamo de tradiciones entre el africano y el español dominador, vale decir, que se produjo de preferencia un proceso transcultural afro hispánico".

Dentro de ese proceso musical ocurrieron cambios, sin duda primero experimentaron el padecimiento, para tiempo después, conocer el resurgimiento a través de los siglos.

De esta manera la hemiola en la música de la costa peruana pasó a ser un recurso rítmico que integró en su sonido una sensación de desplazamiento dentro de una pieza musical.

En los años 60's la hemiola se utilizó de manera constante en los sonidos afroperuanos para crear complejidad rítmica y agregar interés a las canciones. El festejo, el landó, la samba landó, la zamacueca, el tondero, los valeses criollos, la marinera limeña y norteña; son algunos de los géneros que utilizaron la hemiola de manera destacada.

De esta manera, la hemiola se volvió un componente esencial de la música de la costa peruana y continúa siendo una característica que se distingue en diversos géneros musicales peruanos.

Los cultores afroperuanos, utilizaron la sonoridad de esta rítmica de manera vertical (Figura 2.14) que fue bien aprovechada en las líneas melódicas y en el

acompañamiento musical con patrones de cajón, cajita rítmica y golpes espontáneos de quijada de burro.

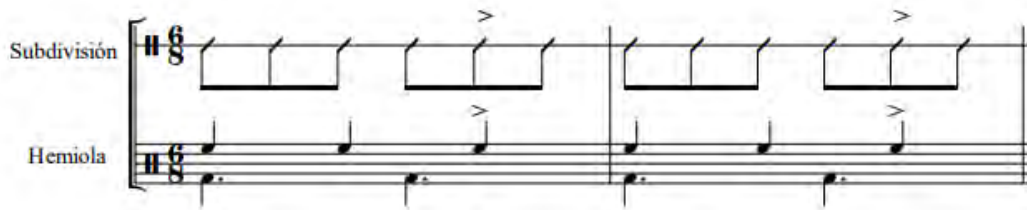


Figura 2.14 Hemiola vertical. Parte superior la subdivisión con acento en la quinta corchea. Parte inferior la superposición de tres tiempos de negra 3/4 en la parte superior y en la parte inferior en 6/8 o viceversa, produciendo un efecto de ritmo entrecruzado.

Por otro lado, la quinta corchea dentro de un compás de 6x8 dentro del contexto afroperuano se hizo muy común en el vocabulario musical de este estilo, empezando por la zamacueca, marinera, vals criollo, festejo, tondero y el landó actual; tema que se explicará más adelante. Haciendo una reducción de la hemiola y el marcado de tiempo de negra con punto (6x8) tenemos el siguiente ejemplo (Figura 2.15).

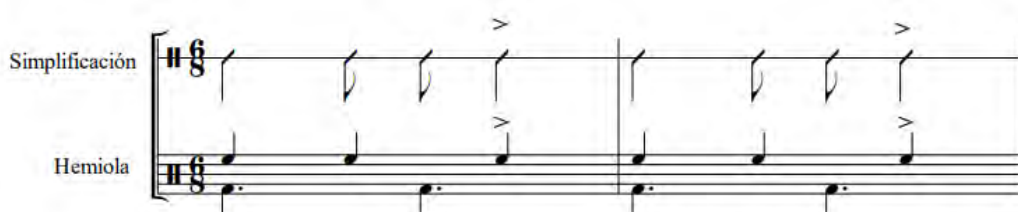


Figura 2.15 Célula rítmica de la hemiola. Ejemplo de simplificación.

En esta figura la simplificación de la hemiola en el primer y segundo tiempo se encuentra dentro del tiempo de negra con punto de 6x8, además se puede visualizar que la primera figura negra y la segunda corchea están en esa ubicación.

Continuando con el análisis se observa que, en la primera negra, la primera corchea y la segunda negra del compás, son parte de la división ternaria 3x4.

Dentro del contexto afroperuano y criollo, la hemiola se entiende de una manera muy peculiar que se fue desarrollando sin mucho tecnicismo para brindar un mayor acercamiento a la superposición de dos patrones rítmicos diferentes. Así tenemos que la métrica interna ambivalente de los ritmos afroperuanos, combinada con las diversas formas de escuchar las estructuras de las frases musicales, permitió la transcripción de registros musicales por parte de músicos y arreglistas en una variedad de compases (2/4, 3/4, 4/4, 6/8 ó 12/8). Por mucho tiempo las diferentes formas de escritura fueron un tema de debate y cuestionamientos entre músicos, musicólogos y etnomusicólogos. A continuación, otras ópticas de observar la hemiola en los ritmos costeños (Figura 2.16).

Hemiola en los ritmos costeños

The figure displays five musical staves, each representing a different Peruvian coastal rhythm. Each staff is written in a 12/8 time signature, which is a common way to notate these rhythms. The rhythms shown are:

- Festejo:** Shows a sequence of notes and rests that create a 3x4 hemiola pattern.
- Landó:** Shows a similar 3x4 hemiola pattern with different note values.
- Vals:** Shows a 3x4 hemiola pattern with a different rhythmic feel.
- Tondero:** Shows a 3x4 hemiola pattern with a different rhythmic feel.
- Zamacueca y Marinera:** Shows a 3x4 hemiola pattern with a different rhythmic feel.

Figura 2.16 La hemiola en los ritmos costeños peruanos.

2.3 El tempo

Durante las décadas de los años 60's y 70's las nuevas expresiones afroperuanas fueron estableciendo nuevas pautas musicales en relación con la danza y el baile. El pase de una zamacueca con tempo moderado a una fuga con tempo vivaz, por solo mencionar uno de estas sonoridades, empezó a ser parte del constructo musical afroperuano y criollo también, sobre todo con la incorporación del cajón en todas las expresiones costeñas.

Definitivamente, la aparición de música, danza y bailes de samba landó, toromata, ingá, alcatraz, pallandé y las nuevas zamacuecas unos con tempos rápidos, otros con movimientos agitados, así como otros ritmos más sosegados y sensuales, tuvieron un gran impacto en los teatros limeños. Sin duda, la melodía y el mensaje de estos ritmos musicales influyeron en el acompañamiento de la guitarra y el marcado toque del cajón, convirtiéndolo en la pieza fundamental del ritmo afroperuano.

Una experiencia especial referente al ritmo y a los tempos, fue cuando en la casa de José Olazábal amigo y melómano que en aquel momento era conductor de un programa radial de jazz limeño, me invitó a compartir una velada musical donde estaría el maestro del cajón peruano Julio "Chocolate" Algendones. Fue muy grato encontrarlo y a la vez escucharlo tocar el cajón desde el mejor jazz contemporáneo que estábamos escuchando.

Apreciar cómo "Chocolate" ejecutaba el cajón con tanta naturalidad y virtuosidad las diferentes combinaciones rítmicas sobre los lenguajes musicales del jazz, fue de gran impacto para mí debido a que recién comenzaba a explorar estos ritmos de jazz con los ritmos peruanos. Puedo señalar que durante toda la noche él nunca ejecutó una canción peruana pero sí por momentos rítmicas con sabor afro sobre estos sonidos de jazz.

Fue muy agradable escuchar cómo conectaba su esencia musical con ritmos foráneos, como la hacía con "Perujazz". Alrededor de la media noche en un momento oportuno, le pregunté:

Maestro, “¿Cuál es la diferencia rítmica entre la zamacueca, el landó, la marinera, el festejo y el tondero y cómo se pueden reconocer con facilidad? Chocolate dejó de tocar y me respondió: “Todos los ritmos son iguales... sólo que unos son más rápidos y otros son más lentos” y luego siguió tocando.

Esa respuesta me dejó con una tarea por resolver; comprender la importancia del beat, pulso o tempo, con respecto a los ritmos afroperuanos y cómo así se produce su encanto; característica en la estética musical de la música afroperuana.

Como dice el dicho “la práctica hace al maestro” al respecto, la continua escucha e identificación de los diferentes pulsos o beats de estos géneros costeños, fuera de otros elementos musicales, fue de vital importancia para la comprensión del ritmo y la cadencia de los ritmos afroperuanos.

Dentro de un contexto musical, cuando he participado en un concierto en vivo y previamente habiendo compartido en diferentes eventos con cultores y músicos peruanos; siempre tengo presente que es muy importante tener pautada la velocidad de cada segmento de una pieza musical, sobre todo con la música afroperuana.

A continuación, presentaré las velocidades o tempos que mayormente se utilizan en las diferentes expresiones afroperuanas como punto de partida para entenderlas y conectarlas en la performance musical. Debido a que la mayoría de estas expresiones se escriben en 12x8 y/o 6x8, el tempo en este tipo de compases es negra con punto.

A continuación, se muestran los diferentes tempos de ritmos costeños con sabor afroperuano.

Observación: Usando un metrónomo convencional están expuestos como tempo de negra = beat sugerido.

- *Festejo Alcatraz*: compás 12x8, 124 bpm en los versos y en los coros 128bpm. Ejemplo: “El Alcatraz” versión Perú Negro, álbum “El Jolgorito”, 2004.
- *Son de los diablos*: Compás 12x8. La velocidad debe estar entre 124 bpm y 134 bpm, acentuando el primer tiempo con el "uh" del canto y un tempo relajado. Ejemplos: “Son de los Diablos”, Álbum Socabon de Nicomedes Santa Cruz, 1974 y “Son de los Diablos” de Perú Negro, álbum “Son de los Diablos”, 1974.
- *Zapateo*: Compás 6x8. La velocidad recomendada es de 120 bpm hasta un máximo de 130 bpm, en algunos casos, para un diestro que "zapatea". Ejemplos: “Zapateo y Aguenieve”, álbum Socabon de Nicomedes Santa Cruz, 1974.
- *Festejo "Oita no má"*: La velocidad debe estar entre 134 bpm a 138 bpm, con una ligera síncopa después del beat 2, 3 y 4. Ejemplos: Oita No má”, álbum Hermanos Santa Cruz, 2011. “Oita no má”, álbum Eva Ayllón, 1987.
- *Festejo Inga*: Compás 12x8, Baile vivaz. Ejemplo: “Oita no má”, álbum Eva Ayllón, 1987. Tempo 150 bpm.
- *Landó*: Compás 12x8. Ejemplos: “Toromata”, “Landó”, álbum Sus Raíces, Perú Negro, cantado por Caitro Soto, 1973. Tempo 94 bpm. “No Valentín”, álbum Eco de Sombras, año 2000, 72 bpm.
- *Zamacueca*: Compás 6x8 ó 12x8. La velocidad recomendada va de 92 bpm a 107 bpm, siendo el último tempo la parte más enérgica. Ejemplos: “Ven a mi Encuentro”, álbum “...Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena, 1971. En la sección fuga el tiempo va acelerando llegando a tempos de 120 bpm a 124 “Que tiene Miguel”, álbum Perú Negro, 2007.
- *Panalivio*: Compás 2x4. La velocidad adecuada para este ritmo binario y reposado es de 72 bpm, 78 a 80 bpm en tiempo de negra. Ejemplos:

“A la Molina” álbum Socabon de Nicomedes Santa Cruz, 1974. “La Picantera”, álbum “...Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena, 1971.

- *Tondero*: Compás 6x8. Tempo: 92 bpm pudiendo acelerar en la parte final hasta 96 bpm. Ejemplo: “Morropón de San Miguel”, álbum Eva Ayllón, Serie de Colección, vol. 2. 2007. Tempo 86 bpm. “Cholita Norteña”, cantado por Cecilia Barraza.
- *Marinera y Resbalosa*: Compás 6x8. Tempo 84 bpm a 90 bpm y para resbalosa 104 bpm. Ejemplos: “Marinera y Resbalosa” álbum “...Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena, 1971.
- *Pallandé*: Compás 2x4. En algunos casos 2x2. Tempo 41 bpm. “El Payande, Versión cantada por Lucha Reyes (1973 - 2013) álbum “40 Años Sin Ti..”, 1997. “El Payande”, álbum Sus Raíces, Perú Negro, 1973.

El registro de las primeras versiones grabadas de música afroperuana se realizó sin el uso de un metrónomo constante, ya que esta forma de producción aún no existía en las décadas de los 60's y 70's.

Las sesiones se grababan con el tiempo natural espontáneo, determinado por los intérpretes, lo que les daba cierta libertad en cuanto al pulso y permitía momentos álgidos y tranquilos según lo que requería la estética musical de cada estilo. Algo muy usual en algunos estilos afroperuanos por ejemplo, era que al finalizar el coro final del festejo se solía acelerar la velocidad a una fuga de festejo para crear un baile enérgico; por otro lado, en la marinera limeña, se suele acelerar el ritmo para dar pase a la resbalosa, que es una dinámica más viva.

En tal sentido cuando Seashore (1938) dice que “La expresión artística o el feeling en la música consiste en una desviación estética de lo regular (del tono puro, de la altura verdadera, incluso de la dinámica, el tempo metronómico, la rítmica rígida, etc.).” Esta característica se relaciona con el nuevo sonido afroperuano.

Con el tiempo, la música fue evolucionando y formó parte de una nueva estética en las producciones musicales a partir de los años 80's en adelante. Hoy en día, es común el uso del metrónomo en estudios de grabación para las producciones musicales afroperuanas, ya que facilita la edición y grabación independiente de cada instrumentista.

Desde la perspectiva de la experiencia en contextos musicales, tanto el uso como la no utilización del metrónomo son opciones válidas en la música afroperuana y ambas pueden generar resultados distintos en la producción musical. A pesar de que la música afroperuana ha incorporado herramientas tecnológicas como el metrónomo para registrar su evolución, su identidad musical se mantiene fiel a su esencia y a su libertad creativa.

Durante mi participación en la escena musical limeña a finales de los años 90's, tuve la oportunidad de tocar junto a destacados cajoneadores. En aquel entonces muchos de ellos no estaban interesados en grabar en un estudio con el uso del metrónomo ya que consideraban que esto limitaba su creatividad y espontaneidad.

En ocasiones, se grababa la producción completa en un ambiente más libre y sin la rigidez del metrónomo. Esto permitía que se capturara la energía y la conexión que se establecía entre los músicos, así como también los errores humanos y las fluctuaciones en la velocidad que se producían durante la interacción musical. En definitiva, se buscaba capturar la chispa, la onda y el famoso "duende" que caracteriza a la música afroperuana.

Desde su creación en 1814 por Dietrich Nikolaus Winkel, el uso del metrónomo en la música ha sido objeto de intensos debates con respecto a la performance musical. Según Edward Scripture en su obra de 1895, "un músico exitoso de cualquier tipo debe saber no sólo que su instrumento está afinado, sino también que él mismo está en tiempo con la música". Esto nos indica que, para ser un buen músico, no basta con conocer la música y ser un buen intérprete, sino que es fundamental saber mantener el tiempo correcto con la música y con los demás

músicos. En definitiva, es necesario lograr una performance musical completa en todos los sentidos.

Actualmente, el uso del metrónomo es un elemento fundamental en la enseñanza musical académica, al igual que en la producción de música popular. La música está en constante evolución y el uso del metrónomo no excluye a la música folklórica.

Siguiendo el pensamiento de Seashore (1919) cuando dice que “Hay dos factores fundamentales en la percepción del ritmo: una tendencia instintiva a agrupar las impresiones auditivas y una capacidad para producirlas con precisión temporal y tensión”. En contexto con la música comulga que hay que tener un control objetivo de nuestro desarrollo musical bajo los estándares y valores culturales actuales.

En la actualidad, es cada vez más frecuente que las producciones musicales criollas y afroperuanas utilicen el pulso de metrónomo en sus grabaciones. Muchas de estas grabaciones mantienen el mismo tempo de principio a fin, sin cambios significativos en la velocidad durante todo el tema, mientras que otras permiten una dinámica más ligera mediante cambios graduales, esto quiere decir que van graduando la velocidad mientras va transcurriendo el tema.

Esta herramienta de grabación se ha vuelto muy familiar para la gran mayoría de los percusionistas actuales, hasta el punto de que se ha convertido en una especie de instrumento imaginario para ellos.

2.4 Instrumentos de percusión afroperuana

En la actualidad la percusión afroperuana ha experimentado una evolución significativa en su estética y textura. Se han incorporado nuevos aportes en la rítmica y en la variedad de timbres, que se aprecian especialmente en los estilos de festejo y landó.

Los instrumentos musicales que usaron los afros fueron variados y occidentales como las guitarras y/o vihuelas y arpas³¹; y luego el empleo de violines en comunidades del sur de Lima. Otros fueron construyéndose con materiales locales como la quijada de burro, cajita, marimba, tablitas, cascabeles y calabazos como la angara y el checo, propio de Zaña. Así mismo, emplearon tambores como el de botija de barro, tambor de tronco largo y tamborcillos (Rocca, 2010: 66-80). De este modo, en la época colonial los africanos y afrodescendientes fueron incorporados a la cultura musical y festiva, tanto académica como popular.

En párrafos anteriores se realizó un análisis de la evolución y comprensión de la rítmica afroperuana, desde fuentes escritas recopiladas y organizadas con terminología musical, hasta su aparición en las primeras grabaciones discográficas. Debido a estos aportes podemos comprender, cómo se ha ido gestando la rítmica afroperuana a lo largo del tiempo.

A continuación, se procederá a analizar la rítmica afroperuana a través de los cuatro principales instrumentos de percusión afroperuana, partiendo de un enfoque rítmico y mediante el uso de técnicas de solfeo musical. Además, se presentarán diferentes expresiones performativas mediante la notación musical correspondiente.

2.4.1 Cajón

El cajón es el instrumento de percusión peruano de mayor reconocimiento nacional e internacional. Su construcción consiste en un paralelepípedo de madera, con un agujero en la parte posterior y sus medidas varían de acuerdo al criterio del constructor o intérprete.

Santa Cruz en su libro "El Cajón Afroperuano" (2004) afirmó que el cajón al igual que otros instrumentos contruidos de manera similar y con principios musicales

³¹ Feldman (2009, pp.87-88)

similares, ha existido en países como Cuba y México durante varios siglos. (pp.27-35)

El aporte de Rafael sobre el cajón unificó criterios, información y esclareció ciertos mitos acerca de este instrumento. En su libro, menciona diversas fuentes sobre las apariciones del cajón antes del siglo XX, sus características, ejecutantes más representativos y algunas muestras musicales en notación musical. Es así que, a partir del siglo XX, la referencia del cajón es constante en la costa peruana, principalmente en la costa norte y costa central del Perú.

El renacimiento afroperuano impulsó en gran medida al uso del cajón; previo a esto era un instrumento que hasta ese momento lo ejecutaban para tocar ritmos parecidos a los rasgueos de la guitarra en versiones tempranas del festejo, bases métricas de la zamacueca y danzas asociadas al festejo.

En los años 70's la popularidad de estos instrumentos y su fuerza sonora dió apertura a nuevas texturas rítmicas; parte de estos cambios se le debe al cajoneador Ronaldo Campos, quien había empezado a desarrollar nuevos toques de cajón durante su participación en agrupaciones lideradas por Nicomedes y Victoria Santa Cruz y luego con la compañía de "Perú Negro", del cual fue uno de los fundadores (Feldman 2009: 175-176).

Campos y otros miembros de "Perú Negro" fueron los responsables de establecer patrones más definidos e independientes, no sólo para el festejo, sino para otros géneros afroperuanos creando una identidad rítmica propia para cada uno.

En el caso del festejo, se establecieron toques o "bases múltiples" que podrían ser tocadas simultáneamente por varios cajones, prescindiendo en algunos casos de la guitarra, dejando espacio libre para la creatividad y repiques propios de la tradición musical afroperuana.

"En mi experiencia como baterista de ritmos afroperuanos primero tuve que internalizar y luego identificar las diferentes técnicas de golpe que existen del

instrumento, familiarizarme con la sonoridad de cada sección del cajón, los patrones básicos de diversos géneros musicales; pero algo que me llamó la atención en mi aprendizaje, fue experimentar como estos maestros afroperuanos cajoneros me transmitían los patrones de forma vocal; se puede decir que todos los patrones los aprendí escuchando y cantando simplemente” (Testimonio: Alcázar, 2023)

La habilidad de llevar una cuenta interna y rítmica en el toque del cajón es un don que muchos cultores percusionistas como Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi”, Medrano Cotito, “Chocolate” Algendones, entre otros, han sabido hacer a través de la sensación del ritmo sin necesidad de academicismos.

Para ello, la tradición oral juega un papel importante en esta forma de continuar el legado musical, el ritmo se canta y por ende puede alcanzar sonoridades onomatopéyicas que nos aproximen a la sonoridad de un instrumento.

La manera en que se canta el cajón sin la necesidad de tocar el instrumento, puede ayudarnos a comprender la rítmica de los sonidos festivos dentro del contexto afroperuano. El español hablado en el entorno afroperuano se destaca por su acento en la primera sílaba, que tiene un ataque fuerte al ser emitida. Debido a esta particularidad los percusionistas pueden imitar el sonido del cajón con gran precisión al cantar utilizando sílabas como “Ta-ka”, “Tu-kum” y “Tra”.

“Gran parte de mi aprendizaje sobre patrones musicales lo obtuve a través de la práctica junto a reconocidos cajoneros como Freddy “Huevito” Lobatón, Leonardo “Gigio” Parodi, Eduardo Balcázar, Laura Robles, Manuel “Mangué” Vásquez y Juan Medrano Cotito. Tanto en ensayos como en presentaciones en vivo, solía preguntarles qué patrón iban a tocar y ellos me respondían desde lejos cantando el ritmo con una serie de sílabas que me permitían contextualizarme y seguir el ritmo con precisión”. (Testimonio: Alcázar, 2023)

Empezaremos con el sonido agudo del cajón, en este estilo el toque de golpe agudo se canta con “Ta” (compás 1) y si viene un golpe seguido al primero Ka”

(compás 2) como mayormente el tempo en el caso de festejo se subdivide en tres corcheas se canta “Ta Ka Ra” (compás 3). Para el caso de dos golpes seguidos, dejando un espacio de silencio, se aplica la sílaba Ka (compás 4). Observamos que si se canta en el espacio de la tercera corchea Ra seguido de Ta (ubicada en la primera corchea) esta quedaría muy débil, por eso Ka es recomendable; pues de esta manera lo cantan los percusionistas (Figura 2.17).



Figura 2.17 Solfeo y rítmica del agudo del cajón a lo afroperuano.

En el caso de los graves del cajón, el canto se aproxima a la sílaba “Tu” para un sonido más staccato o sonido corto, si el sonido tiene cierta distancia con la siguiente nota se emite “Tum” (compás 1). En un golpe seguido al primero se canta “Ku” (compás 2) y para el canto tres corcheas seguidas se cantan “Tu Ku Ru” (compás 3). Para el caso de dos golpes seguidos, dejando un espacio de silencio, se aplica la sílaba Ku (compás 4). Si se canta en el espacio de la tercera corchea Ru seguido de Tu que se ubica en la primera corchea, esta quedaría muy débil, por eso Ku obtendría un mejor resultado sonoro (Figura 2.18).



Figura 2.18 Solfeo y rítmica del grave del cajón a lo afroperuano

El "Flam" es un rudimento percusivo caracterizado por la ejecución de dos golpes de tambor consecutivos, seguidos de un golpe suave conocido como "fantasma",

con la mano opuesta. El primer golpe debe ser acentuado y más fuerte, mientras que el segundo golpe debe ser menos acentuado y más suave. El propósito del segundo golpe es crear una mezcla homogénea con el golpe que le sigue, produciendo un sonido continuo y suave. “El propósito del flam es ampliar el sonido del tono.” (Haskell, 1964)

Este rudimento es ampliamente utilizado en el mundo de la percusión y se emplea en diversos géneros musicales, proporcionando complejidad y textura al ritmo. En el lenguaje rítmico del cajón con lo afroperuano el golpe con apoyatura (flam) es uno de los más ejecutados y característicos en la performance de este instrumento; para el golpe agudo se canta con la sílaba “Tra”, para el toque grave el canto sería “Tru” o “Trum” -cuando es un golpe distante a otro (Figura 2.19).

1. Tra 2. Trum 3. Tra ka ra 4. Tru Ku Ru 5. Tra ka 6. Tru Kum

Figura 2.19 Solfeo y rítmica del golpe flam del cajón con sabor afroperuano.

Llevando a la práctica la propuesta anterior, presentamos una forma de cantar la rítmica de cajón utilizando los diferentes criterios expuestos (Figura 2.20).

1. Tum Ku Tu Kum Ta Ka Ta Ku Ru 2. Tum Ka ru Tu Kum Ta Ka Ta Ka
R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

3. Tra Ka Ra Ta Kum Ta Ka Ta Ka 4. TuRuTu Ku Tu Kum Ta Ka Ta Ka
R L L R L R L R L R R R L R L R L R L R L R
R L L R L R
R L R R L R

Figura 2.20 Solfeo y rítmica de patrones de cajón sobre festejo.

En el ejercicio 4, se observa que se puede enfatizar la rapidez interpretativa de las semicorcheas cantando las sílabas "Tu Ru". De esta manera se puede lograr enriquecer la interpretación y dar mayor fluidez a la interpretación.

En el siguiente ejemplo mostraremos como se puede aplicar el solfeo rítmico sugerido sobre la secuencia emblemática de cajón como lo es el “festejo llamada”, que lleva ese nombre porque sirve de obertura a una performance de percusión muchas veces utilizada en una fuga de festejo que da pie al baile. Esta secuencia pertenece a la primera versión que se mostrara en el disco Socabón ³² (Figura 2.21).

Demostración del Cajón -versión Socabón

Turutuku ta ka Turutuku ta ka Turutuku tuku ka ta ka y taka Turutuku tu ku ru ta ka ta ka

Turutukutaka Turutukutaka Turutuku tukukatakaytayta ta kutukum tuka ta ta ta kutukum tuka ta turu

tu kum tu kum tu kum tu Tra ta tru ku tu ku tu tu ka ta ka ra ta ku ru tu ka ta

Figura 2.21 Solfeo rítmico de festejo llamada de cajón. Presentación de instrumentos musicales. Álbum Socabon de Nicomedes Santa Cruz.

³² Nicomedes Santa Cruz, 1974 “Instrumentos musicales” – Socabon [grabación de audio]. Lima: El Virrey. La apertura del álbum Socabon con el cajón ofrece valiosa información rítmica del nuevo sonido afroperuano. En discos anteriores a Socabón, no se había expuesto una información rítmica tan compleja que involucrara síncopas y subdivisiones con semicorcheas en una sensación ternaria.

Podemos decir que la transferencia de los diferentes patrones de cajón al canto rítmico vocal es una técnica posible y creativa para interpretar y entender la rítmica afroperuana costeña.

2.4.2 Cajita

La cajita es un instrumento de percusión que consiste en una pequeña caja de madera gruesa de lados trapezoidales, que tiene una tapa sujeta por bisagras. La cajita se cuelga del cuello del músico a la altura del torso con una correa o cuerda gruesa y produce patrones rítmicos al abrir y cerrar la tapa gracias a un mango colocado fuera de ella y con la otra mano se percute al frente y al costado con un palo grueso o baqueta.

Al abrir y cerrar la tapa produce un sonido grave, mientras que el golpe del palo en los lados produce sonidos agudos. Algunos dicen que su invención estuvo inspirada en las cajas que se usaban para recoger limosna en las iglesias.

Un aspecto trascendental del toque de la cajita es en el son de los diablos, donde los patrones polirrítmicos se combinan para crear un pulso binario con un swing interno que cae entre subdivisiones de dos y tres tiempos. Otro aspecto que llama la atención es cuando la melodía asociada a la guitarra contiene figuras tipo hemiola que contrastan alternando frases binarias y ternarias.

Debido a esta ambivalente métrica interna, junto con las diferentes maneras de escuchar estructuras de frases musicales, es posible encontrar transcripciones con las notas del son de los diablos en una variedad de compases ($2/4$, $4/4$, $6/8$ ó $12/8$) y cómo a partir de ello podemos preguntarnos cómo estos y otros ritmos afroperuanos deberían representarse mejor en la notación musical, lo cual da como resultado a varias opciones de concebir esta música.

Por ejemplo, William Tompkins ³³ publicó una transcripción de 6/8 para la parte de la cajita tomando como referencia el toque de Abelardo Vásquez de la década de 1970; Javier León lo representó en compás de 2x4³⁴ y Heidi Feldman por su parte lo transcribió en un compás de 4x4 subdividiendo el tiempo en tresillos³⁵.

En la actualidad la notación musical de la cajita, después de la conferencia IAJE, se presenta en el compás de 12x8, acentuando en la segunda corchea de cada beat en los tiempos dos, tres y cuatro; un lugar clave del tiempo en el contexto del festejo (Figura 2.22).



Figura 2.22 Patrón de cajita en el festejo. L: izquierda, R: derecha, golpe entre paréntesis golpe muy suave o fantasma.

Para el entendimiento rítmico, siguiendo la forma onomatopéyica de cantar el sonido del instrumento, se propone que el golpe de la tapa al cerrar (CT) se cante con la sílaba “Ti” y el golpe de palito en la zona del cuerpo del instrumento con la sílaba “Ka”, para el golpe débil o fantasma con la sílaba “Ra” (Figura 2.23).

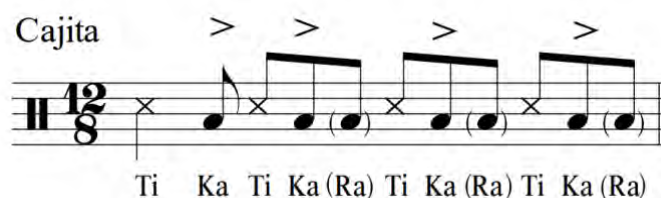


Figura 2.23 Patrón de cajita en el festejo, aplicando el solfeo rítmico.

³³ Tompkins (2011, p.132)

³⁴ León (2003, p.167)

³⁵ Feldman (2009, p. 45)

La cajita es utilizada solo en el estilo de festejo y en la danza son de los diablos, muy característico tal vez por tradición. La sonoridad de este instrumento es tan peculiar y rico en timbres, que en algún momento se le dará importancia en otros estilos musicales costeños y foráneos.

2.4.3 Quijada de burro

La quijada es un instrumento afroperuano que proviene del hueso de la mandíbula de animales como el burro, caballo o mula. El hueso se extrae de la mandíbula del animal, el cual se somete a un proceso de limpieza y secado para convertirse en un instrumento de percusión. En el contexto costeño es más popular denominarlo como quijada de burro.

Para producir sonidos se puede raspar las muelas con un palito o baqueta o incluso con una muela extraída del mismo elemento. También se puede golpear con el puño, lo que produce un efecto de traqueteo en los molares dentro de las cavidades generando un zumbido abrasivo característico.

Sobre la presencia de la quijada en el Perú podemos decir que ha sido documentada desde el siglo XVIII, época en donde la música y danza de los africanos llamados “bozales”, fueron criticados duramente por algunos como Carrió de la Vandera:

Su canto es un aúllo...de ver sólo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento que rascan con el hueso de carnero, asta u otro palo duro...en lugar del agradable tamborilillo de los indios, usan los negros un tronco hueco y a los dos extremos le ciñen un pellejo tosco...sus danzas se reducen a menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad a que acompañan con gestos ridículos. (1942, pp. 325-327).

Estas palabras tan duras reflejaron la lógica del siglo XVIII y las Reformas Borbónicas que pretendieron reconstruir la sociedad unida bajo un solo cuerpo sin tantas ambigüedades y fronteras difusas; todos sujetos a una autoridad central. No obstante, a pesar de las críticas de algunos sectores, la quijada de burro se mantuvo como un instrumento musical popular en el Perú y se integró en diversas expresiones musicales, como en el son de los diablos y la zamacueca.

Hoy en día muchas presentaciones del son de los diablos empiezan con un prelude de "ritmos de quijada". Usualmente la quijada es ejecutada como acompañante del cajón o como percusión menor dentro del ensamble afroperuano; a su vez, sigue patrones rítmicos básicos, pero también el ejecutante puede explorar, crear e improvisar.

La quijada de burro, no solamente se utiliza en el Perú, sino también en países de Centro América como Cuba, Haití, México y el sur de los Estados Unidos. Es conocida por ser un instrumento muy versátil, debido a que se la puede utilizar en una amplia variedad de géneros musicales, incluyendo la música folklórica y latina. Además, por su portabilidad y por no requerir amplificación, es ideal para ser tocada en ambientes al aire libre.

Una forma de internalizar rítmicamente este instrumento en un contexto afroperuano, es a través de una forma de canto rítmico que se aproxime a su sonoridad. A diferencia del cajón y cajita, emular el sonido de la quijada resulta un poco diferente. Si tuviéramos que aproximarnos con fonemas y sílabas, sería algo parecido a "KéJJJJJ" para el golpe de puño y haciendo vibrar el instrumento. Para el rasqueteo de la muela sería "Chi" y "Ki", algo más familiar para producir con la voz.

Una manera práctica de acercarnos al sonido de la quijada y entender el ritmo, es utilizando la voz para simular los golpes y rasqueteos. Se puede seguir esta propuesta (Figura 2.24).

- Para el golpe de puño, se puede utilizar el sonido "Tah". Aunque no es idéntico al sonido real de la quijada, este sonido es útil para mantener la fluidez de la interpretación, especialmente al alternarlo con el rasqueteo.
- Para el rasqueteo hacia abajo, se puede utilizar el sonido "Chi".
- Para el rasqueteo hacia arriba, se puede utilizar el sonido "Ki".

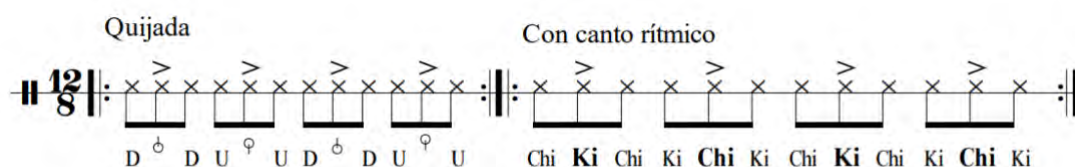


Figura 2.24 Patrón de rasqueteo de quijada de burro (simbología explicada en párrafo anterior) y un acercamiento con el canto rítmico para su entendimiento y fraseo.

