

APLICACIÓN DE LA BATERÍA E INTERPRETACIÓN DEL RITMO DE CUMBIA
EN LA OBRA "TEÓFILO EL GAITERO"

Patrones rítmicos utilizados en la batería, análisis de la obra



ELKIN LEONARDO CASTAÑEDA ROJAS

COD: 1094270658

Esp. LUCIA MARGARITA ESPINEL

Directora

LEONARDO RAFAEL GONZÁLEZ

Asesor de Percusión

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA

2017

CONTENIDO

	pág
LISTA DE FIGURAS.....	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCION	6
JUSTIFICACIÓN.....	8
OBJETIVOS	10
Objetivo general:	10
Objetivos específicos:	10
CAPITULO 1.....	11
CONTEXTO HISTORICO	11
1.1 Generalidades de la percusión	11
1.1.1 Percusión de altura determinada. El xilófono es uno de los instrumentos más representativo de este grupo. Este instrumento, formado por barras de madera dispuestas en teclado, recibe su nombre del Griego Xilon (madera) y Phono (sonido). Aunque su origen es muy discutido, debido a su aspecto físico puede ser que su origen tenga tres vías distintas. Aunque algunos historiadores afirman que en primer lugar aparece en Indonesia desde donde fue introducido en África por los mercaderes árabes, me niego a creer que, al ser láminas de madera dispuestas en hilera, algún tipo de instrumento así no se tocará en África (Del Valle, 2010).	12
1.2 Aparición de la batería	16
1.3. Generalidades de la cumbia	18
1.4 La batería y sus métodos	21
1.5 LA Música académica y el folklore	22
1.6 PATRONES RITMICOS DE LA CUMBIA	24
1.7 relato del maestro Carmelo torres interprete de la obra "TEÓFILO EL GAITERO".	25
CAPITULO 2.....	27
ANALISIS DE LA OBRA	27
2.2 Variaciones del ritmo cumbia en la batería.	29
Variación 1	29
Variación 2	29
Variación 3	30
CAPITULO 3.....	31
DIFICULTADES TÉCNICAS Y SUGERENCIAS SOBRE LA OBRA.....	31

3.3 CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES 32

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Patrón rítmico de la tambora	22
Figura 2. Patrón rítmico del llamador	22
Figura 3. Patrón rítmico del maracón	22
Figura 4. Patrón rítmico adaptado a la batería	23
Figura 5. Tom de piso (Floor Tom)	26
Figura 6. Tom 1 (Tom Hi).	26
Figura 7. Hi Hat	26
Figura 8. El bombo	27
Figura 9. Tom 1	27
Figura 10. Hi Hat	27
Figura 11. Variación 3	28

RESUMEN

El presente trabajo comprende la integración, entre una revisión documental sobre la cumbia colombiana, profundizando en la obra TEOFILO EL GAITERO, y la adaptación practica de los instrumentos de percusión interpretados en esta obra a la batería como único instrumento.

La metodología de revisión documental implementada, permitió la comprensión y respaldo teórico de la cumbia como parte del folclor colombiano y su importancia en la incorporación de la percusión como elemento central de esta. Además en su metodología de adaptación práctica, se generaron los elementos necesarios para un análisis de la obra y la producción de variaciones en los instrumentos tradicionales de la percusión y la interpretación de estos en la batería mediante el uso de los patrones rítmicos de la cumbia en Colombia, empleando cada uno de los conocimientos obtenidos a lo largo de mi formación de pregrado.

También, se incluye la entrevista realizada a Carmelo Torres, intérprete de la obra, el cual generosamente apporto sus apreciaciones acerca de este género musical, como símbolo del folclor colombiano y específicamente de la obra como construcción representativa de este.

ABSTRACT

The present work includes the integration between the literature review about Colombian cumbia, analyzing the work of TEOFILO EL GAITERO, and the practical adaptation of the percussion instruments construed in this work to the drum as the only instrument.

What allowed the comprehension and the theoretical support about cumbia as part of the Colombian folklore and its importance in the integration of the percussion as principal element of it was the implementation of the literature methodology. Moreover, talking about its methodology about the practical adaptation, some needed elements were originated for the analysis of the work and the production of the variation in the traditional percussion instruments, and the interpretation of them with the dumb by means of the use of cumbia rhythmical patterns in Colombia, integrating the knowledge already learnt during the learning process at the University.

Furthermore, it includes the interview conducted to Carmelo Torres, the performer of the work; he contributed with his assessments about this musical genre as symbol of Colombian folklore and specifically of the work as a representative construction of it.

INTRODUCCION

En la formación musical de educación superior en Colombia, específicamente en el Nororiente Colombiano, las temáticas abordadas en el plan de estudio incluyen diferentes elementos fundamentales para la formación del músico profesional como el estudio instrumental, el desarrollo auditivo y la fundamentación teórica. Como también la profundización en el componente del folklor nacional desde la práctica instrumental.

Juan Sebastián Ochoa (2016) en su trabajo "La Cumbia en Colombia: Invención de una tradición" nos enuncia a manera de esencia y significado que La palabra "cumbia" es polisémica, un baile y una práctica cultural, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado en la industria cultural, y un género (en singular) como matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano. No obstante estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de "la cumbia" como una entidad homogénea, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos. A lo largo de este texto se utilizará el término cumbia entre comillas siempre que se refiera a dicho uso homogéneo y ambiguo.

La batería es un instrumento relativamente nuevo a comparación de los instrumentos autóctonos o de orquestas, este instrumento se ha venido introduciendo en muchos formatos musicales. En la música folclórica Colombiana se ha venido trabajando con diferentes instrumentos que son propios del genero cumbia como el llamador, el guache, la tambora y el alegre, el principal, ya que los instrumentos autóctonos anteriormente mencionados son de difícil acceso para intérpretes

Siendo en nuestro caso analizada la obra Teófilo el gaitero del maestro Andrés Landero e interpretada por Carmelo Torres, en colaboración con la banda los Toscos, bajo los criterios en

los cuales la batería puede asemejarse a los demás instrumentos folclóricos, buscando una solución a la problemática de su interpretación, para personas que desean realizar estos tipos de ritmos, pero que no poseen la instrumentación necesaria, principalmente aquellos que no están situados en la región caribe, donde este ritmo no es común, siendo más asequible poder realizarlo en un instrumento alternativo, como en este caso la batería.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo tiene como fin una transcripción y adaptación a la batería de la obra TEOFILO EL GAITERO, ya que esta cuenta con unos instrumentos que le dan identidad a este ritmo y lo hacen autentico de nuestro folklore, además de aportar nuevos resultados y estrategias para abordar de una manera pertinente la cumbia en la batería adaptando su instrumentación autóctona a este instrumento. Para ello se debe tener en cuenta que sobre este tema existen métodos instructivos, los cuales indican como tocar este género musical en los instrumentos autóctonos como son los libros de Batuta, los cuales son dirigidos a los docentes para que ellos transmitan la información, otros trabajos por su parte plantean la iniciación musical para niños y adolescentes en la cumbia por medio de la batería, realizando un acercamiento básico, pero sin llegar a profundizar en la ejecución, ninguno en concreto se plantea un método en el cual se aborde desde la batería a profundidad y sobre todo como realizar su adaptación de manera completa; Resaltando que en el país existe una gran variedad de ritmos en las diferentes regiones que lo conforman y los cuales son más fáciles de asimilar, dada la cercanía que se tiene con ellos, y de esta manera poder tener una mejor comprensión.

Generalmente la batería ha logrado optimizar el número de percusionistas, ya que en épocas anteriores se requería de un percusionista para interpretar el bombo, un segundo para tocar el redoblante, un tercero para usar los tambores (tones) y un último para los platillos; de esta manera se necesitaba de 4 o más músicos y con la aparición de la batería se minimizó la cantidad de intérpretes gracias a que este instrumento requiere de un solo integrante para cumplir con estos papeles importantes en la percusión. (Fiorentino, 2009)

El propósito de este recital es incentivar el valor musical de la cumbia en Colombia expresando estos ritmos desde la percusión y una adaptación singular a la batería, y los ritmos de

otros lugares del mundo llegan a apoderarse del sentir de la música tradicional de nuestros pueblos.

OBJETIVOS

Objetivo general:

Realizar la transcripción y adaptación de la obra Teófilo el gaitero a la batería.

Objetivos específicos:

Entrevistar a Carmelo Torres, intérprete de la obra, para conocer el origen y estructuración de “El Gaitero”.

Profundizar en los aspectos rítmicos, de la obra para establecer la posible adaptación de instrumentos autóctonos de la cumbia colombiana, en la batería.

Adaptar los patrones rítmicos de los instrumentos autóctonos de la cumbia colombiana a la batería.

Realizar un ensayo formal de la obra Teófilo gaitero desde una perspectiva técnico musical.

Interpretar los instrumentos de la percusión redoblante, marimba, timbal salsero y batería transcrita a la cumbia como instrumento principal.

CAPITULO 1

CONTEXTO HISTORICO

1.1 Generalidades de la percusión

La percusión nace en Asia septentrional. Originariamente, esta se utilizaba para realizar creencias religiosas, cuando el llamado chamán indicaba la llegada del espíritu por medio de una modificación en el ritmo, y así mismo, por medio de un ritmo llamaba al alma de los difuntos. Del mismo modo, el gong al golpearlo, retumbaba un sonido al que se le atribuían poderes curativos. Por tanto, podemos considerar que la percusión tiene unos orígenes espirituales. De este modo, con el paso de los siglos, el ser humano va creando distintos herramientas con los que crear objetos que tuvieran distintos sonidos. Así se crearon los tambores, y hoy en día su continua evolución sigue fascinando a muchos aficionados al arte de la percusión. Los tambores, constan de un objeto en forma naturalmente cilíndrica de madera, hueso, piedra o metal, cuyos extremos están tapados por unas fundas que en el origen eran de piel de animal, y que hoy en día son de los más tecnológicos materiales, con aleaciones de plástico. Estas fundas se tensan de modo que surjan distintos sonidos (El tambor suena más agudo cuanto más tenso esté la funda y más grave cuanto menos tenso esté). Con el inicio de la edad de hierro, los objetos percutores están ya más trabajados, y este es el nacimiento de nuevos sonidos como el del cencerro o el esquilo. En la actualidad la familia de la percusión se ha extendido hasta límites nunca pensados. (sarría, 2006).

Los instrumentos de percusión se clasifican según su altura ya sean de altura indeterminada o altura determinada, a continuación se presenta una breve descripción de ellos, en función de la identificación, o no, de sus notas, de los cuales en el recital se trabajaran guache el cual es adaptado en la interpretación por el hi hat, llamador el cual es adaptado en la interpretación por el tom, La tambora la cual es adaptada en la interpretación por el tom de piso, ayudada por el bombo.

1.1.1 Percusión de altura determinada. El xilófono es uno de los instrumentos más representativo de este grupo. Este instrumento, formado por barras de madera dispuestas en teclado, recibe su nombre del Griego Xilon (madera) y Phono (sonido). Aunque su origen es muy discutido, debido a su aspecto físico puede ser que su origen tenga tres vías distintas. Aunque algunos historiadores afirman que en primer lugar aparece en Indonesia desde donde fue introducido en África por los mercaderes árabes, me niego a creer que, al ser láminas de madera dispuestas en hilera, algún tipo de instrumento así no se tocará en África (Del Valle, 2010).