El ejemplo muestra los símbolos que representan la notación de la quijada de burro en el primer compás. En esta notación, la letra "D" (down) indica un golpe hacia abajo y la letra "U" (up) indica un golpe hacia arriba. Ambos tipos de golpes son suaves. Además, se utiliza un símbolo circular con una plica o línea para representar un golpe acentuado, el cual sigue la secuencia de movimiento alternado y puede ser hacia arriba o hacia abajo.

Durante el toque en "down", el ejecutante inicia raspando suavemente hacia abajo en la primera corchea. En la segunda corchea, realiza un raspado acentuado hacia arriba seguido de un golpe suave hacia abajo en la tercera corchea. En el segundo tiempo, el patrón se invierte y comienza con un raspado suave hacia arriba, seguido de un acento hacia abajo en la segunda corchea. Este patrón se repite en los tiempos tres y cuatro, manteniendo el mismo movimiento (Figura 2.25).

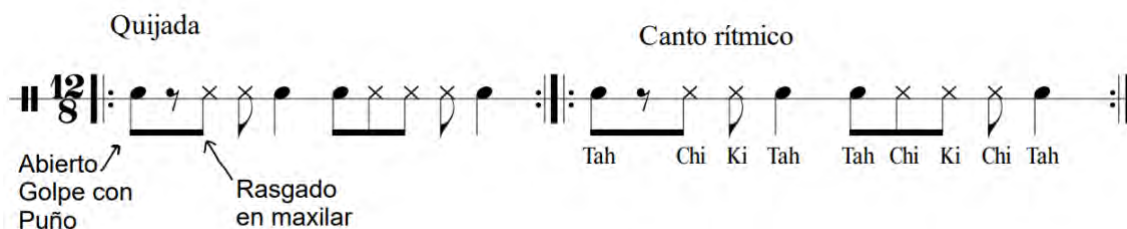


Figura 2.25 Canto rítmico partiendo del patrón de quijada de burro, emulando el golpe abierto y rasgado.

En síntesis, la quijada de burro es un instrumento musical natural que ofrece practicidad y versatilidad en su uso, permitiendo producir música de forma sencilla sin la necesidad de añadir elementos externos. Para internalizar su ritmo en un contexto afroperuano, se recomienda comenzar por un canto rítmico que se aproxime a su sonoridad; de esta forma se puede integrar la sonoridad de la quijada de burro al vocabulario rítmico con sabor afroperuano de una manera auténtica y efectiva.

2.4.4 Campana

La campana, también conocida como cencerro, es uno de los instrumentos de percusión más sonoros en la música afroperuana actual. Aunque ambas denominaciones son utilizadas en el ámbito musical, es más común referirse a este instrumento como "campana". A menudo se utiliza el término "campaneo" para hacer referencia a la sección donde interviene.

Este instrumento de percusión elaborado en metal, produce un sonido agudo y resonante al ser golpeado con una baqueta o mazo de percusión. Su forma aplanada en los costados y de boca rectangular con ángulos redondeados, permite que pueda ser ejecutada apoyando el cuerpo del instrumento en la otra mano. (Vásquez 1992; Costa, p. 82)

La campana se utiliza en la percusión de la zamacueca, el festejo y el landó. Se hizo más común a partir de las primeras grabaciones de Nicomedes Santa Cruz con “Gente Morena” y con mayor énfasis en “Perú Negro” a partir del año 1973 en el disco “Raíces”.

“En las primeras grabaciones, se utilizó la campana haciendo referencia a toques de origen cubano que incluían la clave rítmica tocada en un solo tono. Este toque es una variación de la clave del son cubano y se ejecuta en una forma ternaria”. (Lizárraga 2022, p. 22)

La campana llegó junto con otros instrumentos caribeños que se incorporaron a la estética de la música afroperuana reconstruida; entre ellos se encuentran la conga, el cencerro y los bongos, instrumentos modernos y foráneos ampliamente difundidos en el Perú, debido a la enorme popularidad de los ritmos caribeños. Esto se debió gracias a los hermanos Santa Cruz (Nicomedes y Victoria) quienes incorporaron las sonoridades de estos instrumentos caribeños al corpus instrumental del repertorio afroperuano.

La ejecución de la campana en un contexto musical requiere de cierta habilidad y destreza. La campana es un instrumento de percusión de metal que se utiliza para marcar el tiempo y crear un ritmo constante en la música.

“En mi trayectoria musical he tenido la oportunidad de participar en diversos contextos junto a percusionistas que tocan cajón. Como baterista, mi rol principal consistía en agregar una mayor densidad percusiva a la banda, utilizando otros ritmos y timbres de la percusión. En este sentido, el toque de la campana fue uno de los recursos que se convirtió en un gran aliado sonoro para mí”. (Testimonio: Alcázar, 2023)

Para tocar la campana de manera efectiva, es necesario tener un buen sentido del ritmo y conocer las diferentes subdivisiones y acentos que se puedan utilizar; además, se requiere de un control preciso sobre el golpe ya que la campana produce un sonido muy agudo y penetrante que puede fácilmente sobresalir respecto a los demás instrumentos.

“En mi trayectoria tocando la batería junto a un instrumentista de cajón, siempre busco ser cuidadoso y calcular el equilibrio sonoro en vivo. Actualmente, en muchos contextos, la densidad de las congas, el campaneo y el bongo son demasiado fuertes en comparación al cajón, lo que causa que su sonido se pierda en el espectro sonoro. Como resultado, el cajonero tiende a tocar más fuerte para hacerse escuchar, lo que puede ser perjudicial para sus manos sobre todo sus dedos. Por lo tanto, considero que es importante prestar atención a la mezcla de sonido de los intérpretes para que cada instrumento pueda ser escuchado de manera clara y balanceada”. (Testimonio: Alcázar, 2023)

Existen varios tipos de golpe que se pueden utilizar al tocar la campana o el cencerro en la música latina, dependiendo del efecto sonoro que se quiera crear. A continuación, se describen algunos de los golpes más comunes y como pueden ser cantados rítmicamente con sabor afroperuano.

Golpe de canto (G.C): Este golpe se produce en el centro del borde superior de la campana y define una altura de sonido y un sonido profundo con cierta perduración. También llamado boca de campana o golpe abierto. Se canta rítmicamente con la sílaba “Ko”.

Golpe de borde (G.B): Se realiza en el borde inferior de la campana, cerca del borde de metal y produce un sonido más corto y seco que los otros golpes. Se canta rítmicamente con la sílaba “Ki” y la sílaba “Ri” cuando ese mismo golpe es suave.

Golpe de centro (G.C): Este tipo de golpe se ubica en la parte central baja de la campana. Se canta rítmicamente con la sílaba “Pa” y la sílaba “Ra” cuando el mismo golpe es suave.

Rasgueo (G.R): Este golpe implica pasar el palillo rápidamente por la superficie de la campana en un movimiento de "rasgueo", produciendo un sonido sostenido y vibrante. Un efecto como rebote o (pres roll) que quiere decir golpes sin cuenta específica. Se canta rítmicamente con la sílaba “Kirr”.

Para entender el campaneo de una manera previa a la ejecución, aquí una propuesta mediante el canto rítmico de un patrón de landó (Figura 2.26) y el otro sobre festejo (Figura 2.27).

G.B G.C

Ki Ki Ki Ko Ko Ko

G.B: Golpe de borde
G.C: Golpe de canto

Figura 2.26 Canto rítmico del campaneo. Patrón de Toromata por Perú Negro 1973.

G.C G.C G.B G.R

Ko Ko Pa Ko Ko Ki ri Ko Pa Ki Ki Ko Ko Kirr Pa

Figura 2.27 Canto rítmico del campaneo. Patrón de festejo con todos los tipos de golpe.

En el siguiente capítulo se abordará la campana con mayor profundidad, desde las primeras grabaciones afroperuanas, y se explorará cómo este instrumento puede ser aplicado en el set de batería dentro de un contexto de jazz afroperuano.

CAPÍTULO III

TRANSFERENCIAS RÍTMICAS Y TÍMBRICAS DE LA PERCUSIÓN AFROPERUANA A LA BATERÍA

3.1 Inicios de la batería afroperuana

Un pionero en la inclusión de la batería en un contexto criollo, afro y andino fue el guitarrista, compositor y arreglista afroperuano Carlos Hayre, quien fuera un visionario que experimentó nuevas estéticas y texturas.

Hayre, en el " álbum "Alicia y su Conjunto" ³⁶ grabado en 1966, propuso un concepto de acompañamiento de trío musical basado únicamente en contrabajo, guitarra y batería, el cual permitía apreciar la música criolla desde un punto de vista diferente y moderno. Adolfo Bonariva, baterista encargado de explorar las estéticas y texturas de la música a partir de la visión de Carlos Hayre, interpretó diversos ritmos que abarcaban lo criollo, lo andino y lo afroperuano, en estilos musicales como el vals, el tondero, el huayno, la marinera, la resbalosa, la danza y el festejo.

En relación al estilo afroperuano, Adolfo Bonariva en el tondero "La Flor del Higo" del mismo disco "Alicia y su Conjunto", recreó el sonido del cajón utilizando un tambor cubierto con una tela. La transferencia de ritmo y timbre se distribuyó en

³⁶ Álbum Alicia Maguiña y su Conjunto, Sono Radio – S.E.-9195. Vinyle, LP, Álbum 1966. Carlos Hayre como productor y guitarrista, Guillermo Vergara, contrabajo, Adolfo Bonariva en la batería y Pablo Flores como supervisor de grabación.
Link: <https://www.discogs.com/fr/release/10763805-Alicia-Magui%C3%B1a-Alicia-Magui%C3%B1a-Y-Su-Conjunto->

dos rangos de frecuencia; desde los tonos graves hasta los agudos. Al respecto para imitar el sonido grave del cajón lo realizó con el sonido amortiguado del tom o del floor tom y para imitar el sonido agudo del cajón usó la tarola. Tanto el tambor como la tarola siguieron patrones rítmicos similares para imitar la sonoridad del cajón (Figura 3.1).

Tondero "Flor de Higo" - Introducción de batería

Figura 3.1 Batería en el tondero “Flor del Higo” de Adolfo Bonariva (1966).

En el año 1967, Carlos Hayre asume la producción y dirección del álbum "Perú Moreno"³⁷ de Alicia Maguiña. El concepto detrás del álbum era arreglar y adaptar aires folklóricos de influencia africana de manera orquestal con el objetivo de lograr su internacionalización, así como lo hicieron en ese tiempo músicos de otros países latinoamericanos que habían adoptado esta estrategia con gran éxito.

Para lograrlo, Carlos utilizó sonoridades de violines en vínculo con la guitarra, incorporando rítmicas poco empleadas dentro del contexto popular de su época;

³⁷ En la producción de este disco participó un gran equipo de músicos de orquesta que no figuran en el vinilo, pero sí se destaca la participación de la dirección y los arreglos de Carlos Hayre y la participación de Abelardo Vásquez y Enrique Borjas.
Link: <https://www.discogs.com/fr/release/10730762-Alicia-Magui%C3%B1a-Per%C3%BA-Moreno>

además, incorporó el trombón y logró combinar el cajón con la batería de una manera innovadora.

En manos de Bonariva, Carlos concibió un patrón rítmico de las marineras y resbalosas del álbum, transfiriendo a la batería lo siguiente; el toque de palmas en el ride cymbal, en otro momento con el hi-hat y en otro momento los dos a la vez.

La sonoridad que provoca esta transferencia al escucharla es el sonido brillante que produce y que deja relucir al cajón sin que los timbres se choquen entre sí. Este enfoque se puede apreciar en las piezas de marinera "Si juego a la Pinta", "En la ciudad de Campeche", "Chochero techa tu choza", "Permita San Capurino", "Te espero en los Olivares" y "Soy el toro de la Jarana".

La sensación rítmica del toque de palmas se asemeja a un patrón de swing invertido, pero esta línea rítmica emula los golpes de palmas característicos de este estilo musical. En la muestra letra "a la rítmica de palmas en el hi hat y en letra "b" el patrón básico standard de jazz ride cymbal (Figura 3.2).

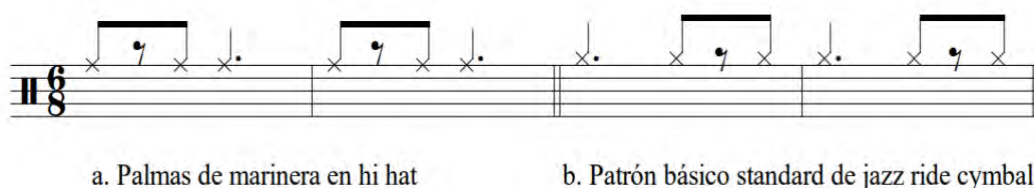


Figura 3.2 Comparación rítmica, Palmas de la marinera vs. jazz ride cymbal.

Haciendo un análisis más detallista con la ayuda de filtros de audio se puede apreciar que lleva el tempo en negra con punto dentro de un compás de 6x8, haciendo por ende dos golpes de tempo por compás. A su vez, toca en la tarola un golpe de escobilla sutil en el primer tiempo y el ride cymbal el toque de palmas como en la siguiente figura letra "a" utilizando esa rítmica, ver la imagen a continuación (Figura 3.3).

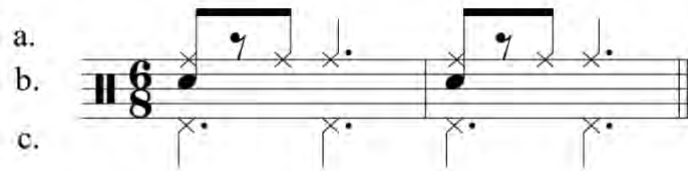


Figura 3.3 Patrón de batería en la marinera y resbalosa por Adolfo Bonariva. a: ride cymbal, b: golpe de escobilla en la tarola y c: pulso del tiempo en el hi-hat de pie.

La visión innovadora de Hayre prosiguió con nuevas texturas en la batería de los ritmos costeños. En el álbum "Alicia Maguiña y Carlos Hayre" de 1970 ³⁸, se exploró el uso de la guitarra y la batería como únicos instrumentos de acompañamiento en los temas "Por Eso" y "Como Ayer", lo que permitió a Bonariva experimentar con el hi-hat, ride cymbal y tarola; esta interpretación fue una interacción libre con el discurso melódico.

La sensación resultante fue un cierto parecido al bossa nova, pero con acentos criollos y afroperuanos. A pesar de que no se ha vuelto a escuchar una exploración similar en la música costeña, esta performance brindó una visión innovadora hacia un camino jazzístico -sin que esto haya sido el concepto de esta performance en la producción. Al año siguiente (1971) Hayre graba el álbum "Alicia Maguiña" ³⁹. En esta producción el tema "No me Cumben" presenta una clara definición de sonido que permite apreciar la performance.

Este es un claro ejemplo de innovación sonora debido a la combinación de cajón y hi-hat presentes en un festejo, para lo cual Bonariva optó por no utilizar ningún otro elemento de la batería. Los acentos enfatizan una vez más los puntos importantes de cómo se entendía la rítmica del festejo de aquel entonces (Figura 3.4).

³⁸ MAGUIÑA, Alicia y HAYRE, Carlos
1970 "Por eso", "Como Ayer". Alicia Maguiña y Carlos Hayre [grabación de audio]. Lima: Odeón del Perú.

³⁹ Álbum de Alicia Maguiña, Producido por Carlos Hayre. Con el sello Odeón del Perú – ELD-2106, Iempsa – ELD-2106, 1971.

una muestra de la creatividad y la habilidad técnica del baterista en ese momento.

Volviendo al tema “No me Cumben” del año 1971, la inclusión del toque a dúo de chasquidos al inicio del tema, ha sido una innovadora presencia tímbrica. Este nuevo elemento enriqueció las posibilidades rítmicas en la canción, lo que significó una adición llamativa y original en ese momento. Con esta incorporación el tema se convirtió en una obra experimental con respecto a lo percusivo (Figura 3.6).

Chasquido 1

Chasquido 2

L R L R L R L R

L R L R L R L R L

Figura 3.6 Rítmica de chasquidos inicio del tema “No me Cumben”. Álbum “Alicia Maguiña”,1971.

Esta propuesta ha sido parte importante en la búsqueda de nuevas texturas para el acompañamiento de festejo en la batería, utilizando como recurso el toque de hi-hats. Esta técnica ha sido efectiva en las fusiones grabadas en el disco “Cosas de Negros” del flautista César Peredo en el año 2004 ⁴⁰, donde se buscaba una mezcla original de los elementos de percusión añadidos a la batería.

Por otro lado, en el año 1974, en la grabación del álbum “Paso de Vencedores” ⁴¹ de Chabuca Granda, se introdujo la batería a manera de experimentación

⁴⁰ PEREDO, César 2004. Cosas de negros [grabación de audio]. Lima: C. Peredo.

⁴¹ Álbum de Chabuca Granda “Paso de Vencedores” grabado en el año 1974 para Sono Radio, bajo la conducción y guitarra de Lucho González, cajón – Gerardo “Pomadita” Lazón, contrabajo – Víctor “Coco” Salazar, Jew’s Harp – Lucho González, batería – José “Arroz” Cruz, ingeniero de sonido – Luis Temple.

Link:<https://www.discogs.com/fr/release/5837198-Chabuca-Granda-Y-Lucho-Gonz%C3%A1lez-Paso-De-Vencedores>

sonora junto a Lucho Gonzáles en la dirección musical y José "Arrocito" Cruz en la batería.

En este álbum participaron varios músicos, incluyendo a Jaime Delgado Aparicio en el vibráfono, "Coco" Salazar en el contrabajo y la guitarra eléctrica, José "Arrocito" Cruz en la percusión y batería, Gerardo "Pomada" Lazón en el cajón y Luis Temple como ingeniero de sonido.

La primera canción de este disco fue "Me he de guardar", la cual refleja las influencias populares modernas que caracterizaban a la orquesta de Delgado Aparicio. El álbum también incluye canciones como "No lloraba... sonreía", "Paso de vencedores", "Un cuento silencioso", "Cardó o ceniza", "La herida oscura", "El fusil del poeta", "Martín y su mula", "Las flores buenas de Javier" y "Un río de vino"; esta última dedicada al poeta Juan Gonzalo Rosé.⁴²

El concepto en el acompañamiento de batería a cargo de "Arroz" o "Arrocito", para aquellos que lo conocimos, marcó un precedente importante debido a que se utilizó el bombo; a diferencia de las anteriores producciones musicales analizadas. La batería en esta producción navega sobre ritmos de vals, zamba, landó y zamacueca.

En el álbum se escucha que la batería y el cajón tocan los mismos patrones en algunos temas. Aunque los graves del cajón y los graves del bombo tienen timbres diferentes, al tocar juntos el mismo patrón, en ocasiones, se percibe que se salen del unísono y se escucha el patrón un poco cargado en frecuencias graves haciendo que por momentos presente cierto desfase rítmico.

En los temas donde no hay cajón y se le da más despliegue a la batería, la función se establece de manera más clara y produce una mayor interacción en la narrativa musical. "Arrocito" Cruz ejecuta con mayor frecuencia los golpes del aro de la tarola y una marcada rítmica de hi-hat. Eventualmente, utiliza los platillos como el ride cymbal en un pasaje puente durante la estructura o en los

⁴² Sarmiento, R. (2020). *Llegó rasgando cielos, luz y vientos: Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura del Perú, p.90

momentos del coro.

A continuación, algunos patrones donde resalta esta performance en temas con swing afroperuano.

En el tema "Me he de guardar" el golpe de aro marca el tempo con negra con punto dando la sensación afro, a diferencia de los golpes de bombo que marcan una sensación binaria como si fuera un compás de tres cuartos tocando el tiempo dos y tres, mientras el hi-hat subdivide todos los tiempos de corchea. Este patrón, tanto en el grave como en el agudo de la batería, es una transferencia directa del toque de cajón en los estilos de zamacueca y samba landó.

En el tema "Cuento silencioso" del mismo álbum, se observa un juego de compases en la batería dentro de un vals. En la música los primeros tres compases sugieren una sensación afro, lo que se percibe en un compás de 6x8. Si se tratara de un compás de 3x4, equivaldría a 6 compases antes del compás de 4x4.

Por otro lado, en el tema "Cardó o Ceniza" destacan las variaciones del patrón básico, con juegos sincopados y un juego rítmico en tres tiempos que deja una corchea libre para la cíclica dentro de dos compases de 6x8 (Figura 3.7).

La ejecución simultánea entre la batería y el cajón ha sido objeto de debate en la música peruana. Muchos músicos no utilizaban el bombo, como fue el caso de Bonariva en la música de Carlos Hayre, debido a la complejidad en interpretar ambos instrumentos - batería y cajón - en una pieza musical.

The image shows three musical staves for drum notation in 6/8 time. The first staff is titled "Me he de guardar" and "Sonreía". The second staff is titled "Paso de Vencedores" and is divided into two parts: "a. Patrón básico" and "b. Variación". The notation uses 'x' for cymbal hits and solid dots for other drum hits, with stems indicating the rhythm. The time signature is 6/8.

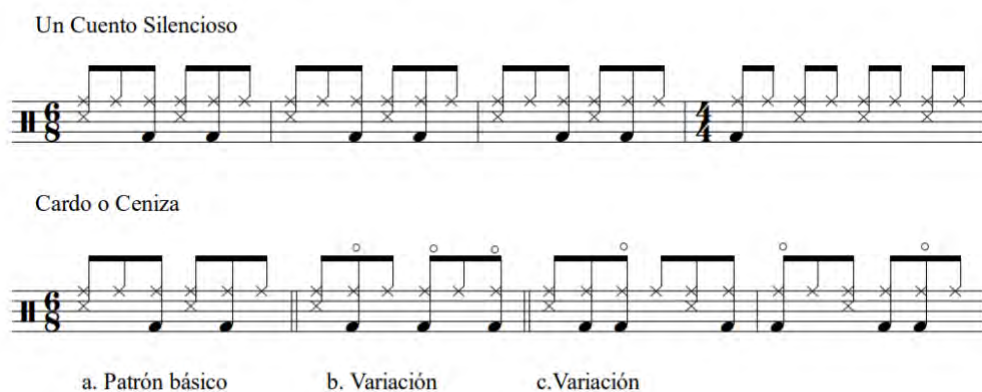


Figura 3.7 Patrones de batería, "Arrocito" Cruz "Paso de Vencedores", 1974 sobre ritmos de zamacueca y samba landó.

Este enfoque se convirtió en un estándar y dejó un precedente en los valeses peruanos posteriores. Uno de los exponentes más destacados en este género musical fue sin duda la batería del maestro Jorge Cesti entre los años 70's y 80's.

En años anteriores al disco "Paso de Vencedores" se experimentó con la batería, pero sin el uso del bombo; esta condición pudo ser un desafío para los intérpretes de música criolla y afroperuana de aquella época. Esta misma premisa se mantiene en la actualidad debido a que el bombo y el grave del cajón tienen similitud tímbrica. El desarrollo y ejecución en simultáneo se abordará más adelante en cuanto a cómo se pueden interpretar ambos instrumentos en un acompañamiento. En el género afroperuano, el uso completo de la batería ha moldeado un sonido distinto basado en criterios específicos. En esta investigación se desarrollarán los criterios y estilos que han influido en el uso de la batería en la música afroperuana.

Ya hacia finales de los años 80's, el reconocido percusionista peruano Alex Acuña junto a la cantante Eva Ayllón y otros músicos talentosos del país, dieron vida a la agrupación musical "Los Hijos del Sol"; quienes tuvieron un éxito rotundo en la escena musical peruana logrando difundir la música a nivel internacional por su sonido innovador.

Esta producción tanto por sus grabaciones originales como por sus presentaciones en vivo, se convirtió en un hito trascendental para la música peruana. Durante varios años, músicos peruanos provenientes de diversos lugares del mundo regresaban de manera periódica al Perú para participar en las sesiones de grabación y presentaciones en vivo generando una transformación significativa en la música del país.⁴³

La visión de este fenómeno artístico dio lugar a que los músicos amplíen la tradición de la "música criolla", incorporando de esta manera, instrumentos no convencionales con arreglos más sofisticados.

Esta producción en la actualidad se encuentra disponible a nivel global el álbum "To my Country" ⁴⁴ relanzada en el año 2002, en donde se plasma un recorrido musical por las diferentes regiones del Perú.

La inclusión de la batería en la música afroperuana por parte de Alex Acuña tuvo un impacto significativo. Por aquellos años empezaba mi carrera como baterista profesional, y como músico joven de comienzos de los años 90's, fue de gran impacto el efecto sonoro que causó en mí y en muchos colegas de la escena limeña esta nueva propuesta musical. Fue muy audaz colocar golpes de tarola presentes en el backbeat de un compás, es decir, hacer toques acentuados en los tiempos dos y cuatro sobre la percusión.

Esto no era común en la música afroperuana, donde era más habitual escuchar una batería en ritmos como marineras o tonderos, con el redoblante sobre los cajones, o en el estilo de Jorge Cesti en los valeses criollos. Sin embargo, en la música afroperuana no era así; incluso la afirmación del tiempo con adornos el toque de bombo y o fills llamativos con un sonido presente en la mezcla del producto musical, fue algo novedoso en ese entonces. Como baterista he vivido

⁴³ IUMA: Alex Acuña, Eva Ayllón: Los Hijos del Sol adquirido en https://archive.org/details/iuma-alex_acuna_eva_ayllon__los_hijos_del_sol

⁴⁴ Proyecto musical que tuvo tres ediciones "Los Hijos del Sol" (1990), Los Hijos del Sol – Ánimo y Aliento (1998) Sony Music Entertainment Perú S.A y finalmente Alex Acuña & Eva Ayllón y Los Hijos del Sol – To my Country (2002), NIDO Entertainment, LLC.

esta grata experiencia musical y he sido testigo del impacto que tuvo esta innovación en la música peruana en general (Testimonio: Alcázar, 2023).

El álbum inicia con el tema "El Surco", que presenta una impresionante obertura con una serie de fills que desembocan en la introducción del tema principal. Alex comienza el tema con un adorno de dos tiempos dentro del compás de 12x8. El primer patrón se subdivide en corcheas, con una hemiola que acentúa ciertos golpes y otros que son ejecutados como golpes fantasmas, lo que permite que el toque de shaker ⁴⁵ no se vea afectado. El patrón previo a la estrofa presenta también el característico backbeat, con un bombo que suena en los tiempos uno y tres del compás (Figura 3.8).

Esta sonoridad novedosa del festejo en la batería y el acompañamiento de guitarra eléctrica y sintetizadores, dieron lugar a un sonido moderno sobre este estilo con un tempo moderato de negra con punto con velocidad de 104 beats. En la imagen se pueden observar el patrón base y los golpes de hi-hat acentuados.



Figura 3.8 Referencia: "El Surco", versión "Los Hijos del Sol". Patrón base 1- Instrumental.

Tras el inicio de la estrofa interpretada por Eva Ayllón, se produce un cambio en el groove que genera una sensación menos densa. En esta sección, se utiliza

⁴⁵ El shaker es un instrumento de percusión manual que se utiliza en la música para crear un patrón rítmico constante y suave. Se compone de un pequeño recipiente o maraca lleno de pequeñas piezas de metal, plástico o semillas, que producen un sonido de cascabeleo al ser agitados.

el toque de aro (cross stick) en el backbeat y el bombo se sitúa en el primer tiempo del compás, lo que aporta una sensación de amplitud.

El movimiento del hi-hat lleva el groove de esta sección y realiza un toque de hemiola, acentuando el tercer tiempo. Se puede apreciar también el uso de un shaker que conjuga y subdivide el compás con un patrón que comienza en la primera corchea y finaliza en la quinta corchea. Este patrón se distribuye entre el tiempo uno y dos y luego en el tiempo tres y cuatro (Figura 3.9).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Drumset' and the bottom staff is labeled 'Shaker'. Both are in 12/8 time. The Drumset staff shows a sequence of notes: a quarter note on the first beat, a dotted quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the fourth beat, a quarter note on the fifth beat, and a quarter note on the sixth beat. The Shaker staff shows a sequence of notes: a quarter note on the first beat, a quarter note on the second beat, a quarter note on the third beat, a quarter note on the fourth beat, a quarter note on the fifth beat, and a quarter note on the sixth beat. The notation uses 'x' marks to indicate specific rhythmic events.

Figura 3.9 Patrón de batería y shaker. “El Surco”, álbum "To my Country". Parte de verso.

En la segunda estrofa de El Surco, Acuña introduce una nueva división del patrón rítmico al ampliar el espacio temporal y acentuar los tiempos uno y tres del compás. En consecuencia, el backbeat se traslada al tiempo tres, aprovechando que la instrumentación produce una sensación menor.

El bajo sigue los acentos del bombo y la tarola para reforzar la atmósfera, mientras que el saxofón se encarga de responder a las frases cortas de la línea melódica de la vocalista. De esta manera, Acuña logra crear un efecto sonoro interesante y complejo en la composición musical (Figura 3.10).

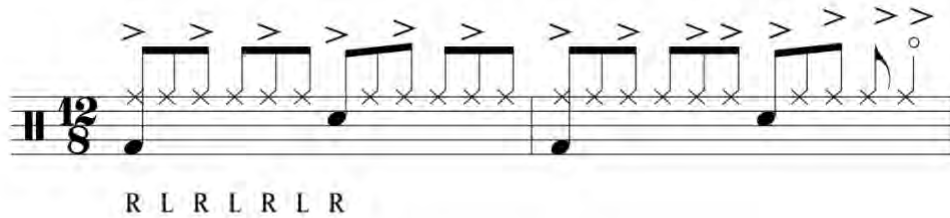


Figura 3.10 Patrón de batería en la segunda estrofa. “El Surco”, álbum "To my Country".

En la sección final del tema “El Surco”, el toque de batería amplía la sonoridad con el sonido del ride cymbal el cual produce un final de clímax del tema. El toque de bombo y tarola con sonido presente y acentuado daba una presencia llamativa dentro de un festejo; a esto se sumaba la impecable y sutil percusión menor que añadió Acuña, la cual no contó con instrumentos de percusión tradicional.

Las transferencias tímbricas que utilizó Alex Acuña estuvieron distribuidas con un shaker constante y efectos de sonidos de madera o jamblock ejecutados de forma esporádica en lugares precisos según la interacción vocal e instrumental. En la parte final añadió el toque de bell cymbal, el cual es el toque de la copa del platillo semejando el timbre de una campana ejecutado en el tiempo uno, dos, tres y cuatro con juegos rítmicos en el mismo ride cymbal.

En la muestra también se puede observar el patrón de golpes de bombo. Los que están entre paréntesis se tocan de forma ocasional (Figura 3.11).



Figura 3.11 Patrón de batería en la sección final del tema “El Surco” por Alex Acuña.

La versión "El Tamalito", compuesta por Andrés Soto y arreglada por "Los Hijos del Sol"; fue uno de los temas que tuvo mayor éxito y aceptación. El tema inicia con una introducción de tambores batá y udu drums acompañados de efectos sonoros que recrean la sensación de un bosque, sobre un ritmo de panalivio, primer registro de inclusión de instrumentos foráneos en un panalivio. La inconfundible voz de Eva, realizaba la versión con un trabajo rítmico vocal que mostraba un perfecto control dinámico utilizando las articulaciones.

La parte menor sugiere una sensación de corte caribeño donde sutilmente se incorporó una línea de montuno. En la parte final de la canción, la voz de Eva comienza con el inolvidable "Caseraaaaaaaaa", dando inicio al ritmo de festejo que, en tiempo de negra, estaría en ciento veintiséis.

Alex Acuña en esta sección, agrega un toque de fill que comienza en el tiempo tres y finaliza en el cuatro; luego de ello, hace un patrón de batería que emula los ritmos de rock o funk. El criterio utilizado no precisamente es el primero dentro de los ritmos fusión afroperuanos, debido que años anteriores Miky Gonzalez, incorporó en su música fill con tendencias del rock, tales como en el disco "Nunca les creí" (1989) con el tema "A la Molina" ⁴⁶ y el disco Akundúm con el tema "La Esquina de El Carmen" ⁴⁷. Esta peculiaridad percusiva en el nuevo concepto musical peruano me impulsó a desafiar nuevas ópticas en mi desempeño como baterista con lo afroperuano. (Testimonio: Alcázar, 2023)

A continuación, analizaremos la estructura rítmica de cada componente del patrón de batería en la sección final del tema "El Tamalito", que comienza en el minuto 4:07 con el ritmo de festejo con toque moderno. Para ello, presentaremos el patrón de la primera versión del año 1989 interpretado únicamente con hi-hat, bombo y tarola, con un sonido similar al funk.

⁴⁶ GONZALEZ, Miky

1989. "A la Molina". *Nunca les creí* [grabación de audio]. Lima: Discos Independientes

⁴⁷ GONZALEZ, Miky

1992. "La esquina de El Carmen". *Akundúm* [grabación de audio]. Lima: Discos Hispanos.

Posteriormente, examinaremos la última versión lanzada en 2002 en el disco “To my Country”, donde se puede apreciar un mayor uso del ride cymbal con un toque más cercano al campaneo.

En esta versión, el golpe de bombo se ejecuta principalmente en la primera y quinta corchea del compás, con un golpe de resolución ocasional como variante; además el golpe de tarola se ubica en el cuarto tiempo del compás (Figura 3.12).

Referencia: "El Tamalito", Patrón de festejo - sección de festejo.



Cassette, Album: Los Hijos del Sol - Los Hijos del Sol
 © 1989 Ricardo Ghibellini - Sono Sur del Perú.
 CD: Ánimo y Aliento - Los Hijos del Sol
 © 1990 Sony Music Entertainment Peru S.A.



CD: To My Country - Alex Acuña y Eva Ayllón &
 Los Hijos del Sol - © 1990
 Sony Music Entertainment Peru S.A.

Figura. 3.12 Patrones de batería de Alex Acuña sobre el ritmo de festejo en los años 90's en el tema "El Tamalito" de "Los Hijos del Sol".

Tras el impacto de “Los Hijos del Sol” en los años 90’s, la música afroperuana experimentó una transformación significativa con la incorporación de nuevos elementos en la percusión y experimentación. En particular, la batería y las cajas de ritmo programables,⁴⁸ se convirtieron en herramientas clave para la exploración de nuevos sonidos en el género.