Con respecto al origen sudamericano de los instrumentos de láminas de madera, los criterios parecen coincidir en que fueron esclavos negros los que introdujeron este tipo de instrumentos al llegar al continente desde África. Posiblemente sea en este continente donde más tarde se conocieron, pero su desarrollo y su enorme calado en la sociedad han propiciado su evolución hasta como lo entendemos hoy en día. A lo largo de la historia se han ido describiendo instrumentos con las características de un Xilófono y en el S. XVII aparecen diferentes modelos de algo parecido a un Xilófono como el clavicémbalo de 4 octavas cuyas teclas estaban conectadas con unas bolitas de madera que golpeaban las barras, o bien el xilófono que era golpeado por debajo de las barras con unos martillos accionados desde un teclado. Pero el auténtico conocimiento, en Europa, del Xilófono data de la segunda mitad del S. XIX cuando un músico Judío de origen ruso llamado Micha Joser Guzikow efectuó giras de conciertos por toda Europa con un instrumento que en origen se utilizaba como instrumento melódico. Su virtuosismo atrajo la atención de Chopín, Lizt y Mendelsshon. Este instrumento era un Xilófono de 4 hileras y 28 barras afinadas por semitonos y con una forma trapezoidal. (Del Valle, 2010)

El timbal es otro de los instrumentos que pertenecen a este grupo de percusión de Altura Determinada, y más concretamente a los membranófonos. El timbal actual posee una caja de resonancia de forma semiesférica y metálica con un baño de cobre o latón. También se fabrican

en aluminio, acero y materiales sintéticos. El fondo presenta una pequeña abertura con el fin de equilibrar la presión del aire mientras se toca. Lleva una membrana única en la parte superior que también se fabrica con materiales sintéticos (antiguamente era de piel curtida). Dicha membrana va tensada entre dos cercos de hierro fijos sobre el borde del armazón y se ajusta por medio de 6 u 8 tornillos opuestos diametralmente y a distancias iguales entre sí alrededor del borde. (Del Valle, 2010)

La marimba aunque no es más que un xilófono pero con unas láminas más grandes, tiene por lo tanto una tesitura más grave y un timbre más dulce. Sus láminas pueden llegar a medir una anchura de 8 o 9 centímetros. La marimba es el instrumento nacional de Guatemala. A principios del S.XVI fue introducido en el continente americano y adoptado por los indios del Ecuador. Se generalizó por toda América Central y evolucionó notablemente bajo la influencia de la música europea. (Del Valle, 2010).

1.1.2 Percusión de altura indeterminada. El guasá es un instrumento característico del contexto musical de la costa Pacífica. Se utiliza en los conjuntos de marimba y en las ceremonias sacras denominadas arrullos. Se fabrica con una sección de tubo de bambú (guadua) de unos 30 o 40 centímetros de longitud por 6 u 8 de diámetro, al cual se le agregan semillas vegetales secas o piedrecillas. Al armazón, que está cerrado en uno de sus extremos por la nudosidad propia del canutillo, se le adicionan palillos suplementarios trabajados en astillas de chonta; el otro extremo del cilindro se sella con un disco elaborado con un trozo de caña de balsa. Se cataloga como un sonajero en el que el sonido se produce por sacudimiento del cuerpo del instrumento. Su sonoridad es baja y grave por hallarse sellado en sus extremos y como producto de la vibración y resonancia del armazón. Durante los arrullos (celebraciones sacras en las que se interpretan tonadas de exaltación religiosa de carácter netamente vocal) se utilizan como acompañamiento percusivo y rítmico los cununos y el guasá, que es interpretado por las guasaseras a través de

sacudimientos rítmicos y alternados, y en número de cuatro o cinco ejemplares. . (Ministerio Nacional de Educación, 2002)

La tambora o bombo es un instrumento que ha sido asimilado por las comunidades afrocolombianas del Pacífico. Se fabrica con el tronco de un árbol llamado banco. Los parches se elaboran con piel de venado, chivo u oveja. Los elementos se ensamblan con la ayuda de un par de aros en los que se aseguran, de manera indirecta, las membranas. Tiene forma cilíndrica y profundidad media. Se considera un instrumento cuyo sonido es producido por la vibración de dos membranas en tensión. Se toca por percusión sobre la membrana con una baqueta abollonada de 15 centímetros de longitud denominada remo, mientras el cuerpo se percute con otra baqueta de punta lisa llamada golpe. Parece ser que el sonido de la tambora depende de la calidad del cuero utilizado para la elaboración de las membranas. De acuerdo con esto, el sonido producido podría ser poco nítido y grave o nítido y agudo. La tambora, junto con la marimba, los cununos y los uasás, hace parte de la estructura instrumental propia de los conjuntos de marimba utilizados en las tonadas del currulao o en el chigualo que se interpreta para el velorio de los niños. (Ministerio Nacional de Educación, 2002).

El tambor llamador o yamaró es característico del conjunto de flautas carrisas o cañamilleras, conformado por un cuerpo cónico de 30 o 40 centímetros de alto, su única membrana, situada en la boca más ancha del armazón, se ajusta con un aro elaborado de bejucos. El llamador se temple por sistema de tensión por medio de cuñas ubicadas en un cinturón situado en la parte media del cuerpo del instrumento. Se ejecuta, de pie o sentado, por percusión directa con la palma de la mano abierta. Su función en los conjuntos de música tradicional consiste en marcar el compás. (Ministerio Nacional de Educación, 2002).