⁴⁸ Una caja de ritmos es un instrumento electrónico similar a los sintetizadores que se utiliza para crear, modificar y secuenciar patrones de ritmo de percusión. Con el tiempo, se le han agregado varios elementos debido a la evolución de la tecnología.

Uno de los primeros álbumes en implementar estos cambios fue "Eva Ayllón - Gracias a la vida" ⁴⁹ en el que se introdujeron diversos elementos electrónicos en la percusión de algunas canciones con fusión.

En el tema "Guaranguito" lanzado en 1993, se utilizó un toque de tarola en el cuarto tempo del compás, en especial en la sección del coro, lo que le dio un toque moderno a la canción (Figura 3.13). La percusión se mantuvo presente en todo el tema y se añadió el uso de los tambores batá para enriquecer la sonoridad.



Figura 3.13 Rítmica de los instrumentos de acompañamiento en el Guaranguito 1993, versión de Eva Ayllón. Puede notarse la utilización del toque de tarola secuenciada en el cuarto tiempo.

Cabe destacar que en la concepción del patrón de batería no se complementaron otros timbres, sino que se utilizó únicamente el golpe de backbeat en el cuarto tiempo. Si bien esta decisión pudo haber limitado la variedad sonora, permitió enfatizar la importancia del ritmo y la percusión en la música afroperuana de aquel entonces. El uso del sonido "sampler" de tarola fue una opción tímbrica de fusión que dio apertura a una modernización a la interpretación de los ritmos afroperuanos.

⁴⁹ Eva Ayllón – álbum "Gracias a la Vida", 1993.

En el álbum, se experimentó la fusión de dos géneros populares como son la zamacueca y el landó, en la canción "Negro Ñato",⁵⁰ utilizando la tarola de la caja rítmica o "sampler" de manera particular en la sección instrumental previa a la estrofa y el coro, pero no en las estrofas. La concepción del toque de tarola se realizó en el cuarto tiempo dentro de un compás de 12x8 como un detalle de modernidad y color en la textura musical. El tipo de compás utilizado dependerá de la perspectiva del arreglista (Figura 3.14).

The figure shows a musical score for the song "Negro Ñato" in 12/8 time, with a tempo of 90. The score is divided into six parts, each with a different rhythmic pattern:

- Snare drum:** Four quarter notes with accents, spaced across the four beats of the 12/8 measure.
- Rítmica cajón zamacueca:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents, creating a syncopated pattern.
- Rítmica cajón landó:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents, similar to the zamacueca but with a different phrasing.
- Conga y Bongo interacción:** A simple pattern of quarter notes with accents.
- Rítmica Guitarra:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents, mirroring the cajón patterns.
- Rítmica Bajo:** A sequence of eighth notes and quarter notes with accents, providing a steady bass line.

Figura 3.14 Utilización de tarola secuenciada en el tema "Negro Ñato" (1993), versión de Eva Ayllón, con el desplazamiento rítmico de los instrumentos de acompañamiento.

Desde la incorporación del cajón en el vals peruano a finales de los años 60's, la sonoridad de este género adoptó un sonido con swing afroperuano, como se explicó en el capítulo anterior donde se abordó la ambigüedad entre el 6x8 y el 3x4 con respecto a la hemiola, la cual transformó la estética y la textura de la música criolla.

⁵⁰ AYLLÓN, Eva 1993. "Negro Ñato". Gracias a la Vida [grabación de audio]. Lima: Discos independientes.

Como resultado, también surgieron nuevos estilos de vals, como el "vals landoneado", que se refiere a un ritmo de vals con una sensación afro del landó, dejando espacio en la rítmica.

En el mismo álbum, sobre la base de un vals landó en el tema "Mi Gran Amor" se experimenta un golpe secuenciado de tarola ubicado en la quinta corchea del compás; por una cuestión tímbrica la ubicación de los graves del cajón y el golpe de tarola no se interrumpen en la mezcla musical. Igualmente es una muestra interesante debido a que lo usual, es relacionar el golpe agudo del cajón con una tarola, pero en esta construcción el golpe de tarola acentúa un backbeat en la quinta corchea, primera vez utilizado con un sonido sampler/digital de tarola. (Figura 3.15).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Snare drum' and the bottom staff is labeled 'Patrón Cajón Lando'. Both staves are in 12/8 time. The Snare drum staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note with an accent (>), a quarter rest, and a quarter rest. The Cajón Lando staff shows a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. A vertical dashed line connects the accent on the Snare drum staff to the eighth note in the Cajón Lando staff.

Figura 3.15 Referencia: "Mi Gran amor" - patrón de tarola secuenciada sobre la base de cajón con ritmo de landó.

Casi al final de este álbum, se presenta una propuesta musical contrastante con los temas anteriores. La batería toma un papel principal en la sección rítmica y se aúna a la utilización de sintetizadores y secuencias dándole un toque moderno al festejo "Soy yo Mírame".

Si nos concentramos en el rol de la batería encontraremos dos patrones muy presentes tanto para las estrofas, coros y el apoyo del bombo en las transiciones. La estructura rítmica de la estrofa se compone de dos compases que, para su análisis en la figura 3.16, serán identificados como letra "a" el primer compás y letra "b" el segundo compás.

En el primer compás, se hace evidente la presencia del golpe de bombo y tarola, los cuales están secuenciados de manera que concluyen en un patrón rítmico. Dentro de un contexto de compás 12x8, se percibe una hemiola en los dos primeros tiempos, en los que los golpes de bombo crean un efecto rítmico diferente. En la segunda mitad del compás, se acentúa un golpe de tarola en el cuarto tiempo, ubicado en un backbeat (Figura 3.16, a).

En el segundo compás, se puede percibir un golpe de tarola sincopado que se produce antes del backbeat. Es interesante destacar que este efecto crea un acento en un lugar poco común dentro del espectro sonoro del festejo, lo que genera un espacio sonoro llamativo (Figura 3.16, b).

En el mismo tema en la sección de coro, el patrón de batería de festejo obtiene un efecto muy ligado al sonido del blues y funk donde la tarola sobre la rítmica de la percusión, toca contundentemente el backbeat en los tiempos dos y cuatro del compás manteniendo la hemiola en el parte de bombo (Figura 3.16, c).

Luego de estas experimentaciones post “Los Hijos del Sol” e incursiones con cajas rítmicas secuenciadas, la batería en el festejo abrió la oportunidad de nuevas exploraciones con otros elementos musicales con temas de fusión.

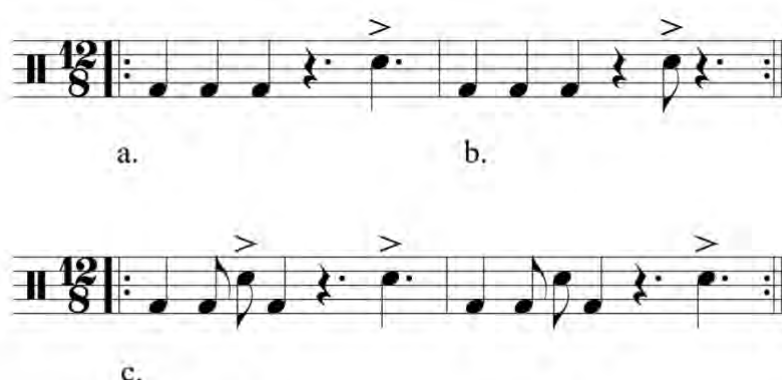


Figura 3.16 Patrones de batería secuenciada en el festejo “Soy yo Mírame”, versión de Eva Ayllón, 1993.

Poco tiempo después, el disco "Sarambé" ⁵¹ de Julie Freundt en el año 1996 a cargo del productor y guitarrista peruano Walter "Jocho" Velásquez, amplió una mirada a la exploración con lo afroperuano en la música popular. En esta producción se aprecia el trabajo de la percusión con la música afroperuana, la cual abrió nuevas posibilidades y llevó a la creación de interesantes fusiones musicales.

De esta manera, la incorporación de la batería y las cajas de ritmo programables en la música afroperuana de los años 80's y 90's, fue un factor clave para la evolución y diversificación del género.

En el año 1994 la reconocida cantante Julie Freundt convoca a diversos arreglistas a modo de concurso, para la creación de un arreglo que sería parte de su nuevo álbum musical. Entre los participantes se encontraba Walter "Jocho" Velásquez quien se destacó con un innovador arreglo realizado a través de instrumentos MIDI y una moderna concepción de la música afroperuana, para lo cual su arreglo fue escogido.

En aquel entonces, la mayoría de las propuestas presentadas para la producción eran de festejo tradicional, sin embargo, "Jocho" optó por una fusión rítmica que incluía elementos armónicos poco comunes en la música tradicional, como el uso de acordes Sus 2 y Sus 4. "Cosas que no eran muy comunes para nada en esa época en la música tradicional, menos en el festejo. Se usaban solo triadas, acordes de séptimas y punto" (Testimonio: Velásquez; 2023).

Para desarrollar su idea rítmica, "Jocho" se inspiró en el disco "Ritmo de los Santos" de Paul Simon, en donde el músico estadounidense trabajó con el grupo africano Black Mambazo, para crear una interesante fusión percusiva y melódica que incluía guitarras eléctricas y bombos a tierra. "Jocho", se basó en esta influencia para crear un arreglo con reminiscencias a la guitarra eléctrica selvática peruana, como la que se escucha en la música de Juaneco. (Testimonio: Velásquez, 2023).

⁵¹ Julie Freundt - "Sarambé" - Sello. Cassette FH 10.0102 (1995). CD - Discos Hispanos - RH.10.0047 (1996).

En mi experiencia, siendo integrante de la banda de Julie Freundt, pude compartir en esa producción, con destacados músicos limeños como Leonardo “Gigio” Parodi, Pepe Velásquez, Henry Ueunten, José Antonio Aguirre, “Perico” Casanova, bajo la dirección de “Jocho” Velásquez.

Por aquel entonces llevar al escenario la música con pistas secuenciadas, no era usual, porque no se contaba con la tecnología de hoy en día; es por ello que se tomó la idea de las baterías secuenciadas en la producción y así pude desarrollar una interpretación de los ritmos afroperuanos con el ritmo africano tipo afro-beat y el sonido dance. (Testimonio: Alcázar, 2023)

3.2 Transferencias rítmicas y tímbricas de la percusión afroperuana a la batería

En los años 90’s a raíz de todas estas innovaciones en la música peruana con la batería, me inserté en la exploración, recreación y realización de variadas transferencias tímbricas y rítmicas de los instrumentos de percusión peruana a la batería.

Desde entonces he venido realizando la fusión de lo afroperuano con lo latino con la agrupación “César Peredo y los de Adentro” dirigida por el flautista peruano César Peredo; así mismo, he venido fusionando lo afroperuano con el pop al integrar la banda musical del cantante “Guajaja”.

Simultáneamente integraba la banda musical de la cantante peruana Julie Freundt, en donde como mencioné anteriormente, pude realizar aportes de las transferencias rítmicas y tímbricas de los instrumentos tradicionales peruanos a la batería.

Inmerso en este inagotable universo musical, desarrollé diversos tipos de fusión según los géneros que se debían interpretar ya sean de Latin, Pop o Rock con aires afroperuanos.

Luego de este tiempo, el trompetista peruano Gabriel Alegría me convocó para ser parte de la Asociación Internacional de Jazz Perú (AIJP). Juntos empezamos el proyecto de Jazz Afroperuano por el año 2000, conformando el grupo “Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet”, en el que continuamos trabajando actualmente y donde me desempeño como promotor para la difusión de este género en las diferentes conferencias y universidades del Perú y los Estados Unidos, a través de la enseñanza de las transferencias rítmicas y tímbricas de los ritmos afroperuanos a la batería y su fusión con el jazz.

Participé junto con Gabriel en el estreno de las transferencias rítmicas y tímbricas de lo afroperuano a la batería en la primera conferencia de IAJE (International Association for Jazz Educators) en Long Beach, California, en el año 2002. La conferencia se tituló “An Introduction to Peruvian Jazz Music” y tuvo como finalidad exponer cómo lograr entender el jazz afroperuano. Expuse por primera vez para un público internacional, las bases sobre cómo realizar las transferencias rítmicas y tímbricas en la batería de los instrumentos de percusión afroperuana, estableciéndose así, un punto de partida en este campo.

En la conferencia expuse las primeras demostraciones del patrón de festejo y landó en la batería de una manera académica y secuencial de las transferencias de los principales instrumentos de percusión afroperuana como son el cajón, la cajita, la quijada de burro y la campana.

3.3 Del cajón a la batería

La realización de la transferencia tanto rítmica como tímbrica del cajón a la batería afroperuana fue uno de los mayores desafíos que enfrenté durante el proceso de creación musical con los ritmos afroperuanos. Después de haber explorado las formas tradicionales de acompañamiento, en un primer momento pensé que el bombo no tendría un lugar en este estilo musical.

Carlos Hayre como arreglista y productor, en sus primeros intentos, encontró dificultades al intentar emular el sonido del cajón en la batería. Debido a esto,

decidió abordar el problema mediante otros criterios, incluso llegando a desprenderse radicalmente del uso del bombo.

En las primeras versiones de "El Surco" y "Tamalito", Alex Acuña y "Los Hijos del Sol", optaron por excluir el cajón y en su lugar utilizaron la batería como instrumento principal de acompañamiento. Para complementar el cuadro sonoro, se añadieron percusiones foráneas como las congas, batás, udu drums y efectos; y como instrumento peruano se incluyó la quijada de burro; un instrumento característico del son de los diablos que enriquecería la sonoridad del festejo.

La conexión entre los timbres del cajón y la batería es un aspecto crucial en el desarrollo de la performance musical afroperuana. Para lograr esta conexión es fundamental que el baterista no solo reconozca los golpes graves y agudos del instrumento, sino que también tenga un conocimiento profundo del funcionamiento, emisión de sonido y efectos diversos utilizados por los cajoneros más representativos, así como de los patrones más relevantes de los diferentes estilos afroperuanos.

Encontrar la similitud tímbrica entre el cajón y la batería fue lo primero que tuve que abordar; para ello la primera opción fue pensar en utilizar el bombo por su condición tímbrica para lograr transferir el sonido grave del cajón. Otra opción pudo ser, siguiendo el ejemplo de Adolfo Bonariva y Hayre; quienes optaron por un tambor con sonido apagado. Una segunda relación tímbrica se puede encontrar buscando emular el sonido agudo del cajón en la batería, utilizando el toque en el parche superior de la tarola o haciendo un golpe de cross stick en el aro de la misma.

Al poner en práctica los recursos mencionados, se evidenció que replicar fielmente la rítmica de los graves del cajón utilizando el bombo de la batería, no era la vía; no sólo por los aspectos técnicos, sino por la densidad sonora que generaba como resultado de una sobrecarga rítmica, además de contener frecuencias graves dentro de la canción.

Indudablemente, la presencia sonora del cajón dentro de un contexto musical popular funciona como un sonido de batería, más aún si se amplifica adecuadamente y se moldean las frecuencias de graves y agudos mediante el uso de ecualizadores. Teniendo en cuenta todos estos aspectos, la transferencia y adaptación del cajón a la batería implicó la necesidad de tomar una serie de criterios.

3.3.1 Transferencia tímbrica en el festejo

El primer criterio consistió en transferir las líneas rítmicas y tímbricas del cajón - ritmo y sonido grave y agudo - en una sola línea rítmica que emule el toque de este instrumento como un patrón clave o básico (Figura 3.17).

The figure shows a musical staff in 12/8 time. The first six measures are labeled 'Cajón' and contain notes with accents (>). The notes are: quarter, quarter, quarter, quarter, eighth, eighth. The next six measures are labeled 'Hi Hat' and contain 'x' marks with accents (>). The notes are: quarter, quarter, quarter, quarter, eighth, eighth. Below the staff, the lyrics 'Con go ri to di go yo' are written, with 'Con' under the first measure, 'go' under the second, 'ri' under the third, 'to' under the fourth, 'di' under the fifth, and 'go yo' under the sixth. Above the staff, 'Cajón' is written above the first measure and 'Hi Hat' above the seventh measure.

Figura 3.17 Patrón básico de cajón transferido a una línea rítmica con sus respectivos acentos en el hi-hat, aro o ride cymbal.

Como afirma Alcázar (2008) citado por Susnjar (2013, p. 24) el patrón de clave se encuentra claramente perfilado en el ritmo básico del cajón en relación con la música de festejo y se distribuye entre los tonos graves y agudos. A partir de este ritmo básico, se abren posibilidades para variaciones en el cajón.

De esta manera, al ejecutar la línea rítmica o patrón clave se consiguió una especie de "cajón imaginario" puesto en un timbre distinto al original. La ejecución de esta línea rítmica se podía lograr utilizando el timbre del hi-hat, del aro del tambor, o incluso del platillo ride en contextos más jazzísticos. La aplicación de este concepto llevado a la práctica musical obtuvo buenos

resultados a pesar de la densidad sonora del set de percusión, en eventos con artistas como Eva Ayllón, Cecilia Bracamonte, José de la Cruz “Guajaja”, Julie Freundt y Cesar Peredo y los de Adentro.

El concepto clave para comprender el "festejo" coincide con el estribillo de la canción "Congorito digo yo", debido a que reúne los acentos naturales del estilo. Al aplicar este concepto a la batería se puede contar con una línea rítmica y ejecutarlo a un timbre específico del set de batería (aro, hi-hat o ride cymbal) que brinde la función de subdividir o llevar los pulsos ligeros del beat.

Con la idea de no perder el patrón básico de festejo, se observó que hacía falta un golpe de resolución, en caso se tuviera que ejecutar repetidas veces. Por ello se añadió el último golpe de corchea a la línea rítmica que coincidentemente también es parte de uno de los patrones básicos de cajón; de esta manera aplicando este golpe se completó una llevada más fluida y continua. Esta forma de desplazamiento se convierte así en el “patrón básico de acompañamiento” que será el punto de partida para la construcción de patrones diversos en el festejo, teniendo en cuenta el concepto de “un cajón imaginario” (Figura 3.18).

The diagram illustrates the rhythmic structure of the 'Congorito digo yo' pattern and its accompaniment. It is set in 12/8 time. The first part, labeled 'Patrón básico de festejo "Congorito digo yo"', consists of a sequence of notes: R, R, L, R, L, R, L, L. A blue arrow labeled 'Variante' points to the final note. The second part, labeled 'Línea rítmica', consists of a sequence of notes: R, R, R, R, R, R, R, R. A blue arrow labeled 'Variante' points to the final note. Below the notation, the patterns are identified as 'Patrón de cajón - variante' and 'Patrón básico de acompañamiento'.

Figura 3.18 Patrón básico de acompañamiento: Incluyendo una corchea de resolución.

Un avance posterior que generó nuevas interacciones y contextos en la batería afroperuana fue la incorporación del toque de campana en el acompañamiento de la batería, ya sea en el hi-hat, el aro del tambor o el ride cymbal.

En la imagen se muestra las variantes de patrones de landó, como línea rítmica en 12x8 en el lado izquierdo y en el lado derecho las transferencias en la batería utilizando bombo y tarola en relación al grave y agudo del cajón (Figura 3.20).

Patrón rítmico de Landó

Transferencia en la batería

Otros Patrones de Cajón muy usados

Trasferencia en la batería

(*)

Figura 3.20 Líneas rítmicas de landó provenientes del cajón transferidos a la batería -bombo y tarola. (Alcázar, 2008, p.20)

(*) todas aquellas figuras que no contienen cabeza significan que son golpes mute o apagados, es decir son de bajo volumen o como se le conoce comúnmente son golpes fantasmas.

Los ejemplos anteriores muestran la forma y el concepto de la aplicación del patrón de landó de cajón en el bombo y la tarola del set. Si bien estos patrones tienen una aproximación tímbrica específica, también podrían ser utilizados con buenos resultados en el aro de la tarola. En el contexto de acompañamiento musical, tocar en el aro puede producir buenos resultados tímbricos al transferir el toque agudo del cajón al set (Figura 3.21).

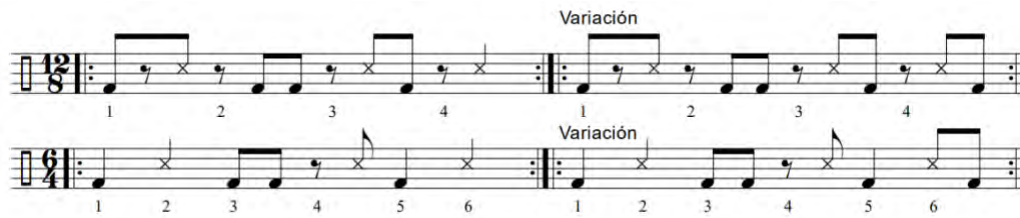


Figura 3.21 Patrón de landó y variación tocado en el rimshot y bombo de la batería en diferentes tipos de compás, pero con el mismo resultado sonoro. (Alcázar, 2023, p. 23)

3.3.3 Transferencia tímbrica en otros ritmos costeños

Otras combinaciones igualmente relevantes para un baterista en lo que respecta a las transferencias rítmicas del cajón, son aquellas que provienen de los patrones básicos del vals, la zamacueca, el tondero, la marinera limeña y la marinera norteña. La llevada del tempo con el hi-hat brinda un toque brillante al sonido musical del patrón y a la vez afirma el tempo.

Es importante destacar que los patrones que se presentan a continuación, tienen como objetivo demostrar, cómo se pueden transferir los diversos ritmos de cajón costeños a la batería. Ellos no corresponden a un patrón de acompañamiento, sino que ayudan a visualizar el traspaso tímbrico y rítmico del cajón al aro de la tarola y al bombo (Figuras 3.22; 3.23; 3.24; 3.25 y 3.26).



Figura 3.22 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería sobre el ritmo de vals peruano y zamacueca.

Transferencia sobre marinera limeña

Figure 3.23 shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', representing the transfer of a Peruvian marinera rhythm to a cajón. Staff 'a.' is in 6/8 time and shows a sequence of notes with cross-stick symbols (x) above them. Staff 'b.' is in 3/4 time and shows a similar sequence of notes with cross-stick symbols, indicating a change in the rhythmic feel.

Figura 3.23 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería sobre el ritmo de marinera limeña.

Figure 3.24 shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', representing the transfer of a northern Peruvian marinera rhythm to a cajón. Staff 'a.' is in 6/8 time and shows a sequence of notes with rhythmic patterns 'R R L R L R L L R L R L R L' written below. Staff 'b.' is in 3/4 time and shows a similar sequence of notes with rhythmic patterns 'R R L R L R L L R L R L R L' written above, indicating a change in the rhythmic feel.

Figura 3.24 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería sobre el ritmo de marinera norteña.

Patrón de marinera norteña en la tarola

The notation for 'Patrón de marinera norteña en la tarola' is in 3/4 time. It features a sequence of notes with accents (>) and fingerings (5 and 9) above them, indicating specific techniques for playing the tarola.

Patrones de bombo y hi hat

Figure 3.25 shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', representing the transfer of a northern Peruvian marinera rhythm to a drum set. Staff 'a.' shows a sequence of notes with cross-stick symbols (x) above them, representing the snare drum. Staff 'b.' shows a similar sequence of notes with cross-stick symbols, representing the hi-hat.

Figura 3.25 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería sobre el ritmo de marinera norteña en la tarola, bombo y hi-hat de pie.

Transferencia sobre tondero

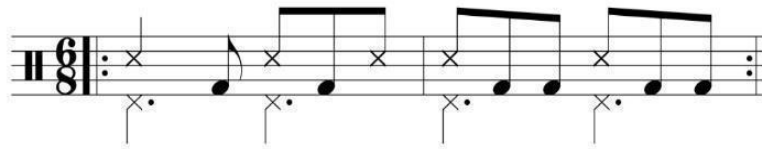


Figura 3.26 Transferencias rítmicas y tímbricas del cajón a la batería sobre el ritmo de tondero.

Las transferencias de sonido del cajón a la batería, son formas conceptuales que ayudan a comprender los criterios para trasladar un timbre sonoro de un instrumento al set de batería como punto de partida. En un contexto de acompañamiento musical estas transferencias podrían funcionar si se prescinde del cajón; sin embargo, si ocurriera lo contrario, esto es, si el cajón es esencial, los criterios en consecuencia tendrían que adaptarse.

Félix Vílchez, destacado pianista peruano del grupo Mestizo, quien en el libro adjunto al álbum de Susana Baca titulado "Del Fuego y del Agua", en la sección Sobre el Ritmo, expresa haber detectado similitudes tímbricas del cajón con la batería y que su combinación otorga "dos sonidos mezclados entre grave y agudo". Según Vílchez (1992) "existe un diálogo lógico de acentos entre la parte aguda y la parte grave del cajón, que no se ha estudiado todavía en los experimentos realizados por algunos grupos que tienen cajón y batería en su formato orquestal".⁵²

El comentario de Vílchez expresa una realidad sobre el tema de la fusión musical en el contexto del cajón y la batería. Esto me trajo varios cuestionamientos con respecto al desenvolvimiento de la unión de ambos instrumentos; por ello era importante adquirir mayor conocimiento sobre el funcionamiento del cajón en lo popular y a partir de ahí con el jazz.

⁵² Baca, S., Basili, F. y Pereira, R. (1992). *Del Fuego y del Agua: El Aporte del Negro a la Formación de la Música Popular Peruana*. Editorial Pregón SRL, p. 64.

En aquellos años, la agrupación “Los Hijos del Sol” (1990)⁵³ había grabado su primer disco y casualmente no contaron con el cajón para el álbum, pero sí en las presentaciones en vivo. En la versión “To my Country” 2002 se incluyen los mismos temas con ediciones mejoradas e inclusión de temas donde se utiliza el cajón y otras percusiones afroperuanas.

En resumen, es necesario explorar y comprender el diálogo entre el cajón y la batería para encontrar un punto de equilibrio en su fusión musical, tanto en contextos populares como en el jazz, donde este último se viera con mayor profundidad. Comprender las similitudes tímbricas y el diálogo de acentos entre las alturas del cajón -graves y agudos- en cualquier contexto musical que lo requiera, es una tarea que el baterista moderno debe realizar previamente. Es importante que experimente tocando el cajón y conozca sus diferentes sonidos, efectos y patrones rítmicos; esto permitirá darse cuenta cuando dejar espacios para no interrumpir o entorpecer la experiencia sonora.

En este sentido, es de suma importancia que el baterista comprenda al percusionista y así le permita realizar un balance grupal e incluso pueda hacer experimentaciones tímbricas tocando con habilidad ambos instrumentos juntos, como parte de un desarrollo musical de la polirritmia y nuevas sonoridades musicales.

3.4 De la cajita a la batería

La tarea de trasladar los timbres de la cajita afroperuana al set de batería requiere ciertos criterios que deben ser considerados en términos de funcionamiento, sonido, timbres y ejecución. A pesar de que la sonoridad de la cajita es seca y fácilmente reconocible como el sonido de un objeto de madera golpeado, la transferencia tímbrica no suele ser un problema dentro del contexto

⁵³ Álbum Los Hijos del Sol, (1990) Sono Sur del Perú. liderado por Alex Acuña con la participación de Diana Acuña, Eduardo Arbe, Efraín Toro, Eva Ayllón, Lucho González, Miguel "Chino" Figueroa, Oscar Stagnaro, Ramon Stagnaro, Roxana Valdivies. Invitados: Ernie Watts, Justo Almarino, Paquito D'Rivera, Wayne Shorter

de adaptación a la batería.

Para entender cómo se realiza la transferencia sonora de los timbres de la cajita afroperuana al set de batería, es importante recordar cómo funcionan los tipos de golpe en el instrumento original, cuando se encuentra colgado al cuerpo, como si se tratara de una tarola de banda de marcha.

El primer paso consiste en hacer golpes con la tapa del instrumento sujeta con la mano izquierda, en un vaivén arriba y abajo, lo que produce un sonido medio en comparación con los demás que se explicarán a continuación.

El segundo paso es realizar el golpe que se produce al percutir la cajita con un palillo corto, preferentemente de mayor grosor que una baqueta de batería, en la parte delantera del instrumento o en los costados de este, aunque este último dependa de los gustos personales del ejecutante. También se puede percutir en la misma tapa. Una vez entendido el funcionamiento y los sonidos que se pueden emitir en la cajita, se puede iniciar con la aplicación de la transferencia a la batería.

En mi experiencia, encontrar los efectos sonoros adecuados fue un proceso de pruebas que implicó trabajar con diferentes percusionistas en distintas presentaciones. Muchas de ellas han sido registradas caseramente con el objeto de lograr escuchar mi performance, analizarla y sacar mis propias conclusiones; ello me ha permitido entender el balance que debía cuidar en una situación de ejecución con el percusionista ya sea en un ensamble de percusión o con toda la banda musical.

En cuanto a la ejecución en la batería, inicialmente se puede optar por ejecutar estos golpes en el aro de la tarola o los tambores (snare side stick) o realizar un golpe tapando el parche y golpeando en el aro, conocido como snare cross stick.

En el contexto técnico de la batería, existen dos posibilidades: una es que el golpe de la tapa sea ejecutado con la mano izquierda, haciendo un tipo de golpe cross stick, mientras que la mano derecha toca un golpe sobre el aro; la segunda

forma sería a la inversa. Ambas técnicas pueden generar diferentes colores sonoros, tanto en el contexto popular como en el jazz.

Si el baterista comparte con un percusionista que toca cajón, bongós, congas u otros instrumentos como quijada de burro o güiro, la combinación rítmica funcionará bien y no perturbará la sonoridad del marco musical. Esto se debe a que la batería está simplemente reemplazando el instrumento de la cajita. Por otro lado, si la banda cuenta con un ejecutante de cajita, no sería recomendable seguir el criterio de ejecución en el aro ya que podría haber un choque sonoro.

Una alternativa exitosa en este caso es utilizar otro color brillante en el set, como la tarola, para crear un golpe fantasma. Esta técnica se explicará en el siguiente capítulo en relación con el jazz afroperuano.

La concepción del uso rítmico y tímbrico de la cajita afroperuana en la batería no tuvo un criterio de uso en producciones musicales de corte afroperuano ni en fusiones. A inicios del año 2000, el criterio de transferencia se originó por la necesidad de encuentro con otras sonoridades, pero en un contexto de jazz afroperuano.

A continuación, detallaré una anécdota relacionada con la aplicación de la cajita afroperuana en la batería. Durante los años 90's, formé parte de una agrupación de jazz latino con César Peredo y en una conversación con el bajista Agustín Rojas, me sugirió incorporar algunos instrumentos de percusión afroperuana como la cajita. Me mostró una idea que despertó mi curiosidad como baterista y desde entonces, he querido explorar más a fondo la percusión afroperuana en este género musical.

En los siguientes ejemplos se demostrarán los criterios y formas de transferencia rítmica y tímbrica de la cajita afroperuana en la batería, partiendo del patrón base. En el ejemplo 3.27 se muestra en la parte superior el patrón básico de cajita de festejo, luego se observa la transición de transferencia de la cajita rítmica del patrón de festejo básico en el aro de la tarola, que también puede ser ejecutado en los aros de los tambores utilizando un mismo timbre sonoro.

En la imagen se puede apreciar una simbología que representa el golpe fantasma que vendría a ser un toque suave de menor volumen que se realiza durante el golpe de la cajita. A continuación, se presentan dos alternativas distribuidas en el hi-hat que brinda un excelente resultado utilizando un timbre distinto sin perder la esencia rítmica y sin polirritmias.

Cajita

L R L R (R) L R (R) L R (R)

L R L R (R) L R (R) L R (R) R L R L (L) R L (L) R L (L) L R L (L) L R L R (R) L R (R) L R (R)

a. Cajita en el aro (x) + borde de tambor (x) de la batería b. Batería / hi hat + (aro) cross stick c. Batería / hi-hat + cross stick

Figura 3.27 Transferencia tímbrica y rítmica de la cajita rítmica afroperuana al set de batería.

La transferencia demostrada en el ejemplo anterior, permite observar la posibilidad de que un ejecutante de batería se pueda insertar dentro de un contexto tradicional de festejo o pueda reproducir sin más elementos de la batería, un toque del ritmo de son de los diablos.

Otra posibilidad de transferencia para el baterista sobre el patrón de cajita es trasladando el golpe de la tapa con el pisado del hi-hat, como la tapa realiza el marcado del tempo, esta función está muy relacionado con el rol de un baterista en una banda. De esta manera, el baterista puede ofrecer un efecto sonoro adicional sin perder la esencia base, tocando el hi-hat foot, el tempo, emulando el golpe de la tapa y coordinando a su vez los golpes en el aro para imitar el toque del palito en los lados laterales del instrumento (Figura 3.28).



Figura 3.28 Patrón de cajita en la batería: marcando el tiempo con el hi-hat foot (tapa) y golpes en el aro (palito).

3.5 De la quijada de burro a la batería

La búsqueda de nuevas sonoridades que permitieran otros aires rítmicos y tímbricos en la batería afroperuana, condujo a transferir la sensación rítmica de la quijada de burro a la batería. Este instrumento lleva por momentos una rítmica de acompañamiento que subdivide el tempo y en otros momentos lleva acentos con sustain ⁵⁴ corto.

La quijada de burro es parte de la instrumentación de la danza son de los diablos, una de las formas musicales que surgió como una expresión religiosa.⁵⁵ Es una danza creada a partir del Corpus Christi, pero luego pasó a ser danza de Carnaval. Esta expresión cultural al ritmo de la comparsa es representada con máscaras, rabos, tridentes; con sonidos de la cajita, quijada de burro, guitarras e inclusive del arpa.⁵⁶

Al mando del caporal el son de los Diablos” fue una de las manifestaciones danzarias que tuvo gran auge hasta la década de los años 40’s; años más tarde

⁵⁴ En el contexto de la música, "sustain" se refiere a la capacidad de un instrumento musical en mantener la resonancia de una nota después de haber sido tocada, lo que crea un efecto prolongado de sonido. [Al igual que esta definición revisar si hay otras que lo merecen también]

⁵⁵ Vásquez Rodríguez, R. E. "Chalena". (1992). COSTA presencia africana en la costa peruana, relación de géneros, danzas e instrumentos musicales, p. 65.

⁵⁶ Testimonio: José Durand, "El Son de los Diablos" por Pepe Durand. <https://www.youtube.com/watch?v=h0q7OQGC6x0&t=3s>

fue reconstruida en los tiempos del renacimiento afroperuano. Actualmente se le suele representar en espectáculos culturales y en eventos sociales. Teniendo en cuenta el contexto del instrumento, es importante revisar los aspectos sonoros y criterios para transferirlos a la batería; para ello, se debe considerar sus características sonoras.

La quijada de burro -mula o caballo- tiene un sonido seco y de corta duración al ser tocada con un raspador -ya sea de hueso o de madera. Aunque el mecanismo rítmico y sonoro puede parecer similar al de un güiro de madera, el efecto sonoro producido por la quijada de burro es semi-agudo y puede transferirse al set de batería con el sonido ejecutado entre el aro y el hi-hat.

Otro sonido que produce la quijada de burro resulta del golpe con el maxilar o parte gruesa lateral de la mandíbula, haciendo sonar los dientes que se encuentran flojos en sus respectivos alvéolos, los que trabajan a manera de resonadores.⁵⁷

Este tipo de efecto llamado “golpe abierto” en la quijada de burro, presenta una cierta prolongación de sonido, el cual, en un set de batería, podría ser emulado con el toque de un platillo y luego ser apagado con los dedos; así como también con el toque del hi-hat controlando el apagado del sonido con el pie del sistema del soporte. Este efecto de sonido ha sido muy usado por los bateristas de jazz en el estilo del Charleston (USA) el cual se hizo muy popular. Este efecto en el hi-hat se llama “hi-hat open”.

A continuación, presentaré ejemplos musicales de toques de la quijada de burro en la batería tomando la rítmica de pasajes musicales del disco “Socabon” de Nicomedes Santa Cruz y otras producciones musicales de relevancia.

La figura 3.29 muestra la representación musical de la quijada de burro en el primer compás. En esta representación, la letra D indica un golpe hacia abajo y


⁵⁷ Vásquez Rodríguez, Rosa Elena (1992)

Una transferencia que ha demostrado ser efectiva para agregar un color interesante al acompañamiento del festejo en la batería, es con la incorporación del toque de quijada de burro del acompañamiento de son de los diablos. Esta rítmica invita a una sensación de comparsa distribuida en dos compases, aunque cada compás por separado también es una buena alternativa de acompañamiento.

En la figura 3.30 se muestra cómo se puede transferir el patrón de quijada de burro del son de los diablos, a una base de hi-hats, incorporando el sonido abierto para añadir más textura y variedad.

Para ello, se utiliza una combinación de golpes de hi-hat cerrado y abierto que imitan los acentos y las pausas del patrón original de la quijada de burro. Esta técnica se puede utilizar para crear un efecto de call-and-response entre la batería y otros instrumentos de percusión del ensamble, agregando más dinamismo y groove al acompañamiento del festejo.

Quijada: Son de los Diablos



Drumset / hi-hat




Figura 3.30 Patrón de quijada del son de los diablos en el hi-hat de la batería. Transferencia rítmica y tímbrica.

Otra variante efectiva para transferir el patrón de quijada al hi-hat, es la constante rítmica de cinco corcheas en dos tiempos, donde el golpe abierto en la primera y quinta corchea son naturalmente acentuados. En esta técnica, el acento no se enfatiza más, simplemente se abre el sonido para crear una sensación de acento sin añadir fuerza adicional. Esta técnica puede ser utilizada para agregar más

variedad y dinamismo al acompañamiento del festejo.

En el ejemplo 3.31, el golpe abierto que representa el sonido de las muelas de la quijada se muestra con la cabeza de la nota en negrita, mientras que el raspado se representa con una X, en lugar de la cabeza de la nota.

Es importante tener en cuenta que, la técnica de golpe abierto en el hi-hat requiere una coordinación precisa entre la mano y el pie para producir el sonido deseado. El golpe debe ser ejecutado con la mano en la cabeza del hi-hat y el pie debe ser levantado rápidamente para abrir el plato y producir el sonido que imita el golpe prolongado de la quijada.

Este efecto puede ser utilizado para agregar más textura y sabor al acompañamiento del festejo y puede ser combinado con otras transferencias para crear diferentes patrones rítmicos y variaciones.

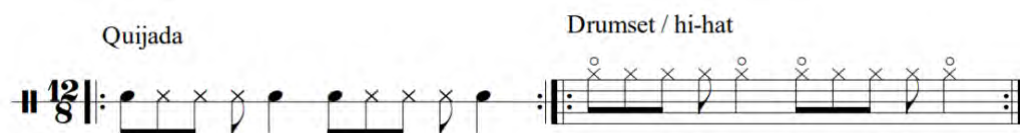


Figura 3.31 Patrón de quijada de burro con golpes abiertos y su transferencia en el hi-hat de la batería con efecto de sonoridad de swing.

En el contexto del ritmo, la síncopa es una herramienta esencial para crear tensión y liberación en la música. El ejemplo de la quijada de burro presentado en el álbum “Socabon”⁵⁸, en la sección de instrumentos musicales y danzas de la costa peruana, ilustra un enfoque rítmico sincopado que requiere habilidades en la subdivisión interna y la capacidad de sentir naturalmente la segunda corchea de la división ternaria en relación al tempo.

⁵⁸ SANTA CRUZ, Nicomedes. 1974 “Instrumentos musicales” – Socabon [grabación de audio]. Lima: El Virrey.

3.6 De la campana a la batería

Dado que el campaneado es uno de los timbres sonoros primordiales en la música afroperuana desde los años 60's, la aplicación que he desarrollado al incorporar los timbres y ritmos de la campana -cencerro- a la batería, ha tenido tres criterios primordiales. En primer lugar, se añadió la campana en sí, utilizando un sistema que se adhiera a la batería; en segundo lugar, se reprodujo la misma idea rítmica en el ride y bell cymbal y tercero en el hi-hat.

La campana se usa ampliamente en la música latina y es un instrumento de percusión con forma cilíndrica o trapezoidal. Su función es marcar el ritmo, brindar con su sonoridad, una atmósfera festiva y acentuar el carácter rítmico de la música latina, en relación con la clave.

Este carácter rítmico festivo, como por ejemplo en la sección de Montuno de un arreglo durante los solos de alta dinámica, se conoce comúnmente como "bongó bell", debido que ese rol lo realiza el bongocero.

En los comienzos de las nuevas sonoridades afroperuanas el sonido metálico se incorporó en el tema "Samba Malato" del álbum "Cumanana-Folklore Afroperuano" ⁶² de Nicomedes Santa Cruz y su Compañía, en el año 1964. A diferencia del rol de un bongocero en la música latina, en la grabación se aprecia que ambas sonoridades están en simultáneo, eso quiere decir que alguien está tocando este elemento en el ensamble.

El sonido que se expone es de una campana de sonido agudo con alturas similares al de un "agogó"; al parecer la música tiene una conexión rítmica y tímbrica con el ritmo de Abakuá, que pertenece a la sociedad secreta musical de Cuba en relación con la religión.⁶³

⁶² SANTA CRUZ, Nicomedes. 1964 "Samba Malató". Cumanana - Poemas y Canciones [grabación de audio]. Lima: El Virrey.

⁶³ (Uribe, 1996, p. 96)

El toque de campana se mantiene inamovible durante el tema, al igual que el cajón como se visualiza en el siguiente ejemplo (Figura 3.33).

The image shows a musical score for a piece titled "Tipo Abakuá". It consists of four staves, each representing a different percussion instrument. The time signature is 12/8. The top staff, labeled "Campana", shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff, labeled "Cajón", shows a pattern of eighth notes with some rests. The third staff, labeled "Palmas", shows a pattern of dotted quarter notes. The bottom staff, labeled "Bongo", shows a pattern of eighth notes with diagonal lines indicating a specific rhythmic effect. The word "Improvisa" is written above the Bongo staff.

Figura 3.33 Campaneo en Samba Malató. álbum "Cumanana-Folklore Afroperuano" de Nicomedes Santa Cruz y su Compañía (1964).

El toque de campana es un elemento rítmico y tímbrico que puede ser transferido de varias maneras a la batería. La primera forma es la más simple, únicamente la campana se adhiere al set de batería obteniéndose así el sonido original.

La segunda forma es transfiriendo el sonido de la campana y la manera de hacerlo es realizando el toque de corcheas en el ride cymbal al tocar en la zona de golpe del platillo para lograr sonidos agudos y el toque de figuras negras realizándolo en el centro del instrumento -la copa- para obtener un timbre distinto que emule el sonido de la boca de la campana; a esto se le conoce como llamada "bell" o campana del ride.

Una tercera forma es trasladando el patrón al hi-hat, donde el ejecutante toca las corcheas en el cuerpo del instrumento -hi-hat cerrado- y las figuras negras en el hi-hat abierto. Esta forma de transferencia, produce un sonido seco y acentuado cuando se realiza el efecto. A continuación, un ejemplo de esta transferencia a la batería (Figura 3.34).

Campana o cencerro

C.C B.C

C.C: Cuello o borde de la campana.
B.C: Boca de la campana.

Campana en la batería R.C B.R Hi-Hat

R.C: ride cymbal
B.R: bell ride

Figura 3.34 Campaneo de samba landó en el tema “Samba Malató” (1964). Transferencias en la batería.

En 1967 el guitarrista Carlos Hayre, incorporó el sonido metálico a los festejos utilizando el agogó,⁶⁴ un instrumento de percusión de origen africano que consta de un par de campanas de metal unidas por una vara, las cuales se tocan golpeándolas con una baqueta o palillo, en lugar de la campana del bongocero. Hayre utilizó este elemento tímbrico en dos temas populares, "Mi Abuelito me enseñó" y "El Congorito". Debido a que el agogó está compuesto por dos campanillas de diferente altura, se pueden producir dos tonos distintos al golpearlas con la baqueta o palillo.

Además, al estar unido por una vara de metal delgada, es posible presionarlo para que las campanillas choquen y produzcan un sonido suave de conexión entre ellas, cerca del lugar donde se sujetan. A continuación, veremos cómo se ejecuta en los temas de Carlos Hayre (Figura 3.35).

⁶⁴ Instrumento musical de percusión compuesto por dos o más campanas de metal unidas entre sí y sujetas a un mango o varilla. Es comúnmente utilizado en la música afro-cubana, brasileña y otros géneros de música latina. Se toca golpeando las campanas con una baqueta o varilla. El término yoruba "agogó" se refiere a unas campanillas litúrgicas utilizadas en los cultos de los yorubas para evocar a los santos.

Agogo en el Festejo

C1: Campanilla aguda
C2: Campanilla grave

R.C: ride cymbal
B.R: bell ride

Figura 3.35 Utilización del agogó en el festejo del álbum "Perú Moreno" (1967) en los temas "Mi Abuelito me enseñó" y "El Congorito" y transferencia del concepto rítmico y tímbrico en la batería.

Años más tarde, la agrupación "Perú Negro" después de cinco años de haber sido fundada por el percusionista Ronaldo Campos, lanzó su primera producción discográfica titulada "Perú Negro-Raíces" en 1973 ⁶⁵. Este álbum incluyó dos discos y obtuvo el Gran Premio en el Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción en el Luna Park de Buenos Aires, Argentina.

En este álbum, se utilizó el campaneo en dos temas, "Toromata" y "Juan de Mata". En "Toromata" se usó la campana para dar realce en la parte central del tema donde solo queda la percusión. El toque inicial se asemeja a la rítmica del Abakuá en los dos primeros tiempos, pero luego en el tercer y cuarto tiempo se corta la sensación de continuidad con una síncopa, para luego regresar al compás inicial. A continuación, se explica la transferencia del campaneo de este tema al set de batería, utilizando los diferentes elementos que la conforman, conservando la esencia rítmica y tímbrica (Figura 3.36).

⁶⁵ PERÚ NEGRO 1973 Sus Raíces - Perú Negro [grabación de audio]. Lima: Virrey.

Campaneo en Toromata - Perú Negro (1973)

C.C. B.C.

C.C.: Cuello o borde de la campana.
B.C.: Boca de la campana.

1 2 3 4

Transferecia a la campana del set de batería

R.C. B.R. Hi-Hat

B.R.: bell ride R.C.: ride cymbal B.R.: bell ride Hi-Hat Semi-abierto

Figura 3.36 Transferencias rítmicas y tímbricas del campaneo del tema “Toromata” - Perú Negro (1973) a la batería.

En el siguiente tema “Juan de Mata” el toque de campana se muestra a lo largo del tema con un patrón peculiar, esta no empieza en el tiempo uno; sino que empieza una corchea previa al inicio del segundo compás presentando una rítmica de pregunta; la rítmica de respuesta aparece dejando un par de silencios (Figura 3.37).

Campaneo en Juan de Mata - Perú Negro (1973)

Parte inicial - Samba Landó

C.C. B.C.

1 2 3 4 1 2 3 4

Parte fuga - aumento de velocidad

C.C.: Cuello o borde de la campana.
B.C.: Boca de la campana.

Figura 3.37 Campaneo del tema “Juan de Mata” - Perú Negro (1973).

El campaneo en la actualidad ha logrado evolucionar y ser parte primordial dentro de un ensamble de percusión afroperuana, las variantes que se han desarrollado son patrones que están en la estrofa con menor carga rítmica y luego hacen una llamada con acento para dar pase a un momento enérgico del tema. El campaneo refuerza hoy en día los obligados de un arreglo musical y no necesariamente está a cargo el bongocero, sino que en algunos casos hay alguien extra ejecutando este instrumento.

Como baterista encuentro que la incorporación del toque de campaneo dentro del set, tiene una relevancia significativa en la música popular de acompañamiento tradicional, incluso cuando hay un campanero en la banda, considero que agregar más sonoridad a la música al tocar el patrón de campaneo en el ride cymbal puede ser una opción valiosa. Desde mi perspectiva, esta contribución no interfiere con el flujo musical y ha tenido resultados positivos en mis propias grabaciones y presentaciones en vivo.

A continuación, tres patrones que han sido efectivos en diferentes contextos musicales. El primero se basa en un patrón básico de cajón (explicado en la Figura 3.17) que surge del estribillo "Congorito digo yo", en la cual he añadido un golpe de resolución en el primer tiempo.

En la segunda muestra, aplico la rítmica del bongó y la transfiero al ride y bell cymbal. En la tercera muestra, transfiero la rítmica del bongó al hi-hat, alternando entre el golpe cerrado y el golpe abierto, lo que crea una sensación de ritmo "dance". Estos patrones son muy útiles y enriquecen el sonido de cualquier banda en la que se utilicen aplicando siempre el concepto de las transferencias rítmicas y tímbricas del campaneo a la batería (Figura 3.38).

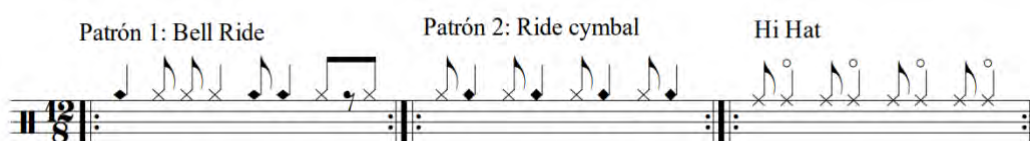


Figura 3.38 Patrones de ride cymbal y hi-hats para festejo durante el campaneo.

3.7 La Batería Afroperuana

Una vez comprendido los criterios de transferencia de los diferentes instrumentos de percusión como son el cajón, la cajita, la quijada de burro y la campana, el siguiente paso es saber comprender cómo se reúnen todos estos elementos para la construcción de patrones que contengan una sonoridad afroperuana en la batería.

Como la batería no participaba en las grabaciones de agrupaciones de corte afroperuano, de los pocos materiales grabados con elementos del set de batería se ha podido encontrar que la función más usada dentro de un contexto afroperuano ha sido llevar únicamente la subdivisión ternaria del tiempo por medio del hi-hat.

En los años 90's, cuando alternaba escenario con grupos criollos me permitían utilizar hi-hat, cross stick y crash únicamente para remata y pocas veces el ride cymbal. Muchos músicos me decían que usando más elementos de mi set de batería sonaría muy jazz; en realidad eso dependía del gusto y concepto del director musical.

En lo afroperuano cuando había percusión completa solo pedían que apoyara el tema con los hi-hats, los obligados del arreglo o remates con toms, en alguna obertura y dependiendo en algunos casos el toque de algún elemento de la batería como por ejemplo el golpe de bombo en negras, espacio de cuatro compases por ejemplo en el tema "Yo Te Canto" interpretado en el concierto realizado con Eva Ayllón en Vivo, en el marco de sus 30 años de vida artística, realizado en el Estadio de la Universidad de San Marcos.

Desde el año 2000, se ha observado un notable avance en la aplicación de la transferencia de elementos rítmicos y tímbricos de los instrumentos de percusión afroperuanos a la batería, especialmente en lo que respecta a la música de fusión y el jazz en el Perú.

Esta evolución ha surgido por la necesidad de explorar nuevas texturas y estilos musicales, así como de la inclusión de la batería en la sonoridad afroperuana. En este proceso, se ha destacado el mayor desarrollo de la polirritmia en la batería, lo que ha permitido una interpretación más rica y compleja de la música afroperuana y su fusión con otros géneros musicales.

En el año 2002 durante la conferencia IAJE - Asociación Internacional para Educadores de Jazz - frente a la comunidad de jazz tuve la oportunidad de presentar, explicar y demostrar las transferencias tímbricas del cajón, la cajita, la quijada de burro y la campana, y cómo éstas se han logrado combinar a través de diversos criterios para el logro de una buena performance del festejo y el landó en la batería. En la conferencia se demostró cómo estas transferencias adquieren una nueva textura en el jazz afroperuano.

A continuación, se analizarán los diferentes criterios que conllevaron a la concepción de estas transferencias tímbricas y rítmicas, así como la construcción de los patrones de festejo y landó en este primer alcance musical presentado a la comunidad de músicos durante la conferencia IAJE 2002; los que posteriormente fueron expuestos en los diferentes festivales de jazz realizados en Lima, Perú. Se explorará también, cómo este concepto puede integrarse en un contexto criollo y afroperuano y se discutirán los aportes resultantes de esta exploración.

3.7.1 Festejo en la batería

La construcción de patrones de festejo en la batería consiste en la integración de diversos elementos de la percusión afroperuana, los cuales han facilitado la ejecución de grooves y han aportado criterios que funcionen en un arreglo musical. Reunir los elementos de la percusión afroperuana tuvo un proceso estratégico que partió del conocimiento en la utilización tanto de la cajita, la quijada de burro, el toque de campana -campaneo- y primordialmente del cajón. Considero que un requisito imprescindible a considerar es haber adquirido la experiencia de ejecutar los principales patrones de cada uno de los instrumentos

afroperuanos, así como también, entender cómo se producen los sonidos de cada uno de ellos dentro del ensamble. La experiencia sonora será adquirida por un proceso que el ejecutante de batería debe realizar de forma presencial y dependerá del grado de receptividad o del consejo de un experto.

La habilidad de hacer polirritmias en la batería es prácticamente el constante dilema que el baterista enfrenta, unir las transferencias rítmicas de los instrumentos que se utilizan en el festejo requiere de un grado de coordinación y dominio de intensidades que puedan evidenciar los acentos y balance general como si fuera un ensamble de percusión. Para ello es importante que el ejecutante conozca el elemento base del patrón de “cajón imaginario” el cual se realiza en una línea rítmica en el hi-hat o en el ride cymbal o también en el aro de la tarola; teniendo en cuenta los acentos especificados. A su vez se puede añadir el hi-hat de pie emulando el sonido de la tapa de la cajita marcando el tempo (Figura 3.39).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Cajón' and is in 12/8 time. It contains a sequence of notes: a quarter note (a), an eighth note (b), a quarter note (c), a quarter note (e), a quarter note (f), and a quarter note (g). The bottom staff is labeled 'Drumset' and is also in 12/8 time. It contains a sequence of notes: a quarter note (a), an eighth note (c), a quarter note (e), a quarter note (g), a quarter note (a), an eighth note (b), a quarter note (c), a quarter note (f), and a quarter note (g). An arrow labeled 'Cajón imaginario' points from the first note 'a' in the 'Drumset' staff to the first note 'a' in the 'Cajón' staff.

Figura 3.39 Patrón de festejo partiendo de un patrón de cajón.

Una vez que se haya asignado el cajón imaginario y se ha transferido al ride cymbal tal como se muestra en el ejemplo, se procede a seleccionar los elementos que se consideren importantes del patrón que indica "cajón".

En la muestra de batería, los golpes que se han elegido y señalado con letras,

se distribuyen según el gusto del baterista y la densidad de sonidos en la orquestación. Los golpes entre paréntesis de la cajita son golpes fantasmas, mientras que los golpes entre paréntesis del bombo quieren decir que pueden ser ejecutados en su totalidad. En caso de contar con un cajón en el ensamble, el criterio es dejar de tocar algunos golpes de los que están entre paréntesis.

La incorporación tímbrica de la cajita como se explicó en la sección “de la cajita a la batería” (ver figura 3.27) toma un primer recurso de traspaso en el aro de la tarola. En la muestra “a”, se toma el golpe de palito de la cajita y se combina con la línea rítmica del cajón que se encuentra en el hi-hat, sumado a los golpes graves del cajón.

Las letras que están debajo de los golpes de bombo indican que también pueden ser silenciados a gusto del ejecutante. En la muestra “b” la línea rítmica de cajón, se traslada al ride cymbal, dejando la oportunidad de marcar en el hi-hat de pie, los tempos que representa la tapa de la cajita (Figura 3.40).

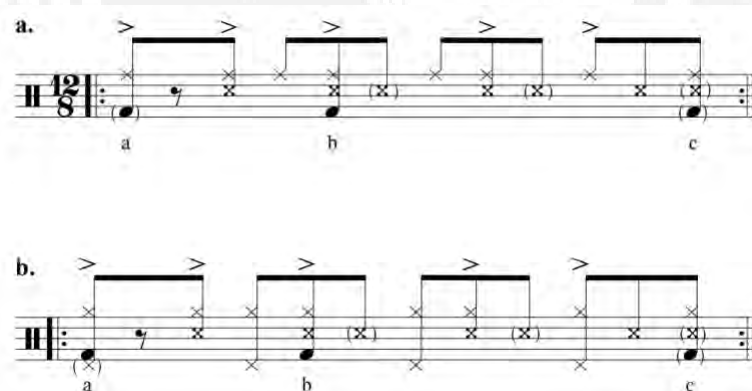


Figura 3.40 (a) Patrón de festejo integrando el concepto de transferencia de cajón y el toque de palito de la cajita. (b) Variación en el ride cymbal y toque de tapa de cajita en el hi-hat foot.

El siguiente concepto (figura 3.41) letra “a”, indica que la construcción del patrón de festejo consiste en edificar una base que combine la línea de cajón imaginario, graves del cajón y golpe en el aro correspondiente a la parte aguda de patrón básico en los tiempos 3 y 4 respectivamente, previamente tocando en los tiempos 1 y 2 los golpes de palito de la cajita. En letra “b” otra alternativa es

Cajita

Bateria

Sticking R - L en aros →

Figura 3.42 Patrón de festejo 1: transferencia de la cajita en el aro.

Otras variantes utilizando el patrón de cajita son:

- El patrón (a), traslada el toque de tapa de cajita al hi-hat cerrado llevando un beat, mientras la mano izquierda toca en el aro emulando el toque del palito de la cajita, añadiendo a su vez golpes de bombo que emulan los sonidos graves del cajón.
- El patrón (b) traslada el patrón de cajita al hi-hat y al ride cymbal brindando una sonoridad brillante a esta transferencia. En esta coordinación la mano izquierda hace un golpe en el cuarto tiempo en la tarola con una sensación de backbeat, sumando golpes de bombo (Figura 3.43).

a.

b.

H.H R.C S.D

Figura 3.43 Patrón de festejo en la batería 2: transferencia de la cajita en el aro añadiendo bombos.

Un criterio adicional para crear un patrón de festejo sería incorporando al toque de quijada de burro de son de los diablos, el patrón de cajita. Este concepto acercará más a la sonoridad tradicional de este estilo.

Los hi-hats abiertos emulan el sonido resonador de la quijada, mientras que los hi-hats cerrados imitan el rasqueteo de las muelas. La coordinación con el sonido de la cajita en la batería puede ser lo más desafiante en cuanto a la precisión; además, se suman los golpes de bombo que imitan los graves del cajón y el marcado del hi-hat con el pie que emula el toque de la tapa de la cajita.

Los dos últimos golpes de bombo del segundo compás pueden ser opcionales dependiendo del contexto, el sonido grupal o también si se requiere efectuarlo como variación (Figura 3.44).

Quijada: Son de los Diablos



Patrón de festejo: Transferencia



Figura 3.44 Patrón de festejo en la batería con la sonoridad del son de los diablos. Una forma tradicional de aproximación.

Actualmente la campana tiene diversas posibilidades de ejecución en el festejo. Un buen punto de inicio para aplicar el campaneo en la construcción de un patrón de batería, sería partiendo del patrón más común que se asemeja a un patrón básico de cajón (ver figura 3.17). Una vez asimilado este concepto, se combinará con el patrón de cajita palito, de bombo y de tapa de cajita (Figura 3.45).

Patrón de festejo con campaneo básico



Patrón de festejo con campaneo en ride y bell cymbal.



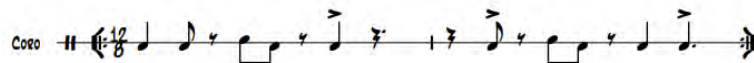
Figura 3.45 Patrón de campaneo básico en festejo, uniendo golpes de cajita y golpes graves básicos de cajón.

En el festejo actual, el campaneo se utiliza en tres momentos específicos: durante la estrofa, el coro y la sección "candela", que es la sección instrumental con un ritmo más rápido y enérgico, con mayor intensidad percusiva y coros llamativos. Flavio Donoso,⁶⁶ destacado percusionista limeño, ha transcrito estos tres patrones de campaneo en el festejo. La idea detrás de estos patrones, es tocar los golpes tanto del agudo como del grave con igual intensidad y enfatizar los puntos de acento para crear un efecto más impactante (Figura 3.46).

1. Patrón 1: (estrofa)



2. Patrón 2: (coro)



3. Patrón 3: (candela)

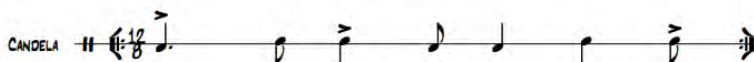


Figura 3.46 Patrones de campaneo en el festejo. Transcrito por Flavio Donoso.

⁶⁶ Donoso, F. (2018). Ensamble De Percusión Afroperuana. Método, Vol.1/Festejo.

La transferencia a la batería de estos patrones de campaneo con otros elementos de la percusión puede ser variada y dependerá de la carga sonora de la banda. Una forma de construir estos patrones de manera básica, es realizando el toque de los tres campaneos mostrados, añadiendo los golpes que emulan la cajita y los graves del cajón. A continuación, la transferencia de las secciones del campaneo de festejo en la batería, basado en el ejemplo anterior (Figura 3.47).

Patrón 1: estrofa:

Patrón 2. Coro

Patrón 3. Candela

Figura 3.47 Transferencias de campaneo de festejo (estrofa, coro y candela) en la batería añadiendo los toques de cajita y graves de cajón.

Un elemento fundamental para incorporar variantes rítmicas en la interpretación de adornos o fills en el festejo, especialmente en la ejecución del baterista, es la utilización de patrones de cajón que forman parte del vocabulario musical de los exponentes de este género.

A lo largo del desarrollo del cajón en el festejo, se han integrado diversas aplicaciones debido a la inclusión de diferentes danzas y bailes que han ido ganando popularidad con el tiempo. En mi experiencia musical, el conocimiento de bases rítmicas de las diferentes danzas y bailes de cajón, fue muy importante

para la creación de ritmos y esquemas que permitieran cambiar la estructura musical, proporcionar un impulso adicional a la música y construir frases rítmicas para solos de batería.

A continuación, se presentan los patrones de cajón de las diferentes manifestaciones de festejo: el son de los diablos, que originalmente no emplea el cajón pero que en la actualidad se ha adaptado al sonido de este género; el baile Ollita no más, popularizado como Oita no má por Caitro Soto de La Colina con Perú Negro⁶⁷; el patrón de festejo llamada, que marca el comienzo de una fuga y baile (un espacio de baile energético y vivaz), las variantes de la danza Ingá (Vásquez, 1992)⁶⁸ y finalmente el popular baile del alcatraz (Vásquez, 1992)⁶⁹ (Figura 3.48).

La transferencia de los patrones de cajón de danzas y bailes al set de batería se logra mediante la orquestación de los ritmos, estableciendo una relación entre las alturas de los mismos y su traslado a los diferentes componentes de la batería, con el objetivo de lograr una similitud sonora. Este proceso depende completamente de la creatividad del intérprete. En mi experiencia en este ámbito, cada patrón puede evocar diferentes sensaciones o efectos. De manera subliminal se percibe la influencia del toque de cajón y el vocabulario rítmico propio de este género.

⁶⁷ Versión registrada en el Vinilo Perú Negro Gran Premio del Festival Hispanoamericano de La Danza y La Canción. 1973.

⁶⁸ Danza colectiva que se alinea al género festejo, ya que muestra una rítmica similar. La expresión fonética que representa el llanto de un niño y juego a la vez de parejas.

⁶⁹ La danza del género festejo, popular en las regiones de Lima e Ica, es una expresión festiva y sensual en la que las parejas bailan libremente. Durante esta danza, tanto el hombre como la mujer llevan un objeto, como un trapo o un trozo de papel, en la parte trasera de la cintura. Mientras la mujer baila y mueve las caderas, el hombre intenta encender el objeto, conocido como "cucurucho", utilizando una vela encendida.

1. Adaptación en la danza "Son de los Diablos"

R L R L R R L R L R
Trum ku tu ka tu ka ru tu ka

2. Baile "Ollita no má - Oita nomá"

1. R L R L R R L R L R
Tu ku ru tu ka tu ka ru tu ka

2. R R L R L R R L R L R
Tu ru tu ku tu ka tu ka ru tu ka

3. Golpes de entrada tradicional "Festejo Llamada"

R R L R L R R R L R L R R R L R L R
Tu ru tu ku tu ka tu ru tu ku tu ka Tu ru tu ku tu ku ru tu ku ru tu ka

4. Danza "Ingá"

R L (L) R L R R L R R L R
Tra (ra) ka ta ku ru tu ka ra ta kum

5. Danza "El Alcatraz"

R R L R R L R R L R R L R R L
Tú ru ku Tú ka tu ka (ra) ta ka (ra) ta Tú ru ku

Figura 3.48 Patrones de danza y bailes de festejo en el cajón.

A continuación, una muestra de fills de batería en relación a patrones de danza de cajón (Figura 3.49).

The image displays five musical staves, each representing a different type of battery fill in 12/8 time. Each staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The first staff, labeled 'Patrón de festejo', shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. The second staff, 'fill son de los diablos', starts with a series of slashes indicating rests, followed by a rhythmic sequence. The third staff, 'fill ollita no ma', also begins with slashes and then a rhythmic sequence. The fourth staff, 'fill festejo llamada', follows the same structure of slashes followed by a rhythmic sequence. The fifth staff, 'fill alcatraz', starts with a rhythmic sequence similar to the first staff, followed by a sequence of eighth notes.

Figura 3.49 Fills de batería en relación a patrones de danza de cajón.

3.7.2 Landó y zamacueca en la batería

El landó y la zamacueca son dos de los géneros musicales que forman parte de la música afroperuana que vienen de la fusión de las tradiciones africanas, españolas e indígenas peruanas. La zamacueca se caracteriza por su cadencioso baile y se distingue por su ritmo inicial suave, el cual progresivamente se va acelerando hasta llegar a una fuga con un pulso más rápido. El landó en cambio es más lento porque arraiga un sentimiento melancólico y se popularizó gracias al canto del cajoneador y cantante peruano Caitro Soto con el tema “Toromata” en el año 1973.

Tiempo después esta canción fue presentada por la agrupación “Perú Negro” con una rítmica muy definida e intensa. Al poco tiempo fue cantada por Caitro cuando fue invitado para integrar el marco musical de Chabuca Granda. Esta interpretación marcó una nueva estética y textura musical. En el año 2000, los músicos que tocaron para la cantante Susana Baca, recrearon el sonido cadencioso e intenso del landó, logrando una interpretación única y vibrante.

Ambos géneros -el landó y la zamacueca- tienen ritmos muy distintivos y con el tiempo se han fusionado especialmente cuando se inicia un tema con landó y pasa a zamacueca; pero no ocurre lo mismo en sentido contrario. Al respecto se puede decir que, la construcción de un patrón de batería que incorpora la transferencia rítmica y tímbrica del landó, implica un enfoque cuidadoso, donde el primer paso, es el entendimiento rítmico del toque de cajón.

En la siguiente propuesta se explica, cómo se entiende la subdivisión del landó basado en el uso rítmico onomatopéyico, con el cual se transfieren los sonidos graves y agudos con sílabas apropiadas para el toque de cajón, aproximándonos al vocabulario de los percusionistas costeños.

En el landó, el patrón básico de cajón se mueve sobre el golpe con apoyatura “flam”; rudimento básico en la técnica de la percusión. Respecto al tema “Toromata” Caitro cantó y ejecutó el cajón con gran sentimiento hacia su cultura ancestral. Ello se observa cuando percute el cajón simulando el golpe de látigo del caporal a los esclavos negros. Esta sensación la realiza en el segundo golpe del patrón de landó con apoyatura “flam”. Este efecto es una constante en el mencionado tema y se repite en todos los golpes agudos del cajón.

Este sentimiento de la cultura afro nos hace recordar al sentir afro del baterista Max Roach, cuando dijo respecto a ser intérprete de su instrumento, “(...) Ahora, lo que tenemos que hacer es emplear nuestra habilidad para contar la dramática historia de nuestra gente y lo que hemos pasado”. (New York Times, 2007).⁷⁰

⁷⁰ Keepnews, Peter y Roach, Max. (2007). *A Founder of Modern Jazz*, Dies at 83, New York Times. <https://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html>

del compás, el conteo de los tiempos y la capacidad de mantener el tempo constante.