El alegre El tambor alegre, mayor o quitambre se utiliza en los conjuntos de música tradicional de los departamentos de Bolívar, Cesar, Atlántico y Sucre. El cuerpo del instrumento se construye con el casco del tronco de un árbol denominado banco. Su forma es cónica y tiene unos 70 centímetros de alto por 28 de diámetro en el extremo superior, donde va la membrana, y 25 centímetros de diámetro en el extremo inferior, que se deja abierto. El parche se elabora con piel de becerro, vientre de caimán, piel de venado o cabra. Los elementos se ensamblan con lazos de bejucos y cuñas de madera que sirven para templar el parche del tambor. Se ejecuta por percusión directa con las manos para los ritmos del bullerengue, fandango, porro y cumbia; y con bolillos para el ritmo del cabildo (Ministerio Nacional de Educación, 2002).

La caja está formada por un cuerpo cilíndrico metálico recubierto en sus dos bases por un parche que antiguamente era de piel animal y que hoy se fabrica de material plástico. Su borde está rodeado por un aro metálico que sobresale un centímetro con respecto al nivel del parche. La caja posee un sistema de bordones que la hacen sonar de una manera diferente según percutamos con este sistema conectado o no. Los bordones consisten en una franja de cuerdas metálicas de pequeño grosor que recorren el diámetro del instrumento en su base contraria a la percutida, Estos bordones son accionados por un mando lateral que pone en contacto a los bordones con el parche, y los separa cuando lo quitamos. La caja suele percutirse con baqueta de madera y sobre el centro del parche superior. El uso del tambor ha sido muy extendido en el mundo, se pueden encontrar tambores en cualquier rincón del planeta. Los primeros tambores, según lo evidenciado en los yacimientos arqueológicos, datan del 6000 de a.C. y desde entonces han ido evolucionando hasta como hoy día los conocemos. (Del Valle, 2010).

Los platillos, los cuales constan de dos planchas metálicas circulares, de unos cuarenta centímetros de diámetro, que en su centro poseen unas empuñaduras para poder asirlas y así hacer entrechocar las dos planchas. El sonido que producen es poderoso y de gran color. Dentro

del mundo orquestal, su papel es fundamental dentro de los llamados tutti. El platillero nunca percute un plato frente a otro, sino que los percute en forma diagonal y procurando que choque la casi totalidad de la superficie de ambas caras, si no lo hiciera así, el resultado sonoro sería seco y sin ninguna calidad ni brillo, los platillos también llamados platos de mano, platos a dos o platos chocados, es un instrumento típico del folklore turco, y comienza a introducirse en Europa a partir del S.XVIII. (Del Valle, 2010)

El bombo, que es un Instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos. Existen diferentes formas tamaños y nombres dependiendo de la región o país que se utilice. En la península Ibérica y en América latina se usa con mucha frecuencia como elementos de percusión dentro de la orquesta y como compañía de bailes y danzas. Algunos autores lo definen como un tambor muy grande que se toca como una maza y se emplea en las orquesta y en las bombos militares. El bombo posee un solo porche con caja metálica en formas de media esfera .Este tambor tiene grandes dimensiones. Algunos de ellas pueden ser también de los porches. Aunque normalmente la caja es de metal esta puede ser también de madera y a pesar de su peso es utilizado para tocar en marchas donde tocan bombos militares, además se le da uso en las orquesta de jazz y música pop, junto a otros instrumentos de percusión. En estos ritmos el instrumentos está fijo el súbelo y se toca como un pedal metálico que se acciona con él, pie sirve para marcar tiempos fuertes. Y además producen un efecto bastante original, entre ellos imitar truenos o cañonazo. (Del Valle, 2010).

1.2 Aparición de la batería

Según las pocas recopilaciones bibliográficas que se han encontrado acerca de la aparición de la batería en el mundo musical, Juan Villalobo (2010) nos recuerda que se considera que su aparición se dio en los principios del siglo XX y que está relacionada directamente con la

aparición del Jazz. Sin olvidar que la batería jazz se considera heredera de un pasado poco memorable de dolor y martirio del pueblo africano y el deseo de libertad representado en la música.

Hacia 1900-1910 en estados unidos las orquestas tocaban con 3 o 4 percusionistas pero la llegada del Ragtime y la necesidad de músicos para las salas de baile, termina de hacer necesario el ensamblaje de la batería, donde un solo instrumentista tocaba todos los elementos. En esta época, el papel de la batería era el de seguir y mantener el ritmo de fanfarria, pero con un estilo musical muy similar al de las marchas militares, los bateristas utilizaban los rudimentos del tambor clásico pero con un fraseo diferente, inspirado en las orquestas de paradas (redobles menos rígidos, sincopas y acentuaciones solo en el primer tiempo).

Para los años 20, la música de Jazz se hacía para bailar. Le batería tenía la sola misión de mantener el ritmo y marcar los tiempos fuertes en el bombo, que aún era grande y pesado. Aún no se utilizaba el Plato Ride para hacer caminar el ritmo. A finales de los 20 la batería realizaba uno que otro pequeño solo en la entrada de la canción o bien en algún otro momento donde se efectuara subida de volumen, apareciendo virtuosos como "Baby Dodds" o "Zutty Singleton".

Durante los años 30-50 aumentaba la demanda de música para bailar, con orquestas c de baile y una gran cantidad de Big Band, números grupos de Jazz y resurge allí la necesidad de contratar baterías de ritmo, los fabricantes mejoran enormemente la calidad de todos los materiales que conformaban estos instrumentos e incluso se hacen inventos que mejoran la interpretación.

A pesar de la notable influencia del Jazz, poco a poco cada estilo va desarrollando su propio sonido y sus propias características apareciendo casi inesperadamente una serie de baterías que desarrollan por completo y llevan hasta el límite la Técnica de ejecución de la Batería, entre

ellos destaca sin duda alguna Buddy Rich que además de el técnico más grande que ha dado la batería se convertiría con los años en un verdadero showman. (Villalobo. (2010).

1.3. Generalidades de la cumbia

Se conoce como cumbia a algunos géneros específicos y bien delimitados musicalmente en la música de gaitas, en la música de flauta de millo, en la música de acordeón y en la música de orquesta de salón. En la música de gaitas el género cumbia tiene un repertorio muy escaso. Apenas fue incorporado hace unos pocos años, quizás tomándolo como influencia de la música de flauta de millo. En la música de millo, por su parte, sí es un género de mucha importancia, con un repertorio amplio y de una trayectoria histórica que se pierde en el tiempo. En la música de acordeón, su aparición se le adjudica a Andrés Landero, conocido como "el rey de la cumbia". La música de orquesta de salón se refiere a conjuntos del estilo de las big band norteamericanas y cubanas, como la de "Lucho" Bermúdez, "Pacho" Galán y Edmundo Arias (entre otras) surgidas en la década del cuarenta. Aquí se conoce como cumbia a un repertorio particular reconocido en canciones como "Yo me llamo cumbia", "Danza negra" y "Cumbia sabrosa". Estos cuatro géneros (cumbia de gaitas, cumbia de millo, cumbia de acordeón y cumbia de orquesta de salón) tienen similitudes en su aspecto rítmico, que se advierten en el tempo moderado, la métrica binaria con subdivisión binaria, y la acentuación permanente del contratiempo. No obstante, en lo que respecta a los aspectos melódicos, formales, tímbricos y armónicos son diferentes, por lo cual corresponden a cuatro géneros específicos y no a diferentes estilos dentro de un mismo género. (Convers, et al. 2007).

Al comienzo las Cumbias, según algunos relatos antiguos escritos, en el siglo XVIII las primeras manifestaciones de ésta no incluían canto, se denominaban —son de Gaita, pero si pregones a forma de simples lamentos. Indios y negros se alumbraban con una fogata central y

bailaban alrededor del fuego, mientras los músicos con gaitas, tambores y sonajeros, se situaban a un lado, más tarde, el fuego fue substituido por un árbol llamado —Bohorquell, que trasplantaban al centro de la plaza y cuyas ramas adornaban con objetos de colores. Es pues que un derivado de esta tradición se refleja en la actualidad en la Danza de Negros y sones de Tambor referenciada y compilada por escritos de Marceliano Orozco. (Pérez, 1954).

La Cumbia en su esencia popular tradicional (como menciona entrevista realizada al maestro costeño compositor e instrumentador para banda Victoriano Valencia) no es cantada, es netamente instrumental, sin embargo, la adquisición, ya sea por su elemento campesino y laborero, se refleja en los cantos de —Laboreo bajo una variante llamado Zafras. Si bien el elemento musical hispano que reflejaban cantos de tradiciones meramente populares europeas, cuyo factor ha suscitado y persisten posiciones polémicas de musicólogos y antropólogos sobre el vínculo de la voz cantada, tales posiciones permiten examinar la posible existencia de una relación entre el canto hispano y los cantos Zafras. Al correr del tiempo, los músicos con sus instrumentos tradicionales pasaron a ocupar la parte primordial de dichas festividades, lo cual, ocurre hasta el presente, flautas de millo, gaitas tambores y maracón (sonajero), permiten la apreciación cultural tanto en lo popular como en lo tradicional. La Cumbia no se quedó en su recinto amurallado, tampoco limitó su alcance por las vías fluviales comerciales; la Cumbia conquistó los puertos en las aldeas, haciendas riverseñas extendidas por todo Bolívar, Córdoba, por las sabanas del Valle del Sinú de donde paso rápidamente hacia los Departamentos del Atlántico, Magdalena y desde luego, conquistó todo el extenso valle del río Magdalena hasta las aproximaciones del salto o rápidos de Honda y hacia el norte de Antioquia por el Bajo Cauca y el Nechí, llevando en embarcaciones "bajeros" y mineros, negros en su totalidad, que llevaron hasta la montaña, como lo narran escritos realizados por Tomás Carrasquilla y Antonio José Restrepo,

los cuales describen la rica variedad de los ritmos y bailes que se podían observar por dichos africanos. (González, 2007)

En Colombia algunos de los antecedentes del interés por resaltar o dar a conocer las expresiones culturales asociadas al pueblo, pueden ser las descripciones que de las costumbres de los diferentes grupos sociales existentes en el país hicieran la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi, o bien aquellas presentes en el Museo de Cuadro de Costumbres y Variedades publicado por El Mosaico 1866. Estos trabajos fueron importantes en la segunda mitad del siglo XIX, ya que a través de ellos las elites interesadas en la construcción de la nación, dieron a conocer a un público amplio, aunque únicamente letrado, fiestas, hábitos, historias, modos de comportamiento y expresiones del mundo rural de diferentes partes del país. Estas primeras descripciones, centradas ante todo en el mundo andino, los valles del Magdalena y el Cauca y eventualmente los llanos orientales, crean la idea de un pueblo nacional mestizo, católico y arraigado en el trabajo de la tierra. En él, no tienen cabida las poblaciones negras e indígenas, las cuales son pensadas como marginales, ya que son más un problema a resolver que grupos dignos de exaltar como posibles símbolos de la nación. Idea que tendrá un asidero fuerte en las elites y grupos urbanos del país hasta bien entrado el siglo XX, pues es sólo desde las décadas de 1950 y 1960 que se empieza a apreciar un cambio real en la conceptualización de tales grupos. Aunque parezca contradictorio, lo anterior no implica una negación total de lo indígena o lo negro, pues algunos elementos como los ritmos musicales de todas formas han sido apropiados, integrados y neutralizados en el proceso de mestizaje. Los especialistas del folclor se han dedicado entonces al estudio y creación de esta noción de pueblo mestizo, sustento de una nacionalidad homogénea. Recolectando leyendas, historias o cuentos, documentando fiestas y carnavales, describiendo vestidos, comidas y sabores, folclorólogos y folcloristas, como suelen llamarse, no han hecho otra cosa que consolidar la idea del mestizaje y la ilusión de comunidad nacional. De hecho, se