Para acercarme a la sensación y sonoridad del landó, utilizo una combinación de técnicas de marcación del tempo y subdivisión del compás. Para ello, utilizo el hi-hat de pie para marcar el tempo, a la vez que canto internamente la subdivisión del compás para mantener el ritmo y lo realizo con las sílabas que se encuentra en la figura 3.50.

Es interesante destacar que, además de sentir tres subdivisiones por tiempo, en ocasiones divido el compás en tiempos de negra con una sensación binaria. Esto significa que, en lugar de sentir la subdivisión en tres partes iguales, lo siento en dos partes iguales (hemiola). Esta técnica es una muestra más de la complejidad del ritmo en la música y de cómo los músicos pueden jugar con la subdivisión para crear diferentes efectos rítmicos (Figura 3.51).



Figura 3.51 Un ejemplo de cuenta interna sobre un ritmo de landó, este ejercicio puede también estar a la inversa.

Una vez integrada la subdivisión en la que transcurre el ritmo de landó, se procede a la creación de un patrón básico. Para ello, se marca el beat en tempo de negra con punto, lo que proporciona una sensación afro. Luego se integra el patrón de cajón entre el aro de la tarola, el bombo y los tambores 1 y floor tom, simulando los golpes de congas. Por otro lado, se coordina la campana con timbre real tocando el patrón base de "Toromata" del año 1973 (Perú Negro) el cual se encuentra explicado en la sección "De la campana a la batería".

En el siguiente compás, se mostrará otra forma de sentir el beat con la llevada de tempo en el hi-hat en tiempo de negra (Figura 3.52).



Figura 3.52 Patrón de landó en la batería inspirado en la campana de Toromata 1973 de “Perú Negro”. El campaneio puede ser transferido al ride cymbal también.

En una performance de landó con set de percusión, aplico el concepto “menos es más”, esto quiere decir que ejecuto un patrón de batería que deje espacios y acentúo en los lugares que produzca una buena sensación. Para esta construcción se toma la primera parte del campaneio anterior, estos son los tiempos 1 y 2 y luego completo el compás con la segunda parte de la línea rítmica de landó (tempo 3 y 4 del patrón básico) luego lo transfiero al hi-hat cerrado. Ejemplo “a”.

Una vez unido los elementos anteriores, se ejecuta el toque de bombo suavemente, reforzando el primer golpe grave del cajón y luego en el segundo compás un golpe de aro en la segunda corchea, la cual es parte del toque agudo de cajón. El ejemplo “b” es una variación añadiendo un toque de aro en la tercera corchea.

Para un efecto de música fusión, los golpes de aro se ejecutan en la tarola como un efecto de golpe acentuando el back beat. Ambos ejemplos se detallan a continuación (Figura 3.53).

Patrón de Landó en la batería: En performance con la percusión completa.

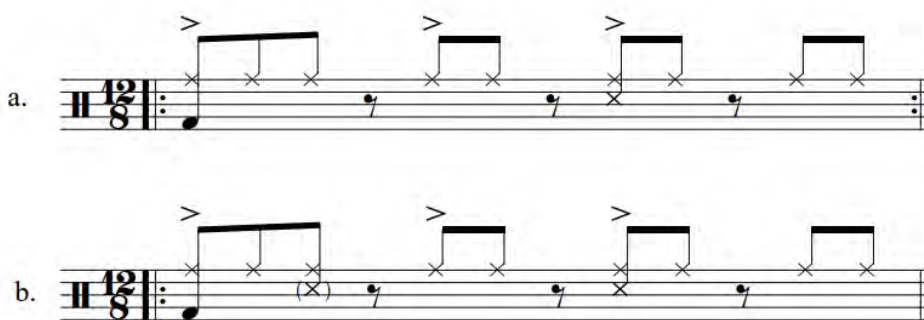


Figura 3.53 Patrón de landó en la batería: acompañamiento.

Actualmente se observa cada vez más, que los elementos de la zamacueca se incorporan en el groove de percusión en los temas de landó. En algunos casos el coro llega a tener un cambio en la zamacueca, lo que brinda mayor riqueza sonora al género.

Un ejemplo lo podemos escuchar en el tema “No Valentín” de Susana Baca (2000) ⁷¹, donde en el minuto 2:16 se aprecia un ritmo vivaz de zamacueca cuando llega a la sección del coro, aligerando así el tempo. Luego, en el minuto 2:46, al finalizar esta misma sección, la música desacelera sutilmente hasta regresar al tempo inicial de landó.

A partir de este contexto acerca del entendimiento del landó y la zamacueca, pasaremos a observar cómo se realizan estos patrones en la batería. La primera consideración es conocer y comprender la base de cada patrón rítmico ejecutado de forma tradicional. A partir de ahí se compone el patrón de zamacueca en base a los elementos de la batería; del mismo modo se van añadiendo elementos de la percusión para realizar el groove de este estilo y así vincularlo con el landó.

En suma, el patrón de zamacueca en el cajón, es el punto de partida para componer un groove en la batería. Uno de los temas emblemáticos de este estilo

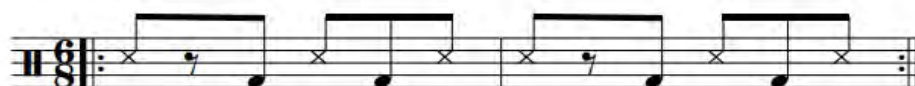
⁷¹ BACA, Susana
2000. “No Valentín”, Eco de Sombras [grabación de audio]. Lima: Luaka Bop.

es el tema “Ven a mi Encuentro” de Victoria Santa Cruz del disco “...Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena” (1971).

El tema “Ven a mi Encuentro” es un gran referente de zamacueca, sobre todo por los diferentes aportes que van sucediendo en el trayecto de la canción. Aparece una campana, el juego de palmas y la transición al cambio de tempo acelerando hacia la parte final. Esta versión me permitió encontrar el sentido del apoyo del hi-hat y también a cómo hacer juegos de polirritmias con ostinato con el pie izquierdo.

Si revisamos la figura 3.22 podemos ver cómo se logró transferir el patrón de cajón de zamacueca a la batería. En base a ello, para construir un patrón de zamacueca en la batería, incorporaré elementos del tema “Ven a mi Encuentro”. Para lograrlo, comenzaré tomando el toque de cajón básico y campana, los cuales transferiré a la batería distribuyéndolos en el aro de la tarola y el bombo. Luego, agregaré la campana con su sonido natural para crear una mayor complejidad y textura en el ritmo de zamacueca (Figura 3.54).

Cajón: Zamacueca



Campaneo: Zamacueca



Patrón de Zamacueca en la batería: Transferencias del cajón y campana al set



Figura 3.54 Patrón de zamacueca: transfiriendo el toque de cajón y campana.

En mi concepto de acompañamiento y manejo del ritmo, siempre he incorporado el golpe de hi-hat de pie con la intención de transferir toques de algún instrumento de percusión. Tal como vimos en la sección "De la cajita a la Batería", donde la marcación del beat se simboliza con la tapa de la cajita, en este contexto de zamacueca, el elemento de referencia que he utilizado es el toque de las palmas.

El juego de palmas del tema "Ven a mi Encuentro" de Victoria Santa Cruz que se escucha en el minuto 1:39, ha sido mi fuente de inspiración para diversas formas de llevar el tempo con el hi-hat de pie y en otros casos, con el hi-hat cerrado. A continuación, se muestra el patrón de zamacueca en la batería, para luego mostrar el juego de palmas del tema "Ven a mi Encuentro" (Figura 3.55).

Juego de palmas: "Ven a mi Encuentro" - Victoria Santa Cruz - Min 1:39

The figure displays four staves of musical notation for a clapping pattern in 6/8 time. The first staff (a) shows a simple pattern of claps (x) on the 1st, 3rd, 5th, and 6th beats of each measure. The second staff (b) shows a more complex pattern with claps and notes with stems. The third staff (c) shows another variation with claps and notes with stems. The fourth staff shows a pattern of claps and notes with stems, similar to the second staff.

Figura 3.55 Juego de palmas "Ven a mi Encuentro" – Victoria Santa Cruz – Min 1.39

Si trasladamos el ritmo de palmas al hi-hat cerrado (HH) lograremos un acompañamiento rítmico que complementará el patrón de zamacueca en el aro y el bombo (Figura 3.56).

En el siguiente ejemplo se muestra el toque de palmas en el hi hat cerrado basado de la muestra (sistema dos, letra "b") sobre un patrón de bombo y aro.

Sistema superior: transferencia de palmas (1er y 2do compás) a HH. Sistema inferior: transferencia de palmas (3er y 4to compás) sobre un patrón de bombo y aro completo de zamacueca.

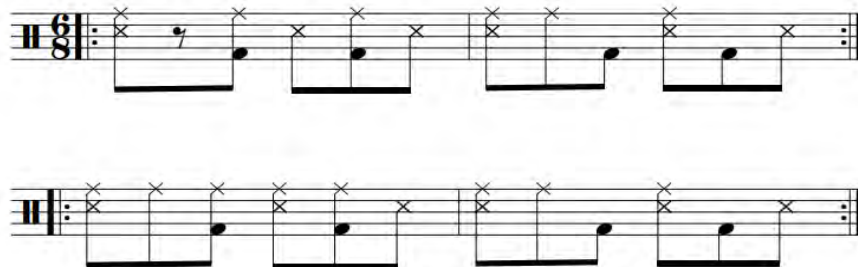


Figura 3.56 Patrón de zamacueca: transferencias del toque de palmas en hi-hat de la batería del tema “Ven a mi Encuentro” – Victoria Santa Cruz.

En un contexto de zamacueca con un set de percusión, se emplea una técnica en la cual se reducen los golpes de bombo y se enfoca en la quinta corchea del primer compás como punto de atracción. Dado que se trata de una danza, se mantienen todos los tempos (negra con punto) en ambos compases.

El siguiente ejemplo, muestra cómo se puede transferir el toque de palmas descrito en la figura 3.55 letra b (primeros dos compases) agregando un golpe de hi-hat al final del compás (última corchea) generando una sensación cíclica. Junto a ello el marcado de golpes de aro en los tempos y el golpe de bombo en la quinta corchea (Figura 3.57).



Figura 3.57 Patrón de zamacueca en la batería: acompañamiento.

El baterista se enfrenta a varios desafíos al intentar ampliar su capacidad sonora y mantener el tempo cuando no cuenta con un percusionista en la banda. Para interpretar el landó con zamacueca he desarrollado una técnica en la que se puede llevar el tempo utilizando el hi-hat de pie. Otro desafío ha sido transferir el toque de palmas al hi-hat de pie.

A continuación, se presenta un ejemplo que explora el uso de variantes de hi-hat de pie con el patrón de zamacueca, que incluye elementos como el toque de cajón y campaneo:

- a) Se ejecuta el toque de palmas en negra con punto.
- b) Se realiza el toque de palmas en la primera y tercera corchea del tempo de forma cíclica.
- c) Se emplea un toque de hemiola en los dos primeros compases, seguido de un toque de negra con punto en los compases tres y cuatro (Figura 3.58).

Patrón de Zamacueca en la batería: Tranferencias del cajón y campana al set



Hi-Hat de pie: ritmo de palmas

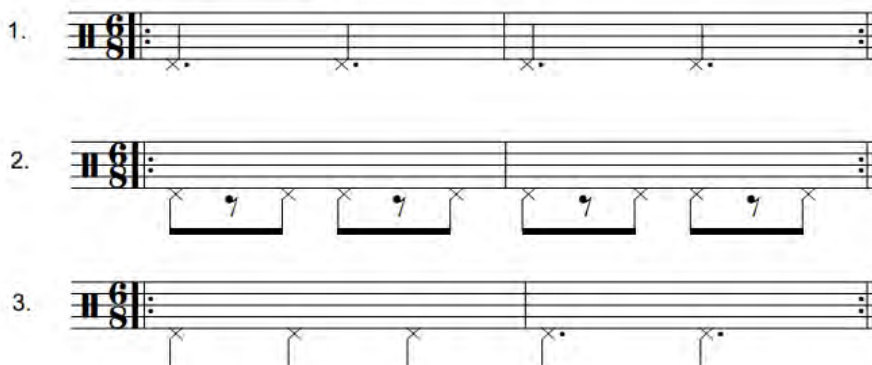


Figura 3.58 Patrón de zamacueca a la batería (parte superior) y toque de hi-hat de pie inspirado en los juegos de palmas de la zamacueca “Ven a mi Encuentro”.

Para unir el landó con la zamacueca se busca primero similitudes entre ambos y se aplican criterios musicales para crear un discurso musical coherente.

Personalmente, he encontrado útil una técnica en contextos tradicionales sin percusionista, que consiste en tocar el cajón distribuyendo el toque entre el aro y el bombo, tocar la campana con el mismo instrumento y utilizar diferentes toques de hi-hat foot para añadir variedad.

Uno de los retos más difíciles que he enfrentado es el ejemplo "a", mientras que el ejemplo "b" implica una llevada de beat afro (negra con punto). En los ejemplos "c y d" se presenta la combinación de un compás de toque de hemiola y otro de negra con punto de dos formas distintas (Figura 3.59).

Patrón de Landó - Zamacueca

The figure displays four musical staves, each in 6/8 time, illustrating different hi-hat rhythms. Staff 'a' shows a complex pattern with eighth notes, quarter notes, and rests, including asterisks and arrows above the notes. Staff 'b' shows a simple pattern of quarter notes with dots below them. Staff 'c' shows a pattern of quarter notes with dots below them, alternating with rests. Staff 'd' shows a pattern of quarter notes with dots below them, alternating with rests in a different sequence.

Figura 3.59 Patrón de landó y zamacueca: Con toque de cajón y campana transferido a la batería y variantes de hi-hat de pie.

3.7.3 Panalivio en la batería

Durante el renacimiento afroperuano, el ritmo de panalivio experimentó un resurgimiento gracias a artistas como Nicomedes y Victoria Santa Cruz, quienes lo llevaron a una nueva estética y lo relacionaron con los pregones y ritmo de fondo de poemas y décimas. En aquellos tiempos no se realizaron iniciativas

para experimentar y adaptar este ritmo a la batería como sí ocurrió con el festejo y otros ritmos costeños gracias a la labor de Hayre en los años 60's y comienzos de 70's y más adelante con Miky Gonzales en los años 80 's, pero en un contexto de pop-reggae con lo afroperuano.

El siguiente contenido está enfocado a brindar criterios para la elaboración de patrones de panalivio en la batería, donde he tenido la oportunidad de emplearlos en diferentes contextos musicales. Esto se logra mediante la transferencia del toque de instrumentos de percusión como el cajón, la campana, la quijada de burro y el güiro. Estos instrumentos son esenciales en la interpretación del panalivio y su adaptación a la batería, con la cual, permitirá una mayor riqueza en la interpretación de este ritmo.

El patrón de batería que presentamos a continuación está basado en el toque básico de cajón utilizado en los ritmos de los diferentes panalivios del disco Socabon (Figura 3.60).

a. Patrón de batería de panalivio en base al toque de cajón y quijada de burro según los discos de Nicomedes y Victoria Santa Cruz,

Part a shows two musical staves. The top staff is labeled 'Batería' and the bottom staff is labeled 'Cajón'. Both are in 2/4 time. The drum staff uses 'x' marks to represent hits on the snare and tom-toms, with accents (>) and a breath mark (o) over some notes. The cajón staff shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

b. Conversión a groove de batería sin cajón

Part b shows a single musical staff labeled 'Batería' in 2/4 time. It features a drum pattern similar to part a but without the cajón accompaniment, using 'x' marks and accents (>) to indicate the rhythm.

Figura 3.60 Patrón de batería en el panalivio, inspirado en toque forma de disco Socabon.

Como podemos apreciar en la sección de la letra “a”, el patrón de cajón se caracteriza por una mayor ejecución de golpes graves, teniendo en cuenta que

el compás es 2x4, muy común en la escritura de este género. En el primer tiempo se presentan cuatro golpes de semicorcheas iniciados con un adorno de apoyatura o flam, seguidos de otro golpe grave en el segundo tiempo después de la primera corchea. Para ello se sugiere ejecutar un patrón de batería sin uso de bombo, tal como se utiliza en el género vals.

En la zona de los agudos, el hi-hat emplea el patrón de quijada de burro que coincidentemente, es similar al patrón de la habanera. Para cerrar el groove, se agrega un golpe de aro en el backbeat del segundo tiempo. Con este patrón se logra una interpretación al género del panalivio y se incorpora el uso de la batería de manera adecuada, permitiendo una mayor riqueza en la interpretación de este ritmo.

En la sección de la letra “b”, se presenta un patrón de batería completo en el caso que sea el único acompañante. El patrón emula el toque la quijada de burro con el golpe de hi-hat abierto, luego el concepto es mantener el toque de semicorcheas transfiriendo al hi-hat y apoyar los golpes graves del cajón. Finalmente, se agrega un toque de aro en el backbeat en el segundo tiempo que coincidentemente se relaciona con el toque de golpe agudo del cajón.

El siguiente patrón es producto del toque de cajón que ejecutara Pepe Villalobos en un programa de televisión en el año 1979, conducido por José Durand donde reunía a grandes exponentes de la música costeña. Esta versión presenta un patrón de cajón como antecesor del propuesto en el disco Socabon como lo hicieron en la presentación pública “Del 96 al 36”, en la que el grupo Ricardo Palma presentó arreglos realizados por Samuel Márquez (Figura 3.61).

En esta imagen se aprecia el toque sincopado del cajón reduciendo la frecuencia de golpes graves de cajón, esta forma inspiró a los demás patrones de este género musical en futuras versiones. En la imagen “a”, en el primer compás, se visualiza el patrón con golpe de bombo opcional y/o también tipo fantasma (muy suave).

a. Patrón de batería de panalivio en base al toque de cajón y quijada de burro basado en el toque de Pepe Villalobos (1979)

b. Conversión a groove de batería sin cajón

Figura 3.61 Patrón de batería de panalivio basado en el toque de cajón de Pepe Villalobos (1979) “A la Molina no voy más”.

El patrón que sigue a continuación pertenece al toque actual de panalivio, inspirado en el patrón de cajón actual que se realiza en diferentes versiones del tema “El Tamalito” de Andrés Soto (Figura 3.62).

El toque de cajón ejecuta cuatro golpes graves en el primer compás y dos toques en el agudo. El primer compás también es utilizado como patrón único y es ideal en la enseñanza actual de este ritmo. El segundo compás presenta un silencio al inicio, dejando un contratiempo llamativo. En muchos contextos tocan ambos patrones, uno seguido del otro como se visualiza en el ejemplo siguiente. En letra “a” además se añade un golpe de bombo muy suave o golpe fantasma. En letra “b” se muestra un patrón de batería en la circunstancia de estar sin cajón o con otra percusión.

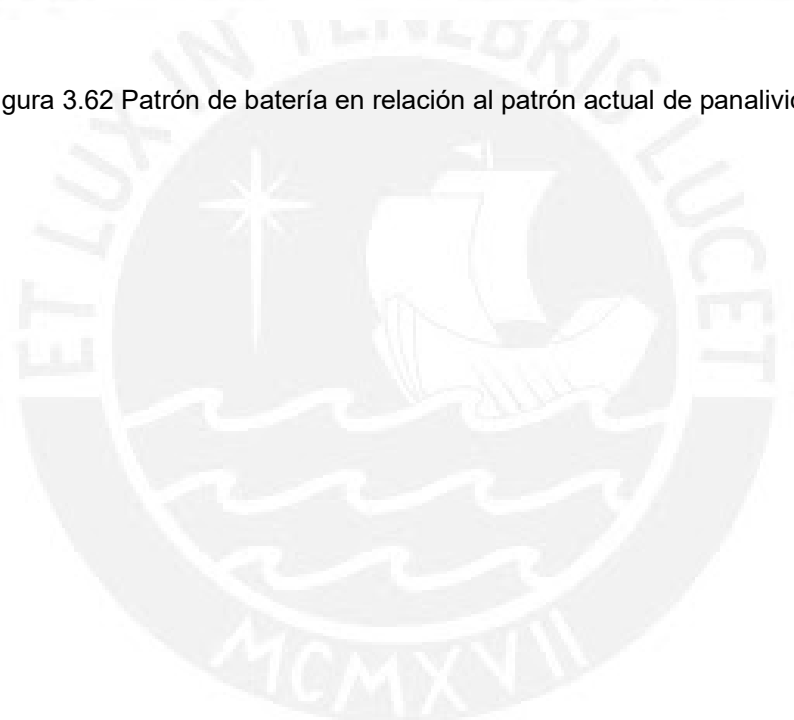
a. Patrón de batería de panalivio en base al toque de cajón basado en el tema "El Tamalito" de Andrés Soto. Se añade variación muy utilizada en la actualidad.

The musical notation for part 'a' consists of two staves. The top staff is labeled 'Batería' and is in 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including a circled 'o' above the first measure. The bottom staff is labeled 'Cajón' and is also in 2/4 time. It shows a simpler rhythmic pattern with notes labeled 'R' and 'L' underneath, indicating right and left hand strokes respectively. The notation includes a repeat sign at the end of both staves.

b. Conversión a groove de batería sin cajón

The musical notation for part 'b' consists of a single staff labeled 'Batería' in 2/4 time. It shows a rhythmic pattern similar to the one in part 'a', but adapted for a drum set without a cajón. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with an accent (>) and some rests marked with an 'x' in a circle. The staff ends with a repeat sign.

Figura 3.62 Patrón de batería en relación al patrón actual de panalivio.



CAPÍTULO IV

APLICACIÓN DE LA BATERÍA AFROPERUANA EN EL JAZZ

El jazz peruano es un subgénero del jazz que combina elementos de la música peruana con el jazz tradicional y contemporáneo. Se originó en Perú a partir de los años 60's con proyectos musicales como el de Lucho Neves y Orquesta ⁷², Jaime Delgado Aparicio, Pocho Purizaga entre otros y se desarrolló a partir de una fusión de ritmos criollos, afroperuanos y andinos.

A partir de este movimiento la batería ha jugado un papel importante en la creación y evolución del jazz peruano, pero en especial en el subgénero llamado jazz afroperuano.

Ante la interrogante ¿Qué es el jazz afroperuano? Podemos decir que es el resultado de la unión de dos lenguajes musicales a partir de la combinación del jazz estadounidense, con los ritmos y elementos de la música afroperuana. Este estilo musical se desarrolló en el Perú en la década de 1,980 con vigencia hasta la actualidad. El jazz afroperuano incorpora elementos de la música afroperuana y criolla de la costa peruana, como el festejo, el landó, la zamacueca, el vals, tondero, panalivio y otros ritmos y danzas tradicionales como la marinera, el zapateo y son de los diablos. También utiliza una variedad de instrumentos tradicionales afroperuanos, como el cajón, la cajita y la quijada de burro, junto con los instrumentos típicos del jazz como la batería, el bajo, la guitarra, el piano en la sección rítmica, el saxofón, la trompeta y el trombón principalmente.

Tanto el jazz como la música afroperuana tienen sus raíces en una matriz

⁷² NEVES, Lucho. El Sonido Afroperuano de Lucho Neves. 1976 [grabación de audio]. Lima: IEMPSA

africana y occidental y aunque se desarrollaron en contextos distintos, ambos llevan en su esencia una rica tradición musical. A pesar de las diferencias culturales y geográficas a finales del siglo XX, estos dos géneros se fusionaron, dando lugar a un movimiento interpretativo con nuevas texturas y estéticas musicales donde ambas sonoridades encontraron un punto de relación en la complejidad rítmica ternaria, la improvisación y la creatividad musical.

A partir de ello, la batería peruana en el contexto del jazz, ha logrado una riqueza interpretativa y vocabulario rítmico que ha alcanzado conectar ambos lenguajes de la tradición a lo contemporáneo.

En las siguientes secciones se explicará el proceso de trabajo del "Jazz Drumming Afroperuano" en cuanto a criterios y conceptos en la performance musical. También se abordarán los procesos que han llevado al sonido actual con un enfoque autoetnográfico basado en la forma de interpretación de la batería desarrollada en diferentes producciones discográficas. Espero que este contenido proporcione una mayor comprensión sobre el desarrollo de este género en bateristas, percusionistas e instrumentistas diversos y a su vez sirva de inspiración para futuras generaciones.

4.1 Nomenclatura y notación musical de la batería

La conformación del set de batería que se utiliza en el jazz afroperuano es similar a la conformación básica de un set de jazz que alcanzó a definir su conformación a mediados de los años 40's y 50's con la incorporación del platillo ride cymbal y los toms denominándose así batería de jazz tradicional o "traditional jazz drum set"

Consiste en la tarola o redoblante de 13" o 14", bombo de 18" a 22", tambor o tom de 13" y floor tom 16", un ride cymbal de 20" hasta 22 en algunos casos", un crash cymbal de 18" y finalmente hi-hats de 13" a 14" pulgadas (Figura 4.1).



Figura 4.1 Imagen de una batería de jazz tradicional y sus componentes.

Este formato tradicional de componentes de batería se puede apreciar en diversos jam sessions limeños, donde se fusiona lo afroperuano con el jazz. Debido a la riqueza rítmica y tímbrica de los instrumentos de percusión afroperuana, varios músicos amplían su set añadiendo componentes para resaltar y enriquecer las posibilidades sonoras.

En mi experiencia, he incorporado en diversas producciones y presentaciones, junto a artistas como César Peredo y Los de Adentro, Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet, Andrés Prado Trio, Pilar de la Hoz y Hugo Alcazar Group, la inclusión de la campana tipo "mambo bell" en similitud a las agrupaciones de latin jazz. Además, en diferentes situaciones he utilizado el cajón de forma simultánea, incorporando el djembe africano como un elemento de tambor de cuero que brinda una sonoridad tribal, cercana a la música africana y finalmente, he empleado la cajita "hi-hat" como una alternativa de inclusión de la cajita tradicional sobre el pedestal de hi-hat.⁷³

⁷³ Adaptación de Hugo Alcázar de la cajita afroperuana en el set de batería utilizado en producciones discográficas como "Ciudad de los Reyes", disco "10", "Diablo en Brooklyn" y "Social Distancing" de Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.

Para facilitar la comprensión del tema abordado en este capítulo, se proporciona a continuación la representación gráfica de los componentes de la batería en la notación estándar de pentagrama de cinco líneas, enfocándose en los componentes específicos utilizados en esta investigación (Figura 4.2).

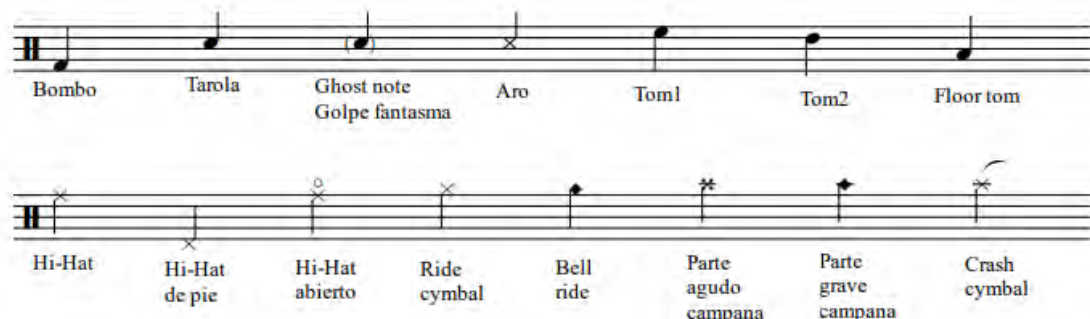


Figura 4.2 Nomenclatura en el pentagrama del set de batería.

4.2 Aplicación de la batería afroperuana en el jazz

4.2.1 Jazz ride cymbal afroperuano

Para un baterista de jazz, el ride cymbal es el elemento esencial que conduce la sonoridad de este género, su sonoridad es fundamental también porque hace que el tiempo fluya y cree el ambiente ideal para los solistas dentro de un vocabulario jazzístico con sabor peruano.

A continuación, se mencionan los puntos básicos e indispensables en el desarrollo y empleo del ride cymbal en un contexto de jazz afroperuano.

Un primer paso es llevar la línea rítmica de cajón al ride cymbal; la intención es simular el toque de un “cajón imaginario” en el platillo volante, en este caso el ride cymbal produce un sonido familiar dentro del jazz. Un segundo paso es comprender los acentos que corresponden a cada línea rítmica. A continuación, mostraremos dos ejemplos que corresponde al festejo y el landó (Figura 4.3).

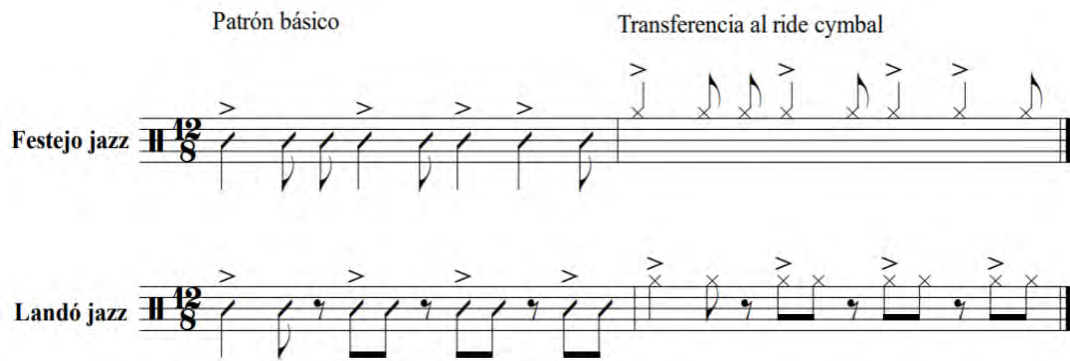


Figura 4.3 Ride cymbal en el festejo jazz, landó jazz y acentos.

4.2.2 Hi-hat de pie: marcado del tempo

En el comping de jazz, el toque de ritmo de figura negra es primordial en la performance de este estilo, porque le da a la música una sensación de movimiento hacia adelante.⁷⁴ Este toque de jazz ride unido al hi-hat de pie en los tiempos dos y cuatro le da mayor énfasis y peso al patrón dejando espacio para juegos sincopados. Este compás en el contexto del blues se escribe en 12x8 afirmando una sensación afro, pero en algún momento de los inicios del jazz se simplificó a una notación en 4x4 (Figura 4.4 parte superior).

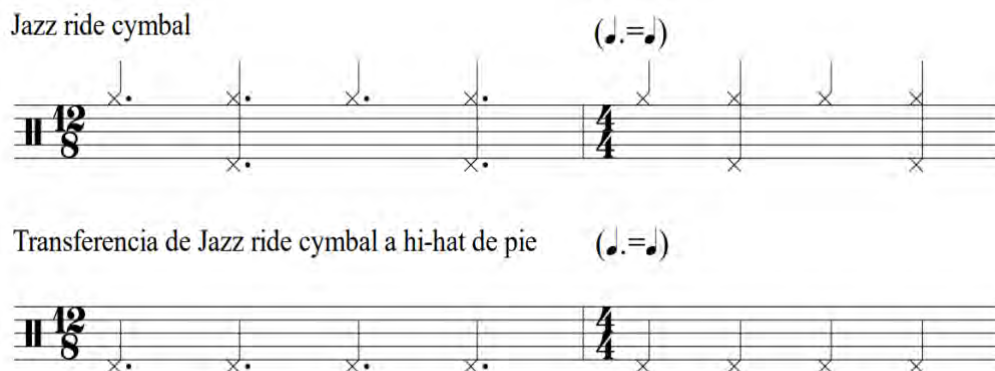


Figura 4.4 Transferencia del jazz ride cymbal a hi-hat de pie.

⁷⁴ Riley (1994)

En el festejo y landó jazz el tiempo de negra del jazz swing se relaciona con lo afroperuano en una perspectiva distinta. Como es importante el despliegue del ride cymbal con toques que emulen al cajón y otras rítmicas afroperuanas, ha sido necesario afirmar el tempo de negra afro, así como también la sensación del jazz ride swing.

De esta manera se transfirió el toque de jazz ride al hi-hat de pie, para que así el intérprete mantenga el swing con el pulso de negra y simultáneamente el toque de tapa de cajita rítmica. La idea es que el intérprete en el “imaginario interpretativo” encuentre la sensación del swing en el pie izquierdo (hi-hat de pie) sobre un ride ondulante y rítmico afroperuano en la mano derecha (ride cymbal) como se mostró en el ejemplo anterior (Figura 4.4, parte inferior).

Para ejemplificar se muestra cómo se visualiza el toque de hi-hat de pie con el patrón base de festejo jazz (Figura 4.5).



Figura 4.5 Hi-hat de pie con el patrón base de festejo jazz en el ride cymbal.

De igual manera, el siguiente ejemplo muestra el toque de hi-hat de pie con patrón base de landó jazz (Figura 4.6).

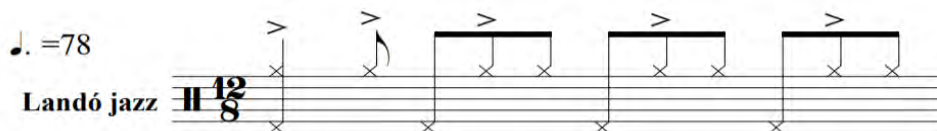


Figura 4.6 Hi-hat de pie con el patrón base de landó jazz en el ride cymbal.

Para darle mayor movimiento rítmico al festejo jazz se tuvo que mantener el control del beat en la segunda corchea del tiempo ternario con el hi-hat de pie. En el siguiente ejemplo con el tema “El Mayoral”, la línea de bajo del músico peruano Juan Rebaza, establece el primer tiempo de cada compás y luego enfatiza las segundas corcheas de los tiempos 2, 3 y 4. Esto contribuyó a crear mayor impulso rítmico a las frases melódicas y juegos con la percusión (Figura 4.7).