han quedado en la discusión de qué puede ser considerado folclórico o no y en la delimitación de las zonas folclóricas del país. (Silva, 1993) Adicionalmente, es común encontrar en gran parte de ellos cierto temor hacia el contenido mismo de las expresiones culturales y su carácter reflexivo, así como hacia la incursión de la cultura de masas. Esto ha llevado a la focalización en aspectos puramente formales, es decir, en la estructura del cuento, la vocalización, la coreografía o la teatralización, cuya finalidad última es agradar al posible espectador mediante la creación de cierta idea de autenticidad basada en un formalismo estético y apolítico.

1.4 La batería y sus métodos

Al igual que en otros instrumentos, se empiezan a construir textos recopilatorios pedagógicos sobre las formas y técnicas de tocar la batería. Uno de los textos más emblemáticos y de tradición es el "Stick Control for the Snare Drummer", importante libro en la historia de la batería no sólo por su valor histórico, sino por recopilar ejercicios, partituras y técnicas básicas que influenciaron a grandes maestros. Es elaborado por George Lawrence Stone (1886-1967), baterista y escritor norteamericano que logra recoger en dicha publicación, los rudimentos y ejercicios de técnica heredados de los ejercicios militares codificados a través de redobles, y publica de esta manera en el año de 1935 la primer edición del libro. Entre sus estudiantes más destacados estaban Joe Morello, Gene Krupa, Lionel Hampton, y Vic Firth, los cuales a su vez, elaboran versiones más elaboradas y personalizadas, haciendo del producir métodos personalizados de batería una práctica profesional. (Castro, Et al. 2013)

Entre estos métodos se encuentra "Master studies" de Joe Morello y "Advanced techniques for the modern drummer" de Jim Chapin, los cuales a través del fortalecimiento de la industria del cine y en general de la producción audiovisual, se introducen en un nuevo canal de comunicación pedagógica. (Castro, Et al. 2013)

De esta manera cada vez más bateristas implementan producciones audiovisuales pedagógicas, como es el caso de Dave Weckl, Dennis Chambers, Vinnie Colaiuta, Elvin Jones, Dom Faularo, Jim Chapin, Joe Morello, Tomy Igoe, Jojo Mayers, entre otros, quienes implementan diversas formas de enseñar sus técnicas a través de textos audiovisuales o a través de la multimedia, generando no sólo herramientas pedagógicas relevantes, también la recordación de su quehacer como bateristas.

“La Biblia del baterista”, de Justin Scott (2011) es una guía completa para el desarrollo de habilidades técnicas y rítmicas, de lectura y escritura, aportando lecciones y estilos con los cuales se elabora un recorrido de elementos básicos y avanzados para bateristas de la actualidad (Castro, Et al. 2013).

En Colombia en el año 2001 se lanza el “Manual para la iniciación a los instrumentos de percusión” el cual hace parte del material didáctico producido por el Ministerio de Cultura elaborado a partir de las memorias del Primer y Segundo Taller de Homologación para la Enseñanza de los Instrumentos de percusión, realizados en el municipio de Sutatenza (Boyacá) en junio del 1999 y agosto del 2000. Fue pensado como una guía básica ilustrada, para jóvenes músicos que quieren acercarse a este arte, muestra diferentes instrumentos como el bombo, redoblante, platillos, etc., y algunas técnicas para tocar la percusión. (Castro, Et al. 2013)

1.5 LA Música académica y el folklore

Durante la edad media y el renacimiento no se contemplaban diferencias claras sobre la música popular y la académica, el concepto de música comercial estaba lejos de aparecer. (Saporta, 2013) La religión dominaba musicalmente, teniendo bajo su control los primeros centros culturales a los cuales a su alrededor se congregan las personas creando gradualmente su propio lenguaje música, que muchas veces no se podía canalizar a través de las derivaciones

estéticas del canto gregoriano y de la polífona temprana. Se establecía una separación entre la música sacra y música profana que se hacía afuera del marco religioso. En el renacimiento el desarrollo de la polifonía se expandió hasta la música secular creando formas sofisticadas como el madrigal, pero la iglesia era aún entonces principal centro cultural. En los periodos barroco y clásico la diferenciación genérica entre música sacra y secuencial siguió existiendo, pero con la diferencia de que la música cortesiana, hecha en las cortes para la realeza y los nobles, y asociada a la música profana fue tomando mayor fuerza, mientras la música de la iglesia presentaba un declive. (Posada, 1993)

En el romanticismo se consolida la música secular en todas sus principales manifestaciones, la música sacra no tuvo la preponderancia de otros tiempos, aunque conservaba a través de la musicalización del texto la Misa y demás. Como también grandes compositores de la época como Brahms, Chopin, Binzet, entre otros, admiraban la música popular y folklórica de sus países y de otras culturas, desarrollando estructuras y formas de la música popular. (Posada, 1993)