GRABADO EN 1982
ZAMBO CAVERO Y OSCAR ÁVILES
"VALSEANDO FESTEJOS"

EL MAYORAL FESTEJO

WILFREDO FRANCO
TRANSCRIPCIÓN - IRVING OQUELIS

♩. = 125
INTRO CORO 7 CONGA

The musical score is written on a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. It is divided into an 'INTRO' and a 'CORO' section. The tempo is marked as ♩. = 125. The 'CORO' section begins with a 3-beat triplet marked with a '3' below the first note. Above the staff, there are handwritten notes: 'A' in a box, followed by a sequence of chords: C#m, G#, C#m, G#, C#m, G#. To the right of the staff, the word 'CONGA' is written, indicating the percussion part. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 4.7 Incidencia en la segunda corchea del tiempo en línea de bajo “El Mayoral” de Juan Rebaza (1982).⁷⁵

En los años 70's la agrupación Perú Negro, incorporó el toque del bongó dando realce al toque agudo en la segunda corchea de cada tiempo. Esta forma de acento en la segunda corchea del bongó, significó una nueva sensación de sonido que atrajo mi atención por la relación con el bebop. El concepto se basó en ubicar ese toque de segunda corchea en simultáneo con el festejo ride cymbal (Figura 4.8).

⁷⁵ Extracto de transcripción de Irvin Oquelis de la línea de bajo de “El Mayoral”, de la publicación de El Bajo Contemporáneo en la Música Peruana – Juan “Chicky” Rebaza Cárdenas (2018).

♩. = 132 Bongo en festejo

Hi-Hat Foot en segunda corchea del tiempo

♩. = 132

Figura 4.8 Hi-hat de pie en la segunda corchea sobre el patrón base de festejo.

4.2.3 Similitudes rítmicas con el blues, shuffle y swing

En el jazz norteamericano, el proceso de subdivisión del tiempo se basa en una sensación ternaria muy vinculada al sentimiento afro de su diáspora antecesora. Para lograr una conexión entre esta perspectiva del tiempo con lo afroperuano, es necesario emplear un enfoque visual, como se muestra en el siguiente ejemplo, para encontrar vínculos rítmicos y amarres según el contexto del blues y el shuffle. De esta manera, se buscó establecer una conexión ternaria en las subdivisiones del tiempo tanto en 12x8 como en 4x4 (Figura 4.9).

Contexto del blues

Contexto del jazz
(♩. = ♩)

Contexto del shuffle

Contexto del jazz y shuffle
(♩. = ♩)

Figura 4.9 Subdivisión ternaria dentro del contexto blues y shuffle.

En la primera visualización (primer sistema, primer compás) se muestra la subdivisión ternaria dentro del contexto del blues en 12x8, en el segundo compás se observa el mismo tratamiento en un compás de 4x4, donde las corcheas ternarias se visualizan como tresillo.

En la segunda visualización (segundo sistema, primer compás) muestra la relación con el shuffle tanto en 12x8 como en 4x4 aplicando el mismo concepto anterior.

En el siguiente ejemplo (Figura 4.10) se muestra cómo se desarrolló la división ternaria propia del blues (parte superior de ambos sistemas) junto con la rítmica del jazz ride en tempo de negra ejecutado en el hi-hat de pie. El concepto se basó en insertar el toque de la línea rítmica del festejo y luego con el landó (patrón básico). Esta forma de visualizar las conexiones y subdivisiones, permitió obtener un vínculo con el sentimiento del jazz con las claves rítmicas básicas de festejo y landó; afirmándose así el beat musical.

División ternaria en corcheas (blues = afroperuano)

Beat del jazz ride en negra con punto pero en el hi-hat de pie

División ternaria en corcheas (blues = afroperuano)

Beat del jazz ride en negra con punto pero en el hi-hat de pie

Figura 4.10 Patrones básicos de festejo y landó dentro del contexto ternario del blues.

4.2.4 El shuffle en lo afroperuano

El siguiente criterio llevó a una conexión significativa entre la sensación del shuffle con el landó y la zamacueca. En la búsqueda de una relación entre ambos géneros llamó la atención en términos de ritmo el toque de palmas utilizado por Victoria Santa Cruz en sus primeras zamacuecas y samba landós, donde el patrón rítmico tenía una similitud con la rítmica de shuffle.

Para entender mejor este criterio, es importante definir el término "shuffle". Este término se refiere a un estilo rítmico particular que se utiliza en la interpretación de ciertos géneros de jazz, como el swing y el blues. La principal característica del shuffle en el jazz, es la división ternaria del tiempo donde la primera y tercera corchea producen una sensación sincopada. Esta división crea un ritmo vivaz y oscilante que es reconocido como un sello distintivo del género musical y se asocia frecuentemente con el baile de los comienzos del jazz.

Si bien el ritmo de shuffle estuvo en boga desde los primeros tiempos de jazz, el baterista Art Blakey fue quien popularizó esta forma de tocar con el tema "Moanin" en el año 1959.

En el siguiente ejemplo el groove se visualiza con figura de saltillo (otra forma de escribir el shuffle) donde Art Blakey interpreta enriqueciendo el shuffle con golpes fantasmas (Figura 4.11).

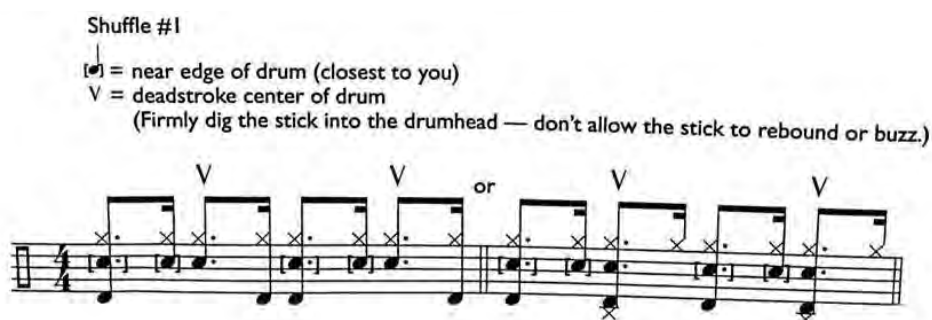


Figura 4.11 Patrón de shuffle al estilo Art Blakey, se muestra una forma también de visualizar este groove con el saltillo. Referencia: Art Blakey's Jazz Messages por John Ramsay ⁷⁶.

⁷⁶ Ramsay, 1994, p.22

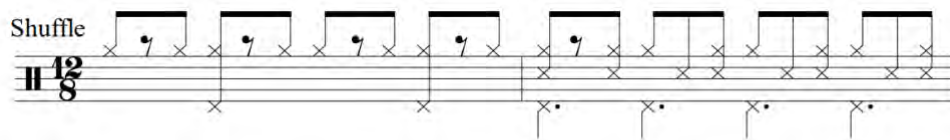
Es así, que la interpretación del shuffle juega un papel fundamental en la interpretación del swing, siendo el baterista quien asume el rol de mantener el ritmo con esta sensación sonora, liderando el ritmo en un grupo de jazz. Por otro lado, la interpretación del shuffle, puede ser utilizada como una técnica de improvisación en la que los músicos colaboran entre sí, generando un diálogo musical en el que cada uno responde y construye sobre las ideas del otro. Esto implica una comunicación y sinergia entre los músicos que les permite crear música en tiempo real de manera espontánea y creativa.

En el contexto afroperuano el toque de shuffle en relación con el toque de palmas, se trasladó al aro de tarola o tambor, cymbal y hi-hat como un primer recurso. El concepto era mantener un sonido corto y brillante que no interrumpa el desarrollo performático del cajonero en términos de timbre.

Un segundo recurso fue trasladar el toque de palmas al hi-hat de pie. Esta forma de toque la escuché en Alex Acuña a finales de los años 80's, en una clase maestra que brindó a los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música de aquel entonces. Acuña interpretó en la batería una marinera norteña, emulando el toque de platillos de choque de una banda de marcha; debido a esta interpretación pude relacionar y conectar el toque shuffle/palmas peruanas dentro del contexto y cadencia del landó-zamacueca.

El resultado de esta combinación dio lugar a la exploración de una relación de comodidad en ambos lenguajes (jazz y afroperuano) lo que permitió que esta visión rítmica posibilitara una interacción en el comping de esta fusión. Esto implicó un desarrollo y control de la polirritmia e interdependencia del ejecutante.

En el siguiente ejemplo se visualiza las transferencias rítmicas del shuffle con el landó y la zamacueca (Figura 4.12).



Transferencia de shuffle al hi-hat de pie en relación con palmas de zamacueca y landó.

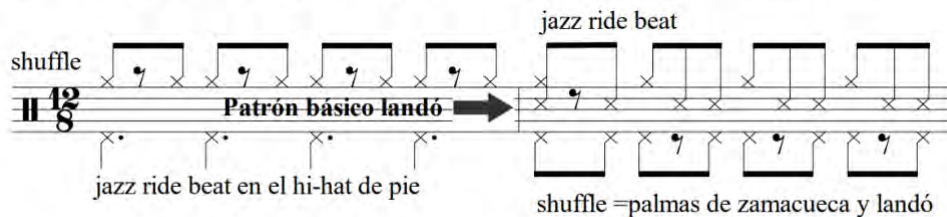


Figura 4.12 Relación rítmica del shuffle y el landó con zamacueca.

Otra forma que dio una mayor cercanía en la búsqueda de conexiones rítmicas, fue el toque de cajón básico de algunos de nuestros ritmos costeños con el toque de jazz ride. Encontrar puntos de coincidencia brindó una mayor visualización y conexión para la creación de patrones y el desarrollo del comping libre. En la siguiente figura se muestran los acentos que se utilizarán como guía visual para identificar los puntos de coincidencia entre el patrón del jazz ride cymbal y el patrón del cajón. La letra “a”, muestra el toque de jazz ride en tempo de negras en coincidencias con el toque de cajón básico criollo adaptando a 12x8. En letra “b” se muestra el jazz ride swing de negras en coincidencias con el toque de golpe agudo y grave de la zamacueca del cajón (Figura 4.13).

a. Jazz ride en tempo de negras en coincidencia con el toque agudo de cajón básico criollo adaptado a 12x8.



b. Jazz ride swing en coincidencia con el toque con golpes agudos y graves de la zamacueca.



Figura 4.13 Jazz ride swing en coincidencia rítmica con el toque de cajón criollo y zamacueca.

En el ejemplo de letra “c”, se muestra el jazz ride shuffle en coincidencias con el patrón básico de cajón zamacueca. En letra “d”, una variación de jazz ride en coincidencia con el patrón básico de festejo (Figura 4.14).



Figura 4.14 Jazz ride shuffle en coincidencia rítmica con el toque de cajón criollo y zamacueca.

4.2.5 Shuffle afroperuano en el festejo

La aplicación del ritmo shuffle en el festejo afroperuano ha sido una fuente constante de inspiración a lo largo de mi trayectoria musical. La necesidad de añadir mayor movilidad rítmica y sutiles subdivisiones de tarola en el groove, me llevó a explorar este fascinante estilo en diversas producciones discográficas, como "Cosas de Negros" con César Peredo y los de Adentro y varios temas de la agrupación Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.

Sin embargo, fue precisamente el ritmo shuffle desarrollado en el rock lo que despertó mi interés en conectar con estas posibilidades rítmicas. El legado dejado por John Bonham de Led Zeppelin en los años 70's, con su habilidad para emplear el golpe fantasma de la tarola entre los golpes uno y tres del hi-hat en "Fool in the Rain", marcó un hito en la popularización de este ritmo. Luego, en los años 80's, Jeff Porcaro de Toto inmortalizó el estilo con "Rosanna", fusionando elementos de jazz y hard rock en un contexto pop (Figura 4.15).

a. Transición del ritmo de shuffle con golpes fantasmas en el jazz y música popular.

Musical notation for part a, showing a transition from shuffle to jazz/pop with triplets and ghost notes. The notation is in 4/4 time and features three measures of music. The first measure contains four triplet eighth notes with accents. The second measure contains two eighth notes followed by two triplet eighth notes. The third measure contains two eighth notes followed by two triplet eighth notes. Below the staff, the rhythm is indicated as R R... for the first measure, R L R... for the second, and R L R... for the third.

b. Transición del ritmo de shuffle en el festejo y jazz afroperuano.

Musical notation for part b, showing a transition from shuffle to festejo and afro-peruvian jazz. The notation is in 12/8 time and features three measures of music. The first measure contains four eighth notes with accents. The second measure contains two eighth notes followed by two eighth notes. The third measure contains two eighth notes followed by two eighth notes. Below the staff, the rhythm is indicated as R... for the first measure, R R... L... for the second, and R R L R R L R R L R R L for the third.

Figura 4.16 Transiciones y comparaciones del ritmo shuffle estadounidense con el shuffle afroperuano en un contexto popular y jazzístico.

Este tipo de transición del ritmo de shuffle en el festejo y el jazz afroperuano se puede apreciar en patrones de batería de acompañamiento (Figura 4.17).

Transición del ritmo de shuffle con golpes fantasmas en el jazz y música popular.

Musical notation for part a of Figure 4.17, showing festejo shuffle and festejo shuffle with ghost notes. The notation is in 12/8 time and features two measures of music. The first measure contains four eighth notes with accents. The second measure contains two eighth notes followed by two eighth notes. Below the staff, the rhythm is indicated as R R L R R L R R L R R L.

Shuffle en el festejo jazz - aplicando golpes fantasmas y acentos en la tarola. La consigna es que el ride cymbal siempre acentue la segunda corchea. En la demostración solo se muestra el acento de tarola para evidenciar esos golpes.

Musical notation for part c of Figure 4.17, showing shuffle in festejo jazz. The notation is in 12/8 time and features two measures of music. The first measure contains four eighth notes with accents. The second measure contains two eighth notes followed by two eighth notes. Below the staff, the rhythm is indicated as R R L R R L R R L R R L.

Figura 4.17 Shuffle afroperuano en el contexto del jazz afroperuano.

- Aplicando en el hi-hat y ride cymbal. (a)
- Aplicando en el acompañamiento de festejo tradicional colocando el tercer golpe del beat en el hi-hat, acentuando la segunda corchea. (b)
- Aplicando en el jazz afroperuano, como parte de un comping. Con la sensación de una cajita afroperuana, pero como golpes fantasmas en la tarola. En la imagen solo se evidenciará los acentos de tarola. (c)

4.3 Criterios y recursos para el ejecutante de Jazz Afroperuano

En esta sección se tratará acerca de cómo el ejecutante debe conocer ciertos conceptos importantes para el óptimo desenvolvimiento en cuanto a su interpretación con el sonido de Jazz Afroperuano. Para ello se ha elaborado una compilación de criterios y recursos que el intérprete debe de tomar en cuenta, como: relaciones tímbricas, ajuste de tambores, implementos para la ejecución y tipo de baquetas.

4.3.1 Relaciones tímbricas

Para lograr un sonido auténtico de batería en el jazz afroperuano, es esencial tener un conocimiento profundo del toque del cajón, ya que este instrumento sirve como contexto y referente clave. Es importante familiarizarse con las diversas posibilidades tímbricas y patrones básicos del cajón, así como de sus variantes e historia rítmica de los grandes exponentes. Así mismo, es fundamental reconocer los recursos sonoros de otros instrumentos como la cajita, quijada de burro y campana.

En el contexto del jazz, resulta esencial comprender que los bateristas se basaron en el estilo militar como punto de partida, centrándose en el desarrollo del bombo y la tarola. Este enfoque inicial proporcionó un sólido precedente en la evolución del instrumento. Además, el desarrollo percusivo se encontraba intrínsecamente ligado a un vocabulario rítmico derivado del ragtime, el shuffle y el boogie-woogie, géneros musicales en los cuales la síncopa desempeñaba un

papel distintivo.

En la práctica con el JAP, fue vital conocer ambos contextos para encontrar un equilibrio de elementos y como estos pueden fluir con la espontaneidad durante el discurso del acompañamiento y la improvisación. Un referente cercano con estas conexiones jazzísticas parte del conocimiento de desarrollo swing con otros géneros latinos que, si bien es cierto, tienen un diferente tratamiento, esto permitió una inquietud de propuestas y exploraciones.

En ese mismo contexto, es recomendable que el baterista en el JAP conozca la aplicación de transferencias de los instrumentos de percusión afroperuana en la batería. La idea es que, al conocer estos conceptos para el desarrollo de este sonido jazzístico, el ejecutante pueda tomar decisiones en el empleo de estos recursos, donde en ciertos momentos se evidencie completamente y en ciertos casos se muestren como sugeridos o fraccionados en diferentes momentos del discurso.

4.3.2 Ajuste de tambores (afinación)

Con respecto a la sonoridad de la batería en el desarrollo del JAP, queda a libertad del ejecutante. Lo importante es que exista una relación de ajuste entre el bombo, la tarola y los toms y así los sonidos se interrelacionen entre sí, otorgando una sensación de correspondencia de alturas que permita estimular la creatividad como las voces de una sección de vientos. Para esto es vital conocer los recursos sonoros que brinda cada componente del set de batería y reconocer los sonidos agudos, graves, secos más resonantes que se puedan explotar como gama tímbrica. Inclusive desajustando la bordonera la tarola toma un tono distinto que, combinado con los toms, se puede asemejar a un set de timbales, solo es cuestión de crear un imaginario sonoro para la creatividad.

En el contexto de este género musical jazzístico con influencias afroperuanas, se observa que al ajustar los tambores en intervalos de cuartas es efectivo debido a que se logra relacionar el sonido con ciertos estribillos de los temas

más conocidos del repertorio afroperuano. De esta manera se explica cómo realizar el ajuste de los parches de los tambores. Por ejemplo, establecer la distancia entre el tom 1 y el tom 2 en una cuarta justa, y entre el tom 2 y el tom de piso (o tom 3) también en una cuarta justa.

Si bien algunos bateristas prefieren ajustar los tambores en intervalos de terceras mayores o menores, e incluso quintas justas, no es necesario seguir medidas específicas de altura. La mayoría de los intérpretes buscan establecer referencias que ayuden a crear un flujo melódico, por lo tanto, la elección queda en manos de cada músico según sus preferencias personales.

Aplicando mi experiencia en la música afroperuana popular y el JAP, he observado que establecer una conexión entre el ajuste de los tambores y el estribillo tradicional afroperuano "Que viva mi mamá... que viva mi papá... que viva Ramón Castilla que nos dio la libertad" demuestra ser altamente significativo tanto desde el punto de vista musical como cultural.

Este estribillo se caracteriza por un juego melódico de dos notas en cuarta justa. Al aplicar esta idea al ajuste de los tambores, se crea una relación armónica y estética que evoca la valiosa tradición y la identidad cultural del género afroperuano. No es necesario especificar una tonalidad, lo importante es mantener esa relación, lo cual añade una capa adicional de profundidad y autenticidad a la interpretación musical (Figura 4.18).

"Que Viva mi Mamá"

Nicomedes Santa Cruz

Que vi va mi ma má que vi va mi pa pá que
vi va Ra món Cas Ti lla que nos dio la li ber tad

Figura 4.18 Estribillo "Que viva mi mamá" versión de Nicomedes Santa Cruz y su Grupo Cumanana - Ritmos negros del Perú.

A continuación, presento una propuesta de afinación o ajuste de tambores basada en una aproximación interválica entre ellos. Al aplicar este concepto se puede lograr un resultado con un sentido melódico, especialmente en la orquestación de frases rítmicas para solos de batería.

Esta afinación considera la relación entre los tonos de los tambores y cómo se complementan entre sí, creando una armonía percusiva que agrega expresividad y musicalidad a las interpretaciones.

Al experimentar con diferentes intervalos y encontrar la combinación adecuada, se puede obtener una paleta sonora única y creativa para destacar en los solos y en la composición rítmica en general. En el siguiente ejemplo (Figura 4.19) se ha colocado una sugerencia de nota musical y los intervalos entre cada tambor; esto con especial atención para obtener una cuarta justa en alguna de ellas y capturar el sentido melódico del estribillo "Que Viva mi mamá".

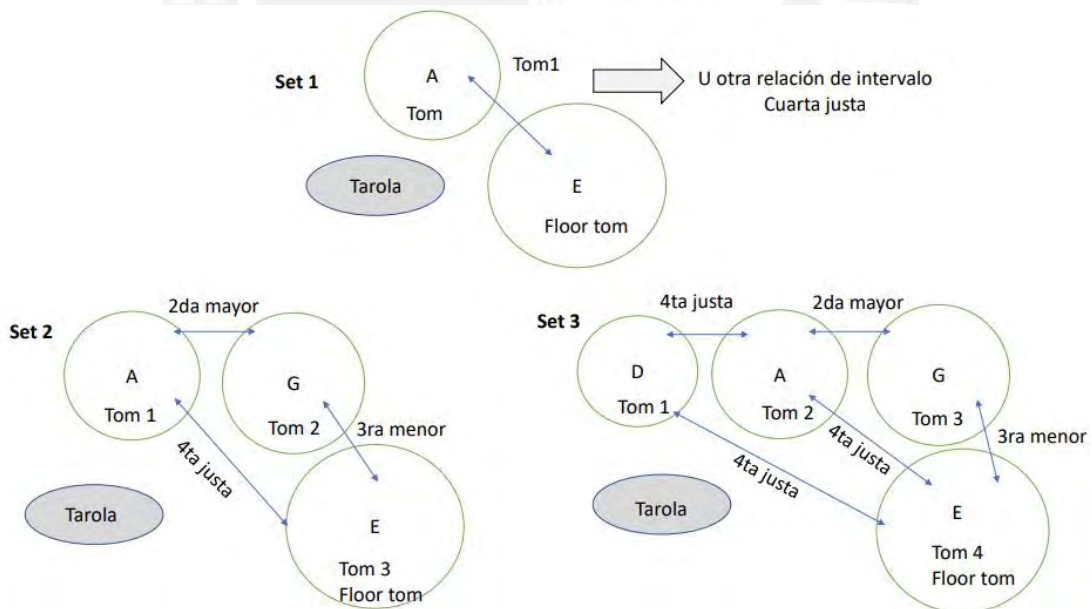


Figura 4.19 Afinación de tambores en el set de batería. Punto de partida en lo afroperuano.

4.3.3 Baquetas y otros implementos

El primer accesorio indispensable para la ejecución del golpe en el set de batería son las baquetas (palillos o comúnmente llamados sticks). Si bien no existe límites en el uso del tipo de palillos, es importante que el baterista sepa el sonido que quiera producir y cuide lo necesario para provocar un efecto deseado.

El uso de palillos de madera con diferentes pesos y texturas, produce una sonido y característica que los entendidos pueden reconocer por su efecto sonoro. Así mismo, el uso de otros implementos con diferente textura de madera, también influye en el resultado final, como por ejemplo el uso de baquetas de palillos de bambú, y el uso de escobillas o brushes, compuestas por una serie de varillas flexibles y delgadas que se expanden y contraen al golpear la superficie de la batería. Estas varillas suelen estar hechas de alambre de acero, nylon o fibras plásticas.

A continuación, se muestran los principales accesorios para la ejecución de golpes en la batería (Figura 4.20).



Figura 4.20 Palillos de bambú (a). Escobillas (b). Baquetas de madera (c).

Lo importante es que el ejecutante se sienta cómodo con lo que quiere hacer y experimentar timbres que den una distinción, así como también, pueda

desenvolverse con más agrado con las dinámicas que permitan provocar nuevas texturas musicales en el JAP.

En la experiencia de utilizar estos recursos, como por ejemplo las escobillas en la tarola, no solo se adquiere la capacidad de emular el sonido de los grandes bateristas de jazz, sino que también se establece un vínculo similar con los toques del zapateo afroperuano. En este sentido, los arrastres o escobilleos, así como los acentos que se pueden producir al tocar, generan un efecto atractivo con el sonido de la tarola, especialmente en la interpretación del festejo con jazz.

4.3.4 Bombo y hi-hat de pie: sonido y ejecución

Con respecto al sonido del bombo, aplicando un equilibrio sonoro entre la batería y el cajón, uno de los criterios que ha resultado útil para el balance tímbrico es el ajuste o afinación del bombo. Esto resulta en encontrar una relación entre los graves de cada uno, siendo el de la batería el más grave. Esto dependerá del tipo de sonido del cajón y a su vez el tipo de bombo con el que se ejecute.

Aplicando este concepto en el trabajo musical con Freddy "Huevito" Lobatón, percusionista de Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet; trabajamos antes de la performance musical el cuidado de la sonoridad del grave del cajón y el grave del bombo de la batería. Cuidamos que la relación de los dos instrumentos guarde una sensación de agrado entre sí, personalmente trato que el sonido del bombo de la batería sea una 4ta justa. En este sentido, el ajuste del bombo dependerá del toque grave del cajón. Una vez encontrada la distancia y altura óptima, paso a ajustar el set de toms y tarola.

En las giras musicales, debido al cambio de sets de baterías, lo primero que determino antes de tocar con la banda, es el aspecto tímbrico. Mayormente se solicita en las giras un tamaño de bombo entre 18" pulgadas y 20" como máximo. Este concepto nace de la práctica constante del cajón y batería en simultáneo, donde busco encontrar un equilibrio sonoro (balance) y a su vez una relación tímbrica de altura con respecto al ajuste.

4.3.5 Empleo del hi-hat de pie en el landó jazz y otros géneros

En la interpretación del landó jazz es muy importante el toque de hi-hat de pie que marca los tempos de 12x8 (negra con punto); este tiene el mismo grado de importancia que el toque de jazz en el backbeat (tiempos 2 y 4) porque posibilita la sensación afro durante la performance. Así mismo, permite explorar con subdivisiones rítmicas en relación con la hemiola que va sobre 6x4 y 12x8.

A continuación, un ejemplo de cuenta interna en hemiola en el landó jazz (Figura 4.21).

Landó jazz

♩. =78

Cuenta interna
6x4

hi-hat pie/tempo

Patrón base/landó

hi-hat pie/tempo

The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'Cuenta interna 6x4' and shows a 12/8 time signature with six eighth notes marked with 'x' above them. Below it, 'hi-hat pie/tempo' is indicated with six eighth notes marked with 'x' and a dot below them. The bottom staff is labeled 'Patrón base/landó' and shows a 12/8 time signature with a sequence of notes: eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. Below it, 'hi-hat pie/tempo' is indicated with six eighth notes marked with 'x' and a dot below them.

Figura 4.21 Cuenta interna en hemiola tipo 6x4 sobre cuenta de tempo 12x8 en el landó jazz.

En una performance de landó tradicional con batería mayormente no se estiliza que el ejecutante toque el tempo de negra como 6x4. Pero en el jazz afroperuano este concepto suele darse esporádicamente, debido que en la interacción musical y la libertad que permite el jazz, resulta ser una buena dinámica de exploración rítmica para abrir nuevos horizontes de interacción (Figura 4.22).



Figura 4.22 Dinámica del tiempo en el landó jazz con el hi-hat de pie para exploraciones rítmicas.

Diversas ideas de empleo de estos conceptos los podemos encontrar en los siguientes temas de jazz afroperuano como:

- “Parque de las leyendas” de Richie Zellon, del álbum Café con Leche” (1994) por el baterista Bob Moses. En ciertos momentos bajo su perspectiva del jazz, marca cada dos tempos el hi-hat de pie sobre el ride cymbal tipo landó y en algunos momentos sobre el tempo de 6x4 en figuras negras (Figura 4.23).

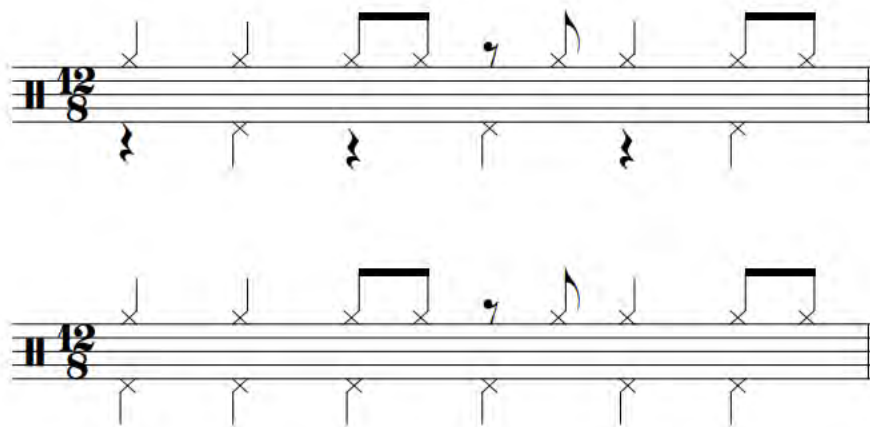


Figura 4.23 Tempo de hi-hat en la sección de improvisaciones por Bob Moses sobre landó jazz.

A continuación, otras aplicaciones en relación al hi-hat de pie sobre grooves de landó jazz. Batería de Hugo Alcázar (Figura 4.24).

- "Summertime" de George Gershwin, en la versión Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet, así como también los temas "El mar" y "Las Hijas del Sol" de Gabriel Alegria del álbum Nuevo Mundo (2007).
- "Toromata" de Caitro Soto y "Eva" de Laura Andrea Leguía en el álbum Pucusana (2010) de Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.
- "Miraflores" de Geoffrey Kezzer, álbum Aurea (2009).

Groove 1 - En "Summertime", "Miraflores" y "Toromata"



Groove 2 - En "Summertime" y "Miraflores"



Groove 3 - En "Toromata"



Figura 4.24 Tempo de hi-hat con variantes de ride cymbal en la sección de improvisaciones por Hugo Alcázar sobre landó jazz en Summertime, Miraflores y Toromata.

4.3.6 Empleo del hi-hat de pie en el festejo jazz

El marcado de tempo en el festejo jazz fluctúa como el marcado del tempo de la tapa de la cajita afroperuana, que consiste en llevar el beat de cada tempo del compás, al respecto en términos musicales, nos referimos al golpe de negra con

punto. En el imaginario del intérprete, como hemos desarrollado anteriormente, la transferencia en este contexto alterna circunstancias; una con la sensación afro llevando la sensación de la cajita y la otra forma sintiendo el tempo de jazz ride swing en negra, pero en el hi-hat de pie.

Debido al tempo vivaz de este estilo, es posible llevar el tempo en diferentes formas, los cuales producen otros contextos sonoros y atmósferas.

Esta forma se puede apreciar en los siguientes temas:

- “Latitudes” de Richie Zellon, álbum Café con Leche (1994).
- “El Señor Festejo” de César Peredo y los de Adentro, álbum Cosas de Negros (2004).
- “Nardamelón” de Felipe Pumarada, álbum Cosas de Negros de César Peredo y los de Adentro (2004).
- “El Sur” y “Piano de Patio” de Gabriel Alegría del álbum Nuevo Mundo (2007).
- “Repercusión”, “Falling in Love” del álbum Hozadías de Pilar de la Hoz (2010).
- “Cántelo Usted”, “Festejando” de Yuri Juárez, álbum Afroperuano (2009).
- “Caravan” y “My favorite Things”, álbum “10” de Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet (2015) con la participación del contrabajista Ron Carter.
- “La Puertecita” de Laura Andrea Leguía, álbum Ciudad de los Reyes, Gabriel Alegría del álbum Nuevo Mundo (2013).
- “Cayendo para Arriba” de Geoffrey Kezzer, álbum Aurea (2010).

Si el marcado del tempo en un compás de 12x8 ocurre cada dos tempos, la sensación se aproxima a una sensación de 6x8 tipo, como en los festejos de antaño, que a su vez emula a los ritmos afrocubanos donde los tiempos fuertes mayormente son acentuados con énfasis. Ello se puede apreciar en los siguientes temas de jazz afroperuano:

- “Bárbara”, “Café con Leche” y “Scrapple from the Apple” del álbum de Café con Leche de Richie Zellón (1994).
- “Una Bruja Buena” de Geoffrey Kezzer, álbum Aurea (2010).

Cuando el marcado se ubica en el segundo y cuarto tiempo del compás de 12x8, la sensación se aproxima al back beat del jazz swing.

Un caso aparte es cuando el marcado se ubica en la segunda corchea de cada beat del compás. Esta forma da mayor vivacidad y movimiento rítmico, la sensación es sincopada y en diferentes contextos resulta complejo debido que no está marcando el tiempo cada tres corcheas sino más bien en un punto débil del beat. El toque de hi-hat de pie en la segunda corchea del tiempo se aproxima a una sensación del up-beat o bebop.

Aplicando esta forma y como resultado de la experiencia musical en el contexto del jazz afroperuano, la sensación permite una mayor conexión, desarrollo de otras posibilidades rítmicas cercanas a grandes bateristas de jazz como Kenny Clarke, Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams, Art Blakey, Buddy Rich y Paul Vertico.

Temas donde se puede apreciar este estilo de marcado de hi-hat de pie en la segunda corchea:

- “Buscando a Huevito” álbum Nuevo Mundo (2010) Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.
- “Pucusana”, “Piso 19”, álbum Pucusana (2010) Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.
- “Capicúa” álbum Ciudad de los Reyes (2013) Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet.

4.4 Comping en el jazz afroperuano

Para profundizar el concepto de comping jazzístico afroperuano desde el sentido rítmico, se deben tomar en cuenta los siguientes pasos:

- Se debe tocar llevando la línea rítmica del cajón - ya sea de festejo o de landó- al ride cymbal.
- La intención es simular el toque de un "cajón imaginario", como se ha

explicado en puntos anteriores.

- En esta llevada se puede realizar golpes libres en el bombo y la tarola, en diferentes puntos pero que coincidan con la línea rítmica.
- Una vez dominado este proceso, se puede comenzar a aplicar fuera de la línea rítmica, explorando otras variantes enriqueciendo el discurso musical en la improvisación y la interpretación rítmica.

A modo de práctica se explica cada paso detalladamente, así tenemos lo siguiente:

- a. Selecciona una línea rítmica de cajón, ya sea de festejo o landó (Figura 4.16)
- b. Ejecuta el patrón básico de cajón con la mano izquierda, ya sea en el mismo instrumento u otra superficie en unísono con la rítmica del ride (festejo y/o landó) cymbal con la mano derecha.
- c. Una vez que se sienta cómodo con la línea rítmica en ambos instrumentos, se libera la mano izquierda para comenzar a añadir golpes libres en la tarola, intentando buscar en un primer momento, lugares coincidentes con los ritmos del ride cymbal (festejo y/o landó).
- d. Una vez que el ejecutante se sienta seguro con esta dinámica, se puede comenzar a improvisar y crear patrones rítmicos propios mientras se mantiene la conexión con el cajón imaginario en el ride cymbal añadiendo también el mismo criterio con el bombo.

Se debe tener en cuenta el sonido en la práctica musical, así se detalla lo siguiente:

- Toques de **tarola** suave en volumen mezzo piano inclusive piano. Se debe simular la dinámica de golpes como en el contexto del jazz durante el comping. Cuando se está alternando con un instrumentista cajonero, es importante encontrar el equilibrio sonoro del cajón, sobre todo con el toque agudo. Esto no implica que pueda suceder un golpe sorpresa de

volumen mayor a mezzo piano.

- Toques de **bombo** en diversas dinámicas, partiendo de un golpe fantasma; este es un balance que requiere práctica para luego interactuar a libertad dependiendo del criterio y gusto del discurso musical. En la práctica se establecen diferentes moldes de coincidencias que reten el trabajo performativo. En el landó se busca alcanzar el toque fantasma en el bombo cuando existan coincidencias. En el festejo mayormente se considera la quinta corchea dentro de un compás de 12x8 como el punto de conexión de este género, ahí es donde se apunta un golpe de bombo dependiendo del contexto sonoro, no hay regla sino criterio y gusto.
- En el caso de ejecutar dos o tres elementos con **interdependencia**, es decir tarola, hi-hat de pie y bombo, será indispensable que se ubiquen como en el set de un baterista de jazz, luego como un percusionista cajonero, encontrando de esta manera, un equilibrio entre los tres instrumentos; así como también sobre el ride cymbal que está conduciendo la voz rítmica general. Cada golpe tiene un sentido según el recorrido rítmico y solista.
- **La comunicación** en un contexto de cajonero y baterista se experimenta siempre en un alto grado de escucha mutua dentro del discurso musical. Con el maestro Lobatón la interacción que manejamos tiene el resultado esperado por el control de ejecución que consiste en detectar el momento de frecuencia y timbre que se esté desarrollando; es decir, que cuando él escucha que la batería juega más con los agudos de la tarola, él se concentra en dejar espacios y tocar más golpes graves. A la inversa es cuando el baterista escucha al percusionista tocando más combinaciones de agudos y graves, y es ahí donde deja de tocar golpes seguidos por buenos compases o en caso algo que bastante ha servido es hacer un patrón base simulando el patrón de cajita -parte de palito- pero en la tarola como una pequeña marcha; este tema lo explicaré a detalle más adelante en cada género con el jazz.

4.4.1 Comping en el Festejo Jazz

El término “festejo jazz”, se refiere a la fusión de ambos estilos jazz y festejo. Parte del desarrollo de rítmicas afroperuanas dentro de una forma performativa jazzística o viceversa, donde los golpes de bombo y tarola principalmente ejecutan golpes espontáneos según el discurso musical, reaccionando a la sensación y emoción del momento conducido por la ride cymbal y el hi-hat como elementos conductores primordiales.

A continuación, se mostrará tipos de forma de ejecución que se emplean en el comping de festejo jazz, teniendo en cuenta que solo son muestras independientes e ideas con un ritmo de composición constante y oscilante en función del platillo ride.

En la muestra se mostrará un patrón básico de ride cymbal ejecutando los dos primeros golpes de corchea -shuffle afroperuano- de cada tempo en coordinación con el marcado de tempo del hi-hat de pie. Así mismo, se mostrará diferentes combinaciones de tarola. Estos golpes esporádicos de tarola están basados en golpes agudos del cajón de diversos patrones de este estilo.

Estas ideas rítmicas se pueden complementar y emplear cambiando y combinando con otros patrones de ride cymbal, hi-hat de pie y golpes de bombo; así, se producirán posibles variantes que estén al alcance en una performance de festejo jazz (Figura 4.25) (Figura 4.26) (Figura 4.27) (Figura 4.28).

The image shows a musical score for jazz comping. It consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The time signature is 12/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the notes, there are 'x' marks indicating cymbal hits. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots at both ends. The overall style is characteristic of jazz comping, with a focus on rhythmic accompaniment and improvisation.

Figura 4.25 Comping de festejo jazz, con golpes de tarola y ostinato.

The image displays four patterns of ride cymbal, labeled a, b, c, and d. Each pattern is written on a single staff with a 12/8 time signature. The notation uses 'x' marks to represent cymbal hits. Pattern a shows a sequence of eighth notes with cymbal hits on the first, third, fifth, and seventh notes. Pattern b shows a sequence of eighth notes with cymbal hits on the first, third, fifth, and seventh notes, but with a different rhythmic placement. Pattern c shows a sequence of eighth notes with cymbal hits on the first, third, fifth, and seventh notes, with a different rhythmic placement. Pattern d shows a sequence of eighth notes with cymbal hits on the first, third, fifth, and seventh notes, with a different rhythmic placement. The patterns are arranged in two rows, with a and c in the top row, and b and d in the bottom row.

Figura 4.26 Patrones de ride cymbal en festejo jazz.

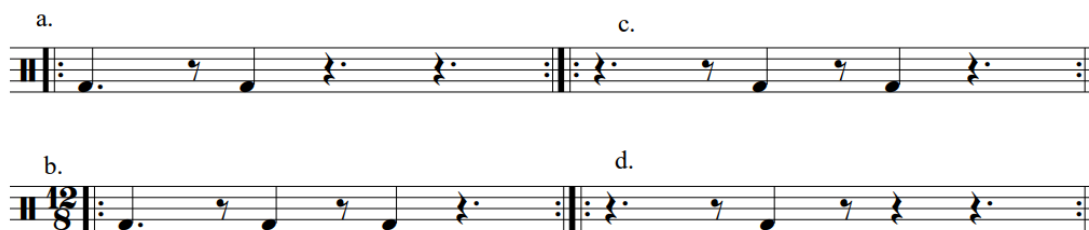


Figura 4.27 Patrones de bombo en festejo jazz.



Figura 4.28 Patrones de hi-hat en festejo jazz.

4.4.2 Comping en el landó jazz y zamacueca

La batería en el “landó jazz”, término que se refiere a la fusión de ambos estilos -jazz y landó- parte del desarrollo de rítmicas afroperuanas dentro de una forma performativa jazzística o afroperuana, donde los golpes de bombo y tarola principalmente están en constante relación al patrón básico de cajón, la hemiola y el toque de palmas de zamacueca / shuffle swing.

A continuación, se presentan diferentes enfoques utilizados en el comping del landó jazz; que combinan también de manera óptima con la zamacueca en el jazz. Cabe mencionar, que estas son solo muestras aisladas e ideas que siguiendo un ritmo constante y fluctuante brindan diversas alternativas en este estilo musical.

En el ejemplo se muestran patrones de ride cymbal utilizados en el comping de

landó, partiendo del patrón básico del mismo y el patrón de palmas de zamacueca (Figura 4.29).

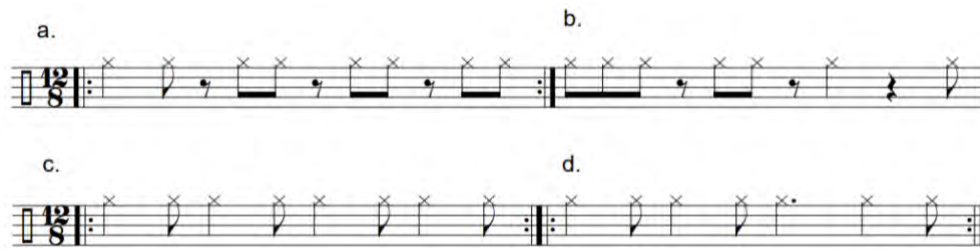


Figura 4.29 Variantes de ride cymbal en el landó jazz con zamacueca.

Luego de haber practicado los patrones de ride cymbal; a continuación, se presentan diversos motivos rítmicos que se podrán ejecutar tanto en la tarola como en el bombo u otro tambor a manera de explorar posibilidades sobre el ostinato elegido en el ride (Figura 4.30).

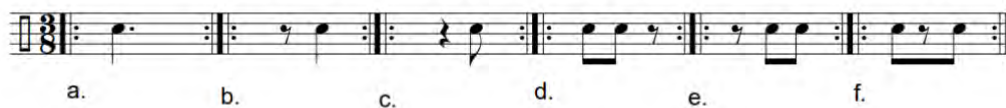


Figura 4.30 Motivos rítmicos para la exploración con el jazz comping de landó jazz.

La siguiente muestra presenta diferentes referencias sobre el marcado de hi-hat de pie en el landó jazz con zamacueca. Estos patrones al unirse con alguna de las variantes de ride cymbal brindan una interesante conexión, dejando una base para explorar con este estilo de jazz (Figura 4.31).

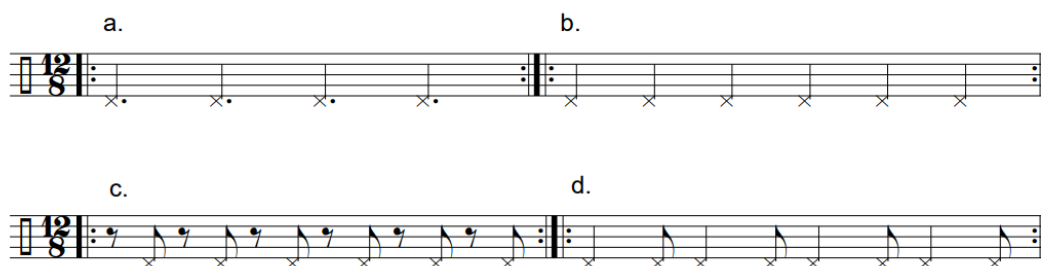


Figura 4.31 Variante de hi-hat de pie en el comping de landó jazz con zamacueca.

Las posibilidades rítmicas del landó, producto de la hemiola entre lento y moderato, sugiere la exploración de juegos rítmicos con el ride cymbal emulando sonoridades al estilo Elvin Jones con John Coltrane en “Favorite Things”, Tony Williams con Miles Davis en “Footprints” y Paul Vertico con Pat Metheny en “Have You Heard”.

A continuación, se muestran algunas de estas posibilidades como punto de partida para la exploración de combinaciones de ride cymbal en el comping de jazz landó con zamacueca. Tener en cuenta las siguientes recomendaciones (Figura 4.32).

- Ejecutar sobre una base de landó de cajón para encontrar relación rítmica.
- Elegir un marcado de beat, se sugiere el tempo de negra con punto para empezar.
- Realizar los acentos sugeridos.
- Ejecutar luego combinando gradualmente, añadiendo golpes de tarola y bombo.
- Dominada una alternativa, puedes realizar fills o adornos siguiendo la cuenta interna.

The image displays six numbered musical staves (1-6) illustrating variations of jazz landó with zamacueca. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The staves are marked with numbers 1 through 4, indicating measures. The variations are defined by the placement of slurs (>) and accents (>) over the notes:

- Staff 1:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.
- Staff 2:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.
- Staff 3:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.
- Staff 4:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.
- Staff 5:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.
- Staff 6:** Slurs are placed over measures 1 and 2, 3 and 4. Accents are placed over the first note of each measure.

Figura 4.32 Variantes de landó jazz con zamacueca utilizando semicorcheas y acentos.

5. CONCLUSIONES

- La incorporación de la batería estadounidense en la música afroperuana a partir de los años 60's ha sido un valioso aporte multicultural en la fusión musical. Su desarrollo en el año 2000, lo convirtió en un componente tímbrico alternativo en la música con influencias afro, dándose a conocer en el jazz peruano con sabor afro o jazz afroperuano.
- La conexión con los ritmos afroperuanos se logra mediante la comprensión y la incorporación de los patrones característicos de la música afroperuana, respaldada por una sólida formación. Esta conexión permite explorar y expresar autenticidad en el contexto de la interpretación musical y abre la puerta a la creación de nuevas combinaciones y fusiones sonoras.
- La comprensión de conexiones rítmicas y tímbricas entre la batería y los instrumentos que conforman un set de percusión afroperuana, ha permitido el surgimiento de nuevos desafíos técnicos, así como de polirritmia en la música afroperuana contemporánea. Esto amplía la sonoridad y el lenguaje musical en las interpretaciones y fomenta conexiones culturales más sólidas.
- Gran parte del desarrollo de las conexiones tímbricas en la batería con los instrumentos afroperuanos, se debe a la capacidad del instrumentista en conocer las posibilidades técnicas de los componentes que conforman el set de batería, encontrar las similitudes tímbricas para las transferencias, así como conocer los diferentes efectos que se puedan producir.
- La comprensión de antecedentes tradicionales musicales y el acceso a diversas fuentes académicas, desempeñan un papel fundamental en la búsqueda de la innovación en el ámbito musical. Para ello, es importante contar con un sólido conocimiento de los antecedentes tradicionales que han dado origen a los diversos estilos y cómo éstos han evolucionado en términos de estética y textura a lo largo del tiempo.

- Conocer la historia y el desarrollo de la rítmica y los diversos patrones percusivos nos proporciona una base sólida para experimentar y fusionar diferentes estilos y géneros musicales.
- La experiencia personal inmersa en las sonoridades afroperuanas y a su vez estando en estrecha relación con los exponentes y cultores de este lenguaje musical, enriquecen el proceso de autodescubrimiento y aprendizaje. La influencia de mentores, la curiosidad y la persistencia en absorber y explorar las fuentes originales, se vuelven elementos clave para el desarrollo musical en el contexto afroperuano.
- Este trabajo ha abordado múltiples temas y perspectivas de naturaleza académica, con el objetivo de brindar a las futuras generaciones respuestas a través de las grabaciones de maestros musicales, tanto en el ámbito tradicional como en el jazz afroperuano. Su contribución busca preservar y difundir esta rica tradición musical para beneficio de las generaciones venideras.
- El Jazz Afroperuano actual se ha posicionado como un género vanguardista con proyección mundial, estableciéndose como una variante del Latin Jazz con raíces peruanas. Su validez queda respaldada a través de publicaciones internacionales, creación de proyectos en diferentes países y continentes desde el año 2005. La combinación de las ricas fuentes del jazz y la tradición peruana le otorgan un potencial extraordinario.
- El Jazz Afroperuano como género musical sigue en desarrollo y continúa despertando un creciente interés en el aprendizaje y la exploración de sus características únicas. Su consolidación está en proceso, lo cual demuestra su vigencia y relevancia en la escena musical actual tanto en el Perú como en el extranjero. Este fenómeno evidencia la importancia de preservar y promover la diversidad cultural a través de la música, así como la capacidad de fusionar tradiciones musicales para crear nuevas expresiones artísticas que trasciendan fronteras.

6. RECOMENDACIONES

- En el contexto de la batería afroperuana y el jazz afroperuano, es fundamental comprender las posibilidades tímbricas y los efectos que cada componente del set de batería puede proporcionar. La exploración y el dominio de estos elementos permiten alcanzar un rendimiento óptimo en la interpretación de estos estilos musicales.
- Conocer la historia de los tambores, platos, pedales y demás componentes del set de batería, permite comprender cómo han evolucionado y cómo se han utilizado en diferentes estilos y géneros musicales a lo largo de la historia. Esto brinda una perspectiva más amplia y ayuda a entender cómo la batería ha contribuido al desarrollo de la música en general.
- Aprender sobre los ritmos, patrones y técnicas utilizadas de los instrumentos de percusión afroperuana como el cajón, la cajita, la campana y la quijada, ayuda a la comprensión de los instrumentos base que dieron identidad a esta sonoridad afroperuana y a entender cómo estos se conectan con otros instrumentos foráneos como las congas, los bongos, los tambores batá y la batería.
- Para lograr un desarrollo óptimo de las habilidades de interacción musical en el jazz afroperuano, es fundamental adoptar enfoques específicos que promuevan la escucha activa, la respuesta musical y la improvisación, incorporando elementos afroperuanos y del lenguaje del jazz. Estas habilidades no solo permitirán la capacidad de interactuar de manera efectiva con otros músicos en un contexto de conjunto, sino que también contribuirán a la diversidad y creatividad de las interpretaciones.
- Se recomienda la práctica en “jam sessions” -reuniones musicales de improvisación casual-, asistir a presentaciones de ambos estilos musicales y la escucha de música recomendada.
- Experimentar con la fusión de la música afroperuana en la batería, la

diversidad de sensaciones ternarias de los diferentes lenguajes, tradiciones musicales costeñas, vincularse con el sentido de la hemiola y la diferenciación de los tempos que en ella se experimentan, permitirá desarrollar un estilo propio, con conocimientos de fuente antecesoras.

- Analizar la discografía de los bateristas de tu predilección escuchando detenidamente las grabaciones de músicos como Art Blakey, Roy Haynes, Max Roach, Tony Williams, Antonio Sánchez, Elvin Jones, Jack DeJohnette y Bill Stewart, Brian Blade, mencionando algunos músicos de inspiración con este lenguaje jazzístico. Presta atención especial a sus sonidos de tambores y ride cymbal, así como también el concepto de acompañamiento y dinámica de cada uno, para así comprender cómo los utilizan en su interpretación. Analiza las técnicas y enfoques que emplean para lograr esos sonidos distintivos. Cada vez que conozcas más de este lenguaje podrás encontrar vínculos, similitudes, situaciones musicales, rítmicas y tímbricas que puedas aplicar o adaptar en tus interpretaciones con el jazz afroperuano.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÁZAR, Hugo

2008 *Afro-Peruvian Rhythms for Drumset and Cajón*. Lima: unpublished instruction manual and CD-ROM. Lima.

ARRELUCEA Barrantes, Maribel

2015 *La presencia afrodescendiente en el Perú: Siglo XVI-XX* (1.a ed.). Lima: Ministerio de Cultura.

APARICIO, Divina

2015 *Címbalos - siglo I d.c. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Consulta: 15 de noviembre de 2022.

[https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Cimbalos-\(siglo-I-d.C.\)-img62773.html](https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Cimbalos-(siglo-I-d.C.)-img62773.html)

ARONSO, David

1982 *El jazz: una música en el exilio*. Revista internacional de ciencias sociales. Los componentes de la música, pp. 583-598. Unesco.

Consulta: 2 de noviembre 2022.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054747_spa

BACA, Susana, Francisco BASILI y Ricardo PEREIRA

1992 *Del Fuego y del Agua: El Aporte del Negro a la Formación de la Música Popular Peruana*. Lima: Editorial Pregón SRL.

BLANCO, Mercedes

2012 *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos* Andamios vol. 9 no. 19, México.

CARR, Roy

1999 *Un siglo de jazz: La historia, la gente y el estilo de jazz*. España. Editorial Blume.

CERRA, Steven

2019. *Baby Dodds and Zutty Singleton: Paving the Path to the Modern Drumming*. Jazz Profiles.

<https://jazzprofiles.blogspot.com/2019/04/baby-dodds-and-zutty-singleton-paving.html>

DIAZ, Willy

2017. *Cómo escribir para la batería*. Unearte. Venezuela.

DONOSO, Flavio

2018 *Ensamble de Percusión Afroperuana*. Método, Vol. 1/Festejo. Lima.

DUMSCOMB, Richard & HILL, Willie

2002 *Jazz pedagogy. The Jazz educator's handbook and resource Guide*. Jr. Warner Bross. Publications. Miami.

ESPINOZA, Carlos

2021 Tesis. *Evolución de las tendencias del jazz peruano en el tiempo: 1980 – 2010*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1988 *Música y Comportamiento Festivo de la Población Negra en Lima Colonial*. Cuadernos Hispanoamericanos. Francia.

FELDMAN, Heidi Carolyn

2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.

FLORES, Alberto

1984 *Aristocracia y Plebe: Lima 1760-1830*. Lima: Mosca Azul Editores.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

1997 *Historia del Jazz*. Madrid. México.

FOUCE, Héctor

2006 *Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido*. España.

GRIDLEY, Mark

(1991). *Jazz Styles. History and analysis*. 4th edición. Frentice Hall. Inc.

ITTER, Jonathan

2010 *Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: Repensando las fusiones musicales en el pacífico negro ecuatoriano*, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

KARTOMI, Margareth.

2001 *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*, en *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores.

KORALL, Burt

2002 *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz, The Bebop*.

LEÓN, Javier

2015 *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda mitad del siglo veinte*, en *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología –PUCP.

LEÓN, Javier Francisco

2003 *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation*. Texas: University of Texas at Austin. 376 p. Tese (doctorado). Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Texas.

LEYMARIE, Isabelle

2005 *Jazz Latino, Cuba, Brasil y Sudamérica en el jazz*. Ediciones Robinbook, s.1, Turner Publicaciones. Barcelona.

LIZÁRRAGA, Luis

2022 Tesis: *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el Renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

LÓPEZ, José Ignacio

2019 *El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú*. Artículo en ROMERO, Renato. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (2015). Instituto de Etnomusicología - IDE Pontificia Universidad Católica del Perú.

LLANOS, Fernando

2018 *El Renacer afroperuano de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana*. Lima.

MERRIAM, Alan

2001 *Usos y funciones de las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores.

MORALES, Hector

2012 *Afro-Peruvian Percussion Ensemble*. US: Sher Music Co.

OCHOA, Ana María

2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos aires: Editorial Norma.

OLAZO, Jorge

2003 *Mixtura: Jazz con sabor peruano*. Cocodrilo Verde, Lima.

ORTIZ, Néstor

1952 *Historia del jazz*. 3ra. edición. Ricordi. Oderigo.

OTTA RIVERA, Vicente, OTTA VILDOSO Tilsa

2021 *Pepe Villalobos – El Rey del Festejo*. Tinkuy Pacha Ediciones, Lima.

PÉREZ Fernández, Rolando

1986 *La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*.
Ediciones Casas de las Américas.

RAMSAY, John

1994 *Art Blakey's Jazz Messages*. Manhattan Music Inc. USA.

RAVENTOS, Fernando

2004 *Del tambor acústico a la batería electrónica*. Editorial Intellectual. Mix.

RIGOL, Laureano

2020 Tesis. *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

RILEY, John

1997 *Beyond Bop Drumming*. Manhattan Music.

RILEY, Herlin & VIDACOVICH, Johnny

1995 *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*. Manhattan Music.

RILEY, John

1994 *The art of bop drumming*. Manhattan Music.

ROMERO, Raúl R.

1994 *Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. (ed.) Miami: North-South Center Press, University Miami.

SARMIENTO, Rodrigo

2020 *Llegó rasgando cielos, luz y vientos: Vida y obra de Chabuca Granda*.
Lima, Perú: Ministerio de Cultura del Perú.

SUSNJAR, Daniel

2013 *A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting*, DMA. Diss, University of Miami, Miami.

TOMPKINS, William David

1981 *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Per*. Tesis doctoral. Universidad de California, Los Ángeles.

TOMPKINS, William David

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. 1ra. Edición en español. Lima.

VÁSQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena "Chalena"

1992 *COSTA presencia africana en la costa peruana, relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*, Lima: Manuscrito provisto por la autora, www.chalenasvasquez.com

VÁZQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena "Chalena"

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas.

8. DISCOGRAFIA

ACUÑA, Alex y AYLLÓN, Eva

2002 "El Surco", "El Tamalito". *To My Country* [grabación de audio]. Lima: NIDO Entertainment, LLC.

ACUÑA, Alex y AYLLÓN, Eva

2002 "El Tamalito". *To My Country* [grabación de audio]. Lima: NIDO Entertainment, LLC.

AYLLÓN, Eva

1993 "Negro Ñato", "Mi Gran Amor", "Soy yo Mírame". *Gracias a la Vida* [grabación de audio]. Lima: Discos independientes.

AYLLÓN, Eva

1993 "Negro Ñato". *Gracias a la Vida* [grabación de audio]. Lima: Discos Independientes.

AYLLÓN, Eva

1984 "Oita no má", *Eva Ayllón* [grabación de audio]. Lima: CBS Discos.

AYLLON, Eva

2007 "Morropón de San Miguel". *Eva Ayllón, Para mi gente* [grabación de audio]. Lima: CBS.

BACA, Susana

1992 "Fuego y del Agua", *Del Fuego y del Agua* [grabación de audio]. USA: Tonga Productions.

BACA, Susana

2000 "No Valentín", *Eco de Sombras* [grabación de audio]. Lima: Luaka Bop.

BARRAZA, Cecilia

1977 "Cholita Norteña". *Falta* [grabación de audio]. Lima: Sono Radio.

BLAKEY, Art

1978 "It's Only a Paper Moon". *Art Blakey Live at the Renaissance Club* [grabación de audio]. Lima: Blue Note Jazz Classic Series.

FREUNDT, Julie

1995 "Sarambe". *Sarambe* [grabación de audio]. Lima: Discos Hispanos.

GABRIEL ALEGRÍA

2007 "Buscando a Huevito", "Summertime", "El Sur" y "Piano de Patio". *Nuevo Mundo* [grabación de audio]. Lima: Saponegro Records.

GABRIEL ALEGRIA AFRO-PERUVIAN SEXTET

2010 "Pucusana", "Piso 19", "Toromata", "Eva", "Capicúa". *Pucusana* [grabación de audio]. Lima: Saponegro Records.

GABRIEL ALEGRIA AFRO-PERUVIAN SEXTET

2013 "La Puertecita". *Ciudad de los Reyes* [grabación de audio]. Lima: Saponegro Records.

GABRIEL ALEGRIA AFRO-PERUVIAN SEXTET

2015 "Caravan" y "My favorite Things". *Álbum 10* [grabación de audio]. Lima: Saponegro Records.

GRANDA, Chabuca

1974 "Paso de Vencedores", "Me he de guardar", "No lloraba... sonreía", "Un cuento silencioso", "Cardó o ceniza", "La herida oscura", "El fusil del poeta", "Martín y su mula", "Las flores buenas de Javier", "Un río de vino". *Paso de Vencedores* [grabación de audio]. Lima: Sono Radio.

JUAREZ, Yuri

2009 "Cantelo Usted", "Festejando". *Afroperuano* [grabación de audio]. Lima: Saponegro.

KEEZER, Geoffrey

2009 "Miraflores", "Una Bruja Buena". *Aurea* [grabación de audio]. US: ArtistShare.

LA HOZ, Pilar

2008 "Repercusión", "Falling in Love". *Hozadías de Pilar de la Hoz* [grabación de audio]. Lima: BIF – TDV.

MAGUIÑA, Alicia y HAYRE, Carlos

1970 "Por eso", "Como Ayer". *Alicia Maguiña y Carlos Hayre* [grabación de audio]. Lima: Odeón del Perú.

MAGUIÑA, Alicia

1966 "Flor del Higo". *Alicia y su Conjunto* [grabación de audio]. Lima: Sono Radio.

MAGUIÑA, Alicia

1967 "Si juego a la Pinta", "Si juego a la Pinta", "En la Ciudad de Campeche", "Chochero techa tu Chozza", "Permita San Capurino", "Te espero en los Olivares" y "Soy el Toro de la Jarana". *Perú Moreno* [grabación de audio]. Lima: Sono Radio.

MAGUIÑA, Alicia

1971 "No me Cumben". *Alicia Maguiña* [grabación de audio]. Lima: Sono Radio.

GONZALEZ, Miky

1989 "A la Molina". *Nunca les creí* [grabación de audio]. Lima: Discos Independientes.

GONZALEZ, Miky

1992 "La esquina de El Carmen". *Akundúm* [grabación de audio]. Lima: Discos Hispanos.

MOSSMAN, Michael

1993 "Cubauzá". *944 Columbus - with performing Mario Bauzá y su Afro-Cuban Jazz Orchestra* [grabación de audio]. Columbus: Three-Two Music Publishing.

NEVES, Lucho

1976 El Sonido Afroperuano de Lucho Neves. [grabación de audio]. Lima: IEMPSA

PEREDO, César

2004 "Señor Festejo", "Nardamelón". *Cosas de Negros* [grabación de audio]. Lima: C. Peredo.

PERÚ NEGRO

1973 "El Payande", "Toromata", "Landó". *Sus Raíces - Perú Negro* [grabación de audio]. Lima: Virrey.

PERÚ NEGRO

1974 "Son de los Diablos". *Son de los Diablos* [grabación de audio]. Lima: Virrey.

PERU NEGRO

2004 "El Alcatraz". *Jolgorio* [grabación de audio]. US: Times Square Records.

PERÚ NEGRO

2007 "Que tiene Miguel". *Perú Negro – Zamba Malato* [grabación de audio]. Lima: Times Square Records.

REYES, Lucha

1971 "El Payandé". *Una carta al Cielo* [grabación de audio]. Lima: FTA.

ROACH, Max

1961 "We Insist!". *Max Roach's Freedom Now Suite* [grabación de audio]. New York: Candid Records.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1975 "A la Molina", "Son de los Diablos". "Zapateo y Aguenieve". *Socabon* [grabación de audio]. Lima: Virrey.

SANTA CRUZ, Rafael

2011 "Oita No má". *Hermanos Santa Cruz* [grabación de audio]. Lima: Virrey.

SANTA CRUZ, Victoria

1971 "La Picantera", "Marinera y Resbalosa", "Ven a mi Encuentro". ...*Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena* [grabación de audio]. Lima: Odeón del Perú.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1964 "Samba Malató". *Cumanana - Poemas y Canciones* [grabación de audio]. Lima: El Virrey.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1974 "Instrumentos musicales" – *Socabon* [grabación de audio]. Lima: El Virrey.

ZELLÓN, Richie

1994 "Landología", "Barbara", "Scrapple from the Apple", "Latitudes". *Café con Leche* [grabación de audio]. US: Songosaurus.

9. AUDIOVISUALES

HUGO ALCAZAR

- 2014 Solo de batería en festejo jazz [videograbación]. Consulta: 1 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=f26eN0uEK24>
- 2015 Afro-Peruvian jazz - Festejo on drumset [videograbación]. Consulta: 5 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=WO8r1C2W29s>
- 2015 Afro-Peruvian jazz - Festejo on drumset [videograbación]. Consulta: 5 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=WO8r1C2W29s>
- 2018 Festejo on Drumset & Cajon - Solo (part II) [videograbación]. Consulta: 10 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=wBOdNJgbRZ0&t=260s>
- 2020 Lando on drumset [videograbación]. Consulta: 18 de noviembre de 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=BxwwJh_zwEQ&t=40s
- 2019 Lando: Cajon & hihat foot with Hugo Alcazar [videograbación]. Consulta: 18 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/shorts/zgcm2cVK3FA>
- 2020 Introducción al cajón peruano [videograbación]. Consulta: 20 de noviembre de 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=kUz3e7IT7es>

2015 Afro-Peruvian Jazz - Lando on Drumset & Cajon [videograbación].

Consulta: 20 de noviembre de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=bZsxyJ7Mq0&t=25s>

GABRIEL ALEGRIA AFRO-PERUVIAN SEXTET

2015 Gabriel Alegría: ¡Esto es el Jazz Afroperuano! (This is Afro-Peruvian Jazz Music). Consulta: 1 de noviembre de 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=D0s8HrVboOU&t=1700s>



10. ENTREVISTAS

En esta sección se exponen las entrevistas realizadas a los músicos que han trabajado el Jazz Afroperuano desde su perspectiva como compositor, intérprete, director, arreglista y productor musical. Los músicos en mención son:

Gabriel Alegría, Freddy “Huevito” Lobatón, Yuri Juárez, Daniel Susnjar y Walter “Jocho” Velásquez.

10.1 Entrevista a Gabriel Alegría (trompetista, compositor y arreglista. Líder de la agrupación Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet)

a) En la experiencia con tu instrumento, ¿qué tomas en cuenta para conectarte con los ritmos afroperuanos?

Para conectar con los ritmos afroperuanos al tocar la trompeta, trato de tomar en cuenta los patrones del cajón, la quijada y la cajita; es decir, tratar de tocar frases que empaten de alguna manera y complementen estos patrones básicos. A veces esos patrones están tocados literalmente y otras veces insinuados por la batería, pero al final como trompetista trato de tocar "alrededor" de estos patrones.

b) ¿Cómo conociste el Jazz Afroperuano y cuál fue tu experiencia inicial con él? Breve explicación.

Hablar de la primera vez que conocí el jazz afroperuano en realidad es hablar de un proceso de creación. Mis primeras nociones de World Music con tendencias jazzísticas vinieron cuando escuché a “Los hijos del Sol” en los años 80’s. Esa experiencia me llamó mucho la atención y creo fue una motivación para explorar las posibilidades de lo que ahora se conoce como el jazz afroperuano.

c) ¿Qué opinión tienes acerca del Jazz Afroperuano actual?

Mi opinión acerca del Jazz Afroperuano actual es que es un género musical de

vanguardia hacia el mundo. Es un género que se ha consolidado como una vertiente de "Latin Jazz" de origen peruano. La confirmación del género se ha dado en varias publicaciones internacionales y proyectos ya creados en varios países y continentes desde el 2005. Pienso que el Jazz Afroperuano es un estilo de enormes posibilidades por su profundidad y riqueza de fuentes (tanto en el lado del jazz como en el lado peruano). Su consolidación continua y sigue en proceso.

d) ¿Cómo logras crear una interacción musical efectiva con la batería en el contexto del Jazz Afroperuano, desde tu instrumento? Puedes añadir anécdotas u otros aportes.

Para mí la interacción con la batería en el jazz afroperuano pasa más por el lado del jazz. Hay códigos "jazzísticos" que observamos dentro del grupo y como trompetista tiendo a esperar que la batería comente y proponga ideas durante un solo improvisado. Asimismo, intento tocar frases en la trompeta que obedecen a patrones de percusión (como el de la campana en el landó, por ejemplo) y la batería tiende a reconocer estas frases más que otras y eso incrementa la interacción con la batería en mi caso.

e) ¿Cuál es el concepto musical del Sexteto Afro-Peruano y cómo ha sido su evolución?

El concepto inicial del Sexteto Afroperuano fue de crear un sonido inspirado por el quinteto de Miles Davis de los años 60's en conversación con la música de la costa peruana (valeses, landós, festejos, marineras, zamacuecas y panalivios). En el concepto primaba la idea de que el espíritu de la música de la costa peruana, influyera sobre el jazz para tornar a éste en algo más dinámico para el público, incluyendo pasajes de zapateo afroperuano. El Sexteto Afroperuano fue creado pensando en la creación de una banda, no un grupo de músicos aislados.

El grupo ha evolucionado el sonido del jazz afroperuano y lo ha codificado con ciertas reglas que suelen mantener la sonoridad del género. Estas "reglas"

incluyen las siguientes ideas:

- Que la instrumentación es "pura" raíz. Por el lado del jazz el contrabajo (no bajo eléctrico), el saxofón y la trompeta.
- Por el lado afroperuano la guitarra acústica (no eléctrica).
- El cajón peruano.
- La batería unifica los dos mundos. No se usan instrumentos que no sean explícitamente de jazz o de música afroperuana en su expresión más depurada.