Ahora en la discusión estética entre los defensores de una música universal sin ninguna nacionalidad y los precursores de una búsqueda permanente de las raíces locales folklóricas, no ha terminado y tal vez no se resuelva nunca. Coexistirán siempre en los compositores, tendencias disímiles, e influencias distintas, dependientes de sus ancestros, raíces, forma de vida, lugar de origen, demás factores sociales y de sus gustos e inclinaciones estéticas. (Posada, 1993)

Los compositores latinoamericanos, que están en una búsqueda permanente de un lenguaje y un estilo propio en medio de un idioma y unas técnicas universales, no se pueden escapar de las discusiones entre la una música nacional o internacional, ni del peligro de caer en un estrecho nacionalismo o por el contrario, en un cosmopolitismo sin punto de referencia social y sin identidad local. (Posada, 1993)

1.6 PATRONES RÍTMICOS DE LA CUMBIA

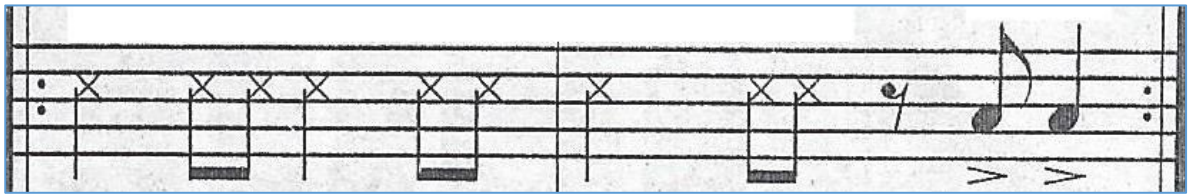


Figura 1. Patrón rítmico de la tambora

Fuente: Batuta

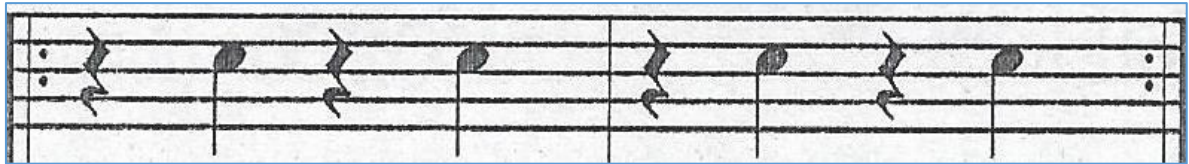


Figura 2. Patrón rítmico del llamador

Fuente: Batuta

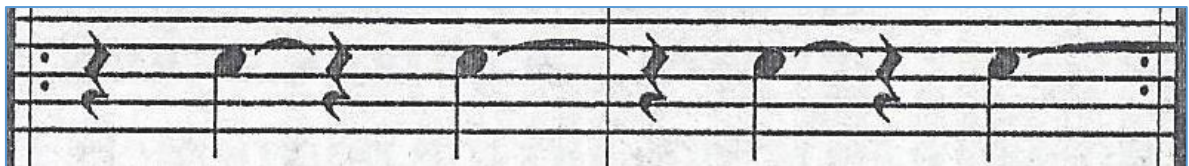


Figura 3. Patrón rítmico del maracón

Fuente: Batuta

En las figuras 1,2 y 3 se puede observar los patrones rítmicos normalmente usados en la cumbia desde sus instrumentos folclóricos, donde un solo percusionista interpreta cada instrumentos, resaltando que a él alegre no se realiza la adaptación a la batería debido a que su interpretación requiere de dos manos y es de un grado de dificultad considerable por ende se realiza la adaptación a la batería de los instrumentos la tambora que se interpreta en el tom de piso y la mano derecha, el llamador se interpreta con la mano izquierda con el tom 1 o alto, el maracón se interpreta con el pie izquierdo en el Hi-Hat y a esto se le añade el bombo que se interpreta con el pie derecho para reforzar la tambora y por ende ayudar al bajo a mantener la métrica.

tenido la oportunidad de llevar este ritmo a diferentes partes del mundo representando la música tradicional Colombiana de la cual llevo 40 años tocando”. (Torres, et.al., 2017)

“De la obra Teófilo el gaitero puedo decir que se grabó en acompañamiento de los toscos agrupación de Bogotá, una noche alteramos juntos en un teatro en Bogotá y de ahí nos hicimos amigos, entonces estando con Santiago Botero que es el bajista y Enrique Mendoza que es el guitarrista me propusieron hacer un proyecto de interpretar la cumbia tradicional acompañada de guitarra, de batería, de bajo, para ver si grabamos un cd, y yo les dije que sí, la semana siguiente comenzamos a trabajar y bueno, sonó bastante el Cd y todavía suena, la idea del cd era alterar la cumbia con los nuevos ritmos para llegar al público joven y lograr conquistarlo, y creo que se logró la cosa”.

“Teófilo el Gaitero la compuso el maestro Adolfo Pacheco Anillo, es una obra que nace de la dinastía de los gaiteros en San Jacinto, donde Teófilo es de los pioneros de la gaita aquí, gaitero de antaño, padre de Mañi Mendoza el gaitero de los gaiteros de San Jacinto, siendo una obra alusiva a la vida que el tuvo, se dice en una estrofa que Teófilo Mendoza fuiste dueño de tu gaita muda, esto porque la gaita cuando comenzó era la gaita nada más sin cantarla por eso se le llamaba gaita muda, Pradeilo Hernández fue quien le agrego las letras y las melodías cantadas a los grupos de gaitas, esta obra también fue interpretada por los gaiteros de San Jacinto, siendo de cumbia moderna la versión hecha por mí, del cual decidido realizarle diferentes arreglos como agregarle el bajo electrónico, batería de esa roquera, llamador, maracas, el acordeón y la voz.”

El maestro Carmelo Torres finaliza con los diferentes agradecimientos y dando un frase “La cumbia para mí lo es todo y es el ritmo madre del folclor Colombiano”.

CAPITULO 2

ANALISIS DE LA OBRA

2.1 Cumbia Teófilo, el gaitero

La obra “TEOFILO EL GAITERO” es una obra del género cumbia, que está contemplada en el subgénero de cumbia con acordeón, la cual además de ser un legado representativo para el folclor de nuestro país, exige ser analizada desde su composición instrumental, para la adaptación de la percusión autóctona hacia la batería.

En su versión original la obra cuenta con un formato de acordeón, bajo, percusión y voz. Pero para conveniencia del estudio, partiré de la versión interpretada por el maestro Carmelo Torres con el grupo Los Tocos, que manejan un formato más moderno que integra: Acordeón, Bajo, Guitarra Eléctrica, Percusiones menores y voz.

La tonalidad de la obra es F m, con una armonía básica o sencilla en primer grado, una forma de estructura Intro A y B, intermedio A y B, solo de percusión B y final.

Debido a que el instrumento que usé para la adaptación es la batería, es necesario hacer una adaptación de los instrumentos autóctonos por semejanza en identidad sonora.

Claramente la dificultad existe en interpretar la labor de cuatro instrumentistas, en el caso de la adaptación por una sola persona interpretando la batería. Haciendo uso de la multipercusión.

En la percusión autóctona de Cumbia, contamos con el Guasá, remplazado por el Hi- Hat tocado con el pie izquierdo, el llamador por el Tom 1 con la mano izquierda, la Tambora por el Tom de piso con la mano derecha y para reforzar el ritmo del bajo y la tambora usare el bombo con el pie derecho. También incorporando 3 variaciones rítmicas adaptadas al género en el transcurso de la interpretación.

Tambora.

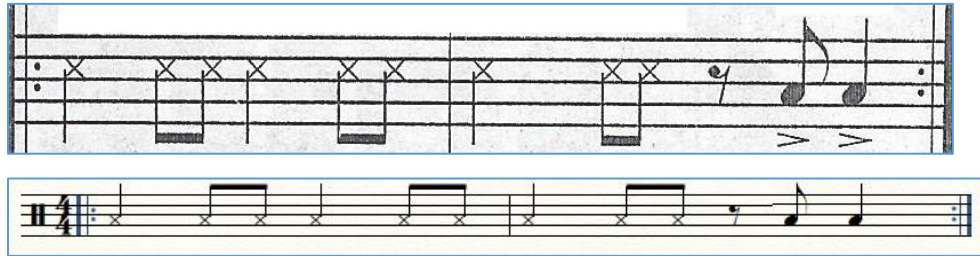


Figura 5. Tom de piso (Floor Tom).

Para dar el efecto de la madera de la tambora, es necesario que el intérprete con su mano derecha dirija el movimiento hacia el cuerpo del tom de piso y lo toque guiándose de la figura musical en X, y en el segundo espacio del segundo compas donde está la corchea y la negra, toque la membrana o parche.

Llamador.

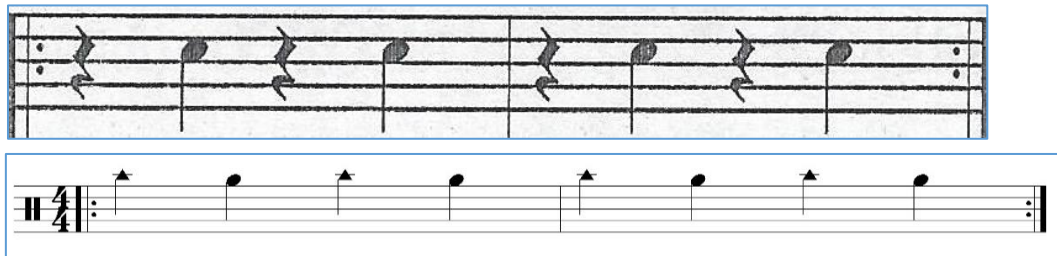


Figura 6. Tom 1 (Tom Hi).

La figura de triangulo es una indicación para que el intérprete golpee el aro o borde metálico del tom y la figura de negra para que toque el parche o membrana.

Guasá o maracón.

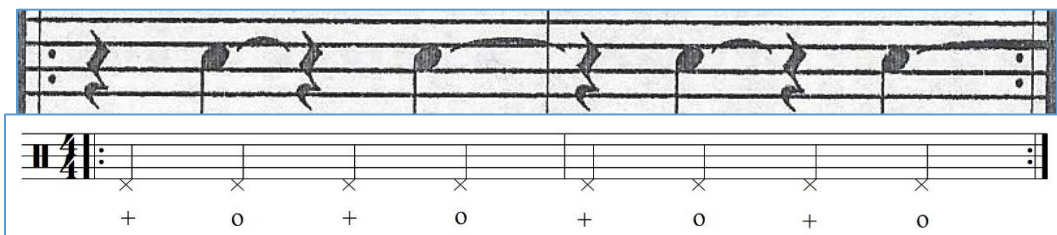


Figura 7. Hi Hat.

Para generar el efecto del guasá o maracón se hace necesario hacer la adaptación al Hi hat que por el roce o entrechoque de estos 2 platillos genera un sonido brillante y sostenido que nos puede servir para suplir esta sonoridad característica del guasá o maracón. El + es la punta del pie