Se incluye armonía funcional con movimientos armónicos que cuentan una historia (no sólo acordes modales como en World Music); se incluye la inflexión del blues, se incluye el guapeo. Se rearmoniza la música para que tenga coherencia tanto con el jazz como con la música afroperuana (el movimiento armónico debe fluir con ambos géneros).

10.2 Entrevista a Freddy "Huevito" Lobatón (percusionista y zapateador).

a) En la experiencia con tu instrumento ¿Qué tomas en cuenta para conectarte con los ritmos afroperuanos?

Vengo de una familia de cultores de la música y ritmos afroperuano, de ahí fui aprendiendo, viendo cuando llegaban mis tíos a la casa donde se hacían las jaranas y fui aprendiendo de todo lo que sucedía; venían cantaban y tocaban; entonces de ahí yo tengo una formación muy sólida de la música afroperuana.

b) ¿Con qué instrumento empezaste tu proceso de aprendizaje de los ritmos afroperuanos?

El primer instrumento que vi a la edad de 4 años fue el cajón, porque en mi casa siempre había cajones y practicaban y ensayaban; se reunían siempre. Entonces me sedujo el cajón de niño, pero no teníamos acceso a instrumentos, mi mamá no nos permitía tocar, nos decía ¡vayan a estudiar a hacer otra cosa!. Después a los 11 años, cuando fui integrante del Ballet Afroperuano de Jóvenes

Perú Unión Santa Cruz, una de mis formadoras fue la maestra Teresa Palomino; estando ahí pude tener acceso a instrumentos, tenían cajones, bongós, campanas; era un mundo diferente para mí; ahí me transformé y quise aprender a tocar todo. Los ensayos eran a las 6 de la tarde, pero yo llegaba a las 3 de la tarde al teatrín de Santa Cruz, yo entraba y tocaba todos los instrumentos y aprendí a tocarlos.

He sido curioso para la música, escuchaba un golpe en la radio y lo sacaba igualito, he sido persistente, cargoso, lo sacaba en la mesa, en cualquier sitio, pero yo tenía que sacarlo. Me sabía todos los cortes de todos los Long Plays que mi papá llevaba y yo los tocaba a la perfección porque lo escuchaba tanto que se me grababa.

Mi mentor fue mi hermano Lucho porque yo lo veía tocar cuando era chiquito, pero mi hermano no me enseñó a tocar, mi mamá era una madre muy protectora, no le gustaba el ambiente artístico, la bohemia, pues porque viene asociada a otras cosas, entonces por eso mi hermano no nos enseñaba. Yo fui viendo y practicando, en el camino fui conociendo a maestros que se interesaban viendo mi talento, me comenzaban a decir “mira sobrino esto no es así, esto se toca así, este ritmo se llama así, puedes utilizar esto para acompañar eso”. Así fui proyectándome como un percusionista bueno, pero yo lo veía natural, mi juego era tocar todo el día; entonces cuando ya empezaron a verme, recuerdo a Valiente cuando yo tenía 15 años, en esa época él era el top de los percusionistas y Pititi en los años 70’s para los 80’s.

En los años 77’s, 78’s yo tenía 10 años y en mi casa se escuchaba el Long Play de la marinera limeña “Es así” producción de Carlos Hayre, se escuchaba “Fiesta Criolla”, “Embajadores criollos”, “Sonora Matancera”, religiosamente mi padre hacía sus cosas escuchando su Long Play de la Sonora Matancera. Es ahí donde yo comencé a escuchar los ritmos y los redobles del bongó, lo sacaba en la mesa, en mis baldes, armaba mi set de percusión; de ahí seguí el camino y me encontré con mucha gente con la que aprendí mucho.

El zapateo lo aprendí solo, nadie me enseñó, mis hermanos y yo aprendíamos

en las reuniones que se hacían en la casa en Breña en la casa de mi tío José Santos Vásquez, lo tratábamos de tío pero no éramos consanguíneos al igual que con Abelardo Vásquez, Caitro, Ronaldo, todos han sido amigos jóvenes, entonces cuando era cumpleaños de alguno de ellos, mi papá nos llevaba, así todos los chiquillos estábamos en el cuarto, en el patio jugando y los viejos jaraneaban, pero a veces, en algún momento también armábamos nuestra jarana y los viejos miraban y nos dejaban. De ahí viene todo, natural. Yo sabía cómo tocaban cada uno de ellos y los imitaba, desde cómo se sentaban hasta cómo hablaban.

c) *¿Cómo empezaste tu carrera profesional?*

A partir del Ballet, fui bendecido porque tuve la suerte de tocar con los más grandes artistas peruanos, grabé y toqué con muchos artistas en Lima, como Cecilia Barraza, Arturo “Zambo” Caveró, Óscar Avilés, Lucila Campos, Bartola.

d) *¿En qué época comenzaste a componer?*

Mi primera composición la hice a los 11 años estando molesto porque me rompieron un trabajo que me mandaron a hacer en madera en el colegio en el curso de Formación Laboral. En este curso hice un cajón de madera. Me hice un cajoncito de triplay que lo armé yo sólo, el zapatero que vivía en la esquina de mi casa me regaló chinchas, entonces con todo el material que tenía construí mi cajoncito que estaba hecho para una presentación del curso, pero no para ser tocado.

El día que lo terminé, lo dejé sobre la mesa para que se secase, entonces vino mi hermano, entra a la casa y pregunta: Uy, ¿Y este cajón?, ¿De quién es este cajón? Lo bajó de la mesa, se sentó e inmediatamente lo destruyó, lo rompió por completo; una lloradera, una gritadera, pues me había demorado todo el día en hacerlo y presentarlo; es ahí que entre lágrimas y cólera empecé a escribir y componer mi primera canción con la letra “Señores murió el cajón, lo destruyeron a golpes, le destrozaron el alma, pobrecito mi cajón”; mi hermano me escucha que estaba cantando y me pregunta ¿y eso, de quién es?, ¿quién ha escrito eso?

y le dije yo y me dijo ¿tú lo has escrito? mentiroso ¿haber cántalo? Y me puse a cantar; entonces vino mi papá y mi hermano le dice “papá el enano está componiendo y dijo ¿qué? ¿qué cosa? ¿va a componer? y me pregunta quién ha escrito eso y le dije “yo papá”, entonces me miró y me dijo “yo los voy a arreglar” pero se le olvidó. Poco tiempo después lo graba Manuel Donaire y yo estaba en quinto de primera.

En esa época estaba en el Ballet Perú Negro Santa Cruz y nos reuníamos, tocábamos y cantábamos. Un día un compañero dijo: “se comenta que “Huevito” compone, tiene una composición. Fue ahí que Manuel Donaire se entera, la escucha y me dice “Huevo” yo te la voy a grabar, y me la grabó.

e) ¿Cómo conociste el Jazz Afroperuano y cómo fue tu experiencia inicial con él?

Yo tocaba música peruana afroperuana tradicional con Aldo Borjas, un día él me dice, “compadre hay un grupo de César Peredo que estamos tocando en el Jazz Zone y hay un percusionista que toca jazz” entonces le dije pero yo no sé tocar jazz, y me dice vamos no más, ahí hay un bravo que te va a enseñar; y ahí te conocí, era Hugo Alcázar y fuiste quien me dio los primeros tips, luego cuando participé en el Sexteto de jazz Afroperuano me enseñaste a comprender el jazz, como era su estructura porque yo todo lo tocaba como festejo tradicional y esto no era así, yo tenía que dejar de tocar un poco de cosas, tenía que utilizar los graves cuando la batería estaba usando los agudos y viceversa, tratar de no chocar los golpes y simplemente dejar de tocar y entrar con candela en las situaciones según el tema, entonces todo era ese concepto de tocar con naturalidad como se toca el jazz, “así aprendí con este señor que se llama Hugo Alcázar”.

De ahí para adelante ya me cambió la forma de tocar, siempre respetando la tradición y desarrollé una forma de tocar jazz afroperuano en el cajón, entonces cuando toco ya sé que es lo que tengo que poner, porque ya sé la estructura, conozco la espiritualidad que tiene el jazz.

f) ¿Cómo fue tu experiencia con el Sexteto de Jazz Afroperuano?

En realidad, pasó un tiempo para que yo entendiera, porque yo tocaba lo que me decían, pero aportando siempre de mis conocimientos en los ritmos afroperuanos, pero hay parámetros que uno tiene que respetar, tocar con dinámicas, tocar no muy fuerte, no mucho acento; pasó un tiempo para que yo entendiera correctamente. Ahora sí creo que soy un cajonero de Jazz Afroperuano experimentado porque ya conozco y esto es lo que les enseño a los chicos de la universidad y lo pongo de referente a Hugo Alcázar, les dije que lo escuchen para que sepan cómo él toca, cómo transporta la cajita al aro de la tarola, cómo toca el hi-hat con un determinado ritmo, tienes que transportar los instrumentos afroperuanos a la batería, pasa el cajón al hi-hat, pasa la cajita aquí, pasa la quijada al cymbal, entonces yo les voy diciendo que tienen que aprender patrones afroperuanos para que puedan ser bateristas afroperuanos. Les digo, primero aprende bien lo básico y luego trata de ponerlo.

Las exploraciones tímbricas con otros instrumentos en el set de percusión con tambor, tarola, cajón, platillos y hi-hat; esa independencia de mano no es fácil, pero es una bonita experiencia y te da la idea más clara de cómo reducir golpes, me guío de lo que tú has desarrollado en la batería.

g) ¿Qué opinión tienes acerca del Jazz Afroperuano actual? ¿Cómo ves el panorama actual?

En la actualidad en unos de los viajes que hemos realizado a Perú, he visto que hay más muchachos interesados en este movimiento del Jazz Afroperuano y descentralizado, porque en Arequipa hay unos muchachos que están haciendo jazz afroperuano a su estilo, ya es una realidad, lo que está faltando es un poco más de enseñanza, hay que trabajar en eso en Cuzco y Trujillo porque el referente que tienen es de nosotros del Sexteto. En Lima no hay mucha movida, más bien está por fuera y me da gusto porque hay gente te dice maestro yo lo sigo, lo admiro; uno ni cuenta se da que ya está pasando; los chicos bajan videos y miran todo lo que hacemos, es un trabajo que lo hemos hecho con tanto esfuerzo y ahora las nuevas generaciones lo están cultivando.

En Estados Unidos como están más vinculados al jazz, la gente al saber otra vertiente del jazz se siente atraídos e interesados, quieren saber qué cosa es el jazz afroperuano y cuando ven todo lo que nosotros ponemos en el escenario dicen ¡wow! esto es jazz afroperuano, entonces la gente se queda sorprendida con nosotros.

10.3 Entrevista a Yuri Juárez (guitarrista, compositor y arreglista)

a) *En tu experiencia con tu instrumento (guitarra) ¿Qué tomas en cuenta para conectarte con los ritmos afroperuanos?*

En primer lugar, es el cariño a la música afroperuana y en segundo lugar a la cercanía con músicos. Ya había navegado mucho en la música tradicional del folklore y luego empiezo a salir fuera del estilo, debido a que siempre me han interesado ejecutar otros ritmos y me encuentro interpretando diferentes estilos de música con músicos de otros antecedentes; creo que eso influyó mucho en mí. A Lima llegaron músicos de Cuba, Estados Unidos, entre otros, me acuerdo de haber compartido y haber aprendido de ellos su música y sus estilos.

Una vez estando en el camino y sin pensar que había que crear una música nueva, un movimiento; todas estas experiencias me ayudaron de alguna forma a tener esa inquietud de tener una voz particular, de tener un sonido propio, porque eso es lo que más cuesta a un músico. La composición musical me ayudó a crear una música nueva para tocar un nuevo estilo; no solamente reeditar la música ya existente y modernizarla, haciéndole una sofisticación a la forma a la melodía o la armonía; sino que había que crear una forma distinta, una nueva música y que vaya acompañando a este nuevo sonido.

En esta búsqueda llegué a grabar mi música, fuiste parte de eso también, en el primer momento y siempre tratando de poner una cuestión muy personal, un cariño a la música peruana y poder tener la oportunidad de plasmarlo; una cosa es llegar a la creación, pero plasmar algo es un trabajo enorme.

Nunca me propuse crear un nuevo movimiento, sino hacer algo original, tener una voz, no hacer lo que ya existía, que es la manera más honesta de ser músico, ser original y creativo va más allá de ser exitoso.

b) ¿Has estado conectado con tantas personas locales como extranjeras, qué aspectos te ha llevado con tu instrumento a ser original?

Yo comencé con la música de la costa y mi lenguaje se fue desarrollando con los referentes, entonces al escuchar las grabaciones de Oscar Avilés, la música criolla, porque hay mucho material que está publicado de Don Oscar que es muy importante, a mayor cantidad de material publicado, mayor la influencia, Alvaro Lagos, me marcó mucho, con él pude estudiar, él venía de ser guitarrista de Chabuca Granda, era un jovencito muy virtuoso, muy adelantado a su edad, él venía muy influenciado por Félix Casaverde y por todos los maestros anteriores y era como una posta que se pasa, entonces estaba recibiendo de un guitarrista, que es el resultado de varios también, entonces todos los maestros que yo veía y escuchaba, también tenían su influencia y era un caldo de cultivo que va creciendo, lo que recibía de ellos era una información fantástica, sobre todo en el manejo específicamente de la guitarra afroperuana, que es una cosa que tal vez se haya perdido un poco o desconectado.

Me di cuenta cuando Pepe Villalobos hijo me dijo que yo todavía conservaba el bordón que se había perdido un poco de la guitarra afroperuana, yo no me había percatado de eso, pero es verdad, los bordones de la guitarra afroperuana es la esencia del lenguaje y de lo afroperuano, esos guitarristas me marcaron mucho. Después cuando empezaba a tocar con músicos que estaban muy conectados con la onda afroperuana como Roberto Arguedas, Teatro del Milenio, Carlos Mosquera, gente con la que yo andaba mucho al comienzo en mi quehacer musical; era gente de la cultura afroperuana, cultores de esta música, ahí se fue formando, tuve la suerte de poder conocer a todos los maestros y ser amigo de muchos de ellos de maestros de la guitarra y de la música desde Adolfo Zelada, Carlos Hayre, Oscar Avilés.

Cuando hablamos de esta música no sólo hablamos de un estilo musical, hablamos de una cultura, es una expresión que tiene que pasar primero adentro para que pueda salir, esta música es honesta, ese sonido para afuera es consecuencia de algo que se ha gestado dentro, entonces la asimilación de la cultura ha sido importantísima.

Ser parte de la cultura criolla de la cultura afroperuana no sólo se traduce en el toque sino también en la actitud hacia la vida, en el sentido del humor, la picardía, las ocurrencias, las vivencias de los personajes y de las noches limeñas que pude compartir con esta gente y después estar tocando en la escena de la bohemia; fueron años fantásticos para poder tener un desarrollo y una creación musical; y si a ello le sumamos el aspecto técnico formal de los estudios, técnico no solamente en mi instrumento sino también en el arreglo; después cuando hice el salto para escribir para ensambles grandes, para orquesta sinfónica y Big band.

c) ¿Cómo conociste el Jazz Afroperuano y cuál fue tu experiencia inicial con él? Breve explicación.

Yo venía trabajando mi música instrumental desde antes del 2007 que es cuando me llaman para ser parte del sexteto. Trabajaba un concepto instrumental con improvisación, pero en un sentido de fusión o world music, más por ese color; entonces cuando empiezo a trabajar con gente como Fusa, Edward Pérez quería hacer una fusión.

Edward Pérez me pasó unos voice sings que eran de jazz, me dio unos cuantos voice sings, me lo llevé a mi casa, me lo aprendí y al día siguiente tocando como Mako Tinner, siempre tuve una afición por la armonía.

Yo venía de conocer bien la música afroperuana, había tocado toda mi vida eso, y al incorporar estos colores se hizo un punto de conexión que ha sido trabajar con el sexteto y ser parte de la sonoridad un poco, porque si bien es cierto había que encontrar un balance instrumental que definitivamente el piano que es un instrumento principal en el jazz, no llegaba a cubrir la sonoridad característica de

la costa, entonces la guitarra de nylon criolla había que hacerle como una especie de un anexo a la forma de tocar y a la forma de sentir el ritmo, así que tuve que descomponer armónicamente los acordes y encontrar dentro del fraseo rítmico, una especie de lenguaje para poder tocarlo, básicamente ha sido pues la rítmica afroperuana pero pensada sin tocar un patrón constante.

He venido trabajando, cultivando para ser específico en este punto, el comping en el sexteto, el trabajo como líder y el trabajo como solista, toda esa parte digamos guitarrísticas, tres experiencias diferentes pero muy enriquecedora en todos estos años, uno no es bueno en todo, uno va aprendiendo, se va depurando, va mejorando e incorporando nuevas cosas.

(Hugo) Recuerdo que haces un bordoneo de jazz y nos llama a una zamacueca como jazz y en la misma canción puede estar pasando un bordoneo medio atonderado y ya estamos cambiando eso en algo interesante, los pulsos de cada género hacen que retrocedamos el tiempo.

d) *¿En tu análisis, al tocar la guitarra llegaste a comprender los tempos?*

Son tiempos, aires y formas, como el folklore tiene unas formas armónicas, específicas y melódicas si podía diferenciarlo porque al tocar un tondero tiene una estructura melódica y armónica diferente a la de una zamacueca y a la de un vals o a la de una marinera norteña y el tondero simplemente es más lento y más rápido, lento y rápido. Con la marinera de Lima la forma de la repartición de los compases y la estructura melódica y armónica siempre van a ser distintas y ahí ya tienes la diferencia melódica y la estructura de la cadencia del compás, lo que sí hay algunos acentos en la marinera de Lima que es ligeramente sincopado para atrás. Haría la salvedad entre la marinera norteña con la marinera de Lima; la de Lima es más lenta, pero tiene una sutileza un recu tecu que retrasa una semicorchea, esa es la diferencia.

La zamacueca y la norteña es lo mismo, solamente que en la marinera norteña el bordón va de otra manera y la estructura de los compases son diferentes en el tondero, eso también es lo que la diferencia; entonces es prácticamente lo

mismo desde el punto de vista rítmico, desde el punto de vista del patrón casi lo mismo. Habría que hablar con los piuranos y los de Lima para que te digan las pequeñas sutilezas que hacen la gran diferencia, básicamente es la misma célula, pero una vez que te metes en el tema, te das cuenta que no es exactamente todo lo mismo, que tiene sus cosas, como son cosas que se cantan también eso mucha marca la diferencia el canto, el estilo.

e) *¿Qué opinión tienes acerca del jazz afroperuano actual?*

De lo que he escuchado veo que no hay muchos artistas que lo hagan, lo hacen unos cuantos músicos, pero creo que se ha mantenido para poder cultivarlo, un grupo ha traído como inspiración a otros, pienso que tiene futuro si lo siguen practicando no sé si es que se vaya a consolidar más adelante, creo que hay pero no hay tanta cantidad, hay pocos trabajos, alguno de ellos interesantes, creo que todos los músicos de Lima que realizan esta fusión, se han puesto a trabajar al respecto, tienes a Gabriel Alegría y su Sexteto Afroperuano, Pepe Céspedes, Andrés Prado y grupos de fusión están trabajando mucho la música afroperuana.

Veó que hay movimiento de la música afroperuana en grupos jóvenes, mientras eso se mantenga siempre habrá posibilidades. Veó también que hay mucha respuesta del público, además la música negra está con bastante buena salud, más que la criolla tal vez.

f) *¿Cómo logras crear una interacción musical efectiva con la batería en el contexto de Jazz Afroperuano?*

La batería es un instrumento que a mí me encanta por su frescura. Cuando escuchas la percusión en los cueros, en los cajones, siempre son como si estuvieses en una carretera muy pesada, es sólido; la batería te permite volar por partes, permite que el ritmo sea mucho más flexible no tan duro; entonces una batería te da esa sensación de aire, de libertad al ritmo, por eso a mí me gusta en los valeses y en la música afroperuana; en el festejo y el landó me gusta mucho la plasticidad que ofrece y también porque te llama a poder tocar de otra

forma, el poder ser más creativo cuando hay una batería es como si hubiera un marco donde uno puede crear más cosas, donde se siente más ese blend entre sonidos que pueden sonar similares, un ride por eso el nombre, como cabalgando, uno se conecta con ese sonido y puede llamar a otras armonías a otras melodías que da mucha libertad, por eso me ha gustado mucho la batería porque te da más posibilidades creativas y te hace fluir en la creación.

10.4 Entrevista a Daniel Susnjar (Baterista, compositor, productor y arreglista musical).

a) En tu experiencia con tu instrumento, ¿qué tienes en cuenta para conectarte con los ritmos afroperuanos?

Como baterista, para conectar con los ritmos afroperuanos, primero estudio cuidadosamente las partes de percusión tradicionales asociadas con los ritmos de festejo, landó, zamacueca y panalivio. Al transferir múltiples ritmos simultáneamente a la batería, esto puede -ocasionalmente- implicar patrones de coordinación poco comunes de las extremidades, que deben ser practicados de manera metódica. Una vez que se establece la coreografía rítmica básica, es decir, el orden de las figuras, la ubicación de las subdivisiones y acentos se vuelven importantes para lograr autenticidad en el sentimiento rítmico.

Personalmente, he descubierto que practicar ritmos afroperuanos lentamente y sin variación (con un metrónomo) es la mejor manera de aprender estos grooves en la batería, con la introducción gradual de variaciones y crecimiento en complejidad a medida que aumenta la confianza. Si hay un ritmo específico que causa problemas constantes, lo dividiré en fragmentos más pequeños de información (por ejemplo, centrándome en una barra de un patrón de dos barras), que se repetirán hasta que estén dominados. Luego pasaré a la siguiente porción de información (segunda barra de un patrón de dos barras) y dominaré esa porción de información. Finalmente, uniré las porciones para revelar la frase completa (tocada de manera fluida). Si no fluye sin esfuerzo, practicaré las frases aún más lentamente y volveré a trabajar en pequeñas porciones de

material hasta que se sientan suficientemente incrustadas en mi memoria muscular y luego intentaré a la vez el groove o fraseo completo.

Otra idea que puede ser muy efectiva es buscar oportunidades para aplicar estos ritmos en situaciones de presentaciones en vivo. Un ejemplo podría ser tocar (o insinuar con discreción) grooves de festejo o panalivio sobre estándares de jazz como “Caravan”, “Con Alma”, “Invitation” y “Cherokee”, y tocar (o insinuar ligeramente) grooves de landó o zamacueca sobre estándares de jazz como “Some day my prince will come”, “Night Dreamer”, “My Favorite Things”, “Juju”, “Windows” y “Moon River”.

b) ¿Cómo llegaste a conocer el jazz afroperuano y cuál fue tu experiencia inicial con él? Breve explicación.

Me presentaron por primera vez al jazz afroperuano al presenciar una actuación en vivo del Sexteto Afro-Peruano Gabriel Alegría en la ciudad de Nueva York en 2010 en un lugar llamado “Tutuma Social Club”. ¡Fue una experiencia que cambió mi vida! Conocí a Gabriel después de esa presentación y entablé una amistad musical y personal que continúa hasta el día de hoy (con él y los miembros de su banda). La emoción de escuchar esa música me inspiró a aprender sobre ella en gran detalle, lo que pronto me llevó a tocar/girar/grabar con la banda de Gabriel; escribir la primera tesis doctoral sobre el tamborileo del jazz afroperuano, fundar el Grupo de Jazz Afro-Peruano Daniel Susnjar en 2011 y producir el álbum de Gabriel "10" en 2015.

c) ¿Cuál es tu opinión sobre el jazz afroperuano actual? En la pregunta, también puedes comentar sobre tu experiencia tocando jazz afroperuano en Australia.

El jazz afroperuano es un medio fantástico en la música improvisada en vivo para involucrar al público de manera muy positiva y comunicar emoción a la audiencia a través de los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos de la música. Siento que la música ha ganado mucha más tracción desde mi presentación a la música en 2010. Debo mencionar con respeto que el trabajo de artistas actuales,

incluyendo el Sexteto Afro-Peruano Gabriel Alegría, Alex Acuña, Yuri Juárez, Geoffrey Keezer, Tito Manrique, Marcos Campos y otros, ha sido inspirador para mi desarrollo como compositor, intérprete, productor y educador.

En Australia, hay muy pocos artistas que tienen una profundidad de experiencia reconocible en este género, pero he encontrado músicos en Perth, Sydney, Canberra y Melbourne (Costa Este) que han mostrado gran amor, respeto y dedicación no solo por el jazz afroperuano, sino también por mi interpretación de esta música como líder de banda, baterista, compositor y arreglista. Curiosamente, muchos de ellos son de origen chileno, e incluyen a Oscar Poncell, Luis Poblete y Steve Marin. También hay un destacado percusionista peruano radicado en Sydney llamado Giorgio Rojas, que tiene un profundo conocimiento de los ritmos tradicionales afroperuanos. En Perth (Costa Oeste), personalmente he sido responsable de entrenar a muchos músicos en los aspectos más finos del género a través de mi banda Daniel Susnjar Afro-Peruvian Jazz Group y con el Ensemble Afro-Peruano WAAPA, que fundé en 2017. Algunos excelentes practicantes en Perth incluyen a Iain Robbie, Jeremy Thomson y Tommi Flamenco.

El jazz afroperuano siempre es recibido con gran pasión en toda Australia y logra un equilibrio estético perfecto que cautiva la imaginación de los aficionados a la música mundial latina, así como de los amantes del jazz, música improvisada. Es crucialmente importante el uso del Guapeo en grandes dosis. Este elemento, como lo ejemplifica especialmente el Maestro Freddy Huevito Lobatón, es en mi humilde opinión, el ingrediente clave en la música afroperuana y el elemento que me impactó profundamente cuando escuché a Huevito tocar con el Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet en 2010.

Mirando hacia el futuro, creo que es imprescindible que los practicantes de jazz afroperuano experimenten continuamente con formas de presentar de manera original y respetuosa el repertorio clásico peruano (como el interpretado por Chabuca Granda, Eva Ayllon, Zambo Caveró, etc.) y combinen este conocimiento personalizado con conceptos y materiales presentados por artistas como Gabriel Alegría y mi propia banda, el Daniel Susnjar Afro-Peruvian Jazz

Group, para crear un sonido y enfoque identificable en conjunto.

d) ¿Cómo logras crear una interacción musical efectiva en el contexto del jazz afroperuano desde tu instrumento? Puedes incluir anécdotas si lo deseas.

Como baterista en primer lugar, siempre busco estar completamente cómodo con el groove y el tempo de la pieza que se está interpretando. Además, me gusta estar íntimamente familiarizado con la estructura de la pieza en cuanto a la melodía, los movimientos armónicos, las líneas de bajo y los cambios de sección (conocimiento de la forma de la canción). Una vez que tengo control sobre todos estos elementos, puedo usar mis sensibilidades musicales y mi discreción dinámica para abordar la música de manera conversacional y permitir un sentido de libertad y exploración en la música, manteniendo al mismo tiempo la integridad de la pieza. En otras palabras, siento que se requiere una gran disciplina como baterista en este estilo para combinar cualidades de confianza y liderazgo con un sentido de exploración, toma de riesgos y libertad.

A medida que la música se vuelve más y más interactiva, he encontrado que algunas herramientas y dispositivos efectivos para la interacción, incluyen el llamado y respuesta entre solista y batería, la invención espontánea y repetición de motivos rítmicos en el conjunto (con uno o más músicos de la sección rítmica) la variación dinámica extrema y los cambios repentinos de textura al comienzo de una nueva sección de solo. Todo se basa en una combinación de grooves, escucha, experimentación en tiempo real ¡y divertirse!

Debo decir que tú Hugo, eres una gran inspiración para mí en términos de interacción musical en la batería en el jazz afroperuano. Siempre me he maravillado de cómo puedes mantener un flujo tan innegable en tu tocar, combinado con una conexión musical en tiempo real siempre presente con tus compañeros de banda. Tu estudio detallado del toque, vocabulario y concepción de maestros del jazz como Roy Haynes, Elvin Jones, Tony Williams y Jack DeJohnette, combinado con tu conocimiento infinitamente profundo de los ritmos afroperuanos, ha llevado a la creación de un enfoque creativo singular que

cumple perfectamente con las demandas musicales que enfrenta el baterista en un entorno de jazz afroperuano y desafía a todos los músicos a encontrar su propia voz creativa dentro del ámbito del jazz afroperuano.

Como compositor y arreglista, mantengo una conciencia de las personalidades y fortalezas-debilidades musicales de los músicos con los que trabajo (o para los que compongo), junto con el tiempo disponible para los ensayos previos a una presentación en vivo o grabación. Algunos músicos pueden sonar increíbles tocando sobre progresiones armónicas complejas, mientras que otros sobresalen cuando tocan sobre un solo acorde-centro tonal durante mucho tiempo, por lo que soy muy sensible a este conocimiento y las formas en que puedo utilizar los talentos individuales para intensificar aún más el potencial de interacción musical dentro de cualquier conjunto dado.

Como líder de la banda, a veces puedo delegar una sección de solos a un instrumentista diferente al que está dirigido en la partitura impresa, para asegurarme de que los solos se distribuyan de manera justa durante la presentación y que se transmita un cierto nivel de intensidad musical en un momento crucial de un espectáculo en vivo. Un ejemplo es mi pieza "Rhythm Changes Peru" (inspirada igualmente en el ritmo de cajón Festejo y en el estándar de jazz "I've Got Rhythm", que generalmente se interpreta al final de un set con el Daniel Susnjar Afro-Peruvian Jazz Group. Puede interpretarse como una pieza de duración corta, media o larga, según la disponibilidad de tiempo restante para la presentación y delegaré la selección del/los solista/s de manera espontánea, similar a las prácticas de actuaciones de jam session de jazz.

En mi experiencia, he encontrado que este tipo de decisiones oportunas pueden tener un gran impacto en el enfoque del conjunto hacia la interacción, junto con el efecto general que la música tendrá en un público en vivo.

En otro enfoque de interacción, puedo dirigir a todos los músicos (excepto batería y percusión) dejar de tocar y luego embarcarme en guapeo involucrando una interacción espontánea con el público (es decir, señalando al público para que aplauda los tiempos fuertes) mientras que mis compañeros de banda comienzan

a tocar cajita, quijada, clave, cencerro, etc. Este es un truco del oficio que aprendí por mi experiencia personal al observar, interpretar, grabar y hacer giras con el Gabriel Alegria Afro-Peruvian Sextet. Como siempre, todo comienza y termina con el guapeo en el Afro-Peruvian Jazz.

10.5 Entrevista a Walter “Jocho” Velásquez (arreglista y productor musical).

a) Como arreglista y productor musical ¿Cuál fue el concepto de la versión “Sarambé” de la primera producción musical de Julie Freundt?

“Sarambe” fue la primera producción de Julie en temas de fusión, ella hizo una convocatoria para arreglistas, como una suerte de competencia sobre el tema “Sarambe” que tenía otro título. Participamos varios músicos y yo fui elegido para la realización del arreglo musical el cual lo hice utilizando instrumentos MIDI. Para eso hubo propuestas de varios tipos, la mayoría eran de festejo tradicional, pero el que yo hice fue una fusión rítmica, el trabajo era básicamente rítmico y tenía cosas armónicas como el empleo de Sus 2, Sus 4; cosas que no eran muy comunes para nada en esa época en la música tradicional, menos en el festejo.

Por aquella época se usaban solo triadas, acordes de séptimas y punto. Entonces en el aspecto rítmico me basé para la primera idea en un disco muy lindo de Paul Simon que se llama el “Ritmo de los Santos” que lo hizo con un grupo africano Black Mambazo; hacían una fusión muy rica de la percusión agregando los bombos a tierra, pero sonaba muy orgánico, además utilizaron guitarras eléctricas muy limpias que tiene mucha reminiscencia a lo que hace la guitarra eléctrica selvática aquí en el Perú como con “Juaneco”. El africano en guitarra eléctrica amarra muy bien, el uso del pique a tierra; sobre eso, flotan los tambores. También tiene una llevada de bajo bien interesante; esto es todo básicamente en lo que yo me basé, es decir, fue la influencia.

Mi hermano Pepe Velásquez también participó en la producción armando las líneas del bajo, ya cuando ustedes entraron a la banda, lo terminaron de desarrollar y darle forma; pero digamos que ese fue el punto de partida para ese tipo de fusión de música peruana, que no es la única, hay otras formas de hacerlo, pero en este caso ésta es la historia.

b) En tu opinión, por esos años que fueron finales de los 80's, ¿Cómo veías la inclusión de la batería en la música peruana?

Siempre ha habido mucho temor en poner una tarola en la música peruana, pero ha sido siempre por cosas extra-musicales, por tonterías realmente, la gente lo hace en otro folcklore, la gente evoluciona, más bien ahora la gente ya está apostando, le ponen el track y toda la onda y fusionan; así salen cosas muy ricas y siguen teniendo el sabor de donde se hizo esa música. La batería acústica en los años 80's y 90's tuvo un silencio total en la música peruana popular a nivel mundial.

(Hugo) Así es, Eva puso una tarola en un tema grabado, pero en vivo me decían no pongas tarola ni bombo en el acompañamiento.

(Jocho) Entonces ¿qué batería era esa? ¡Puro hi-hat!

(Hugo) Así es, hi-hat, ride; era un poco la herencia que dejaron los bateristas anteriores, porque era un dilema usar la batería con el cajón.

(Jocho) Claro, pero eso era un tema de concepto, de frecuencias, de no embarrar.

(Hugo) Lo que pasa es que antes grabar cajón y batería era un poco complejo. Hayre fue un guitarrista arriesgado al usar la batería, incluso grabó un disco en donde sólo había batería y guitarra, pero a partir de él hubo un mal intento con el disco "Paso de vencedores" de Chabuca, donde grabó "Arrocito" Cruz, tocó bien, pero el cajón y la batería tocaban lo mismo.

(Jocho) Es que todo lo que eso implica es chamba. Tu eres el "loquito chamba" y no todos tenemos esa disposición porque es chamba; desarmar el patrón, darle vuelta, es una quemadera de pestaña rica, pero es chamba. No todos están dispuestos a eso y esto es hasta ahora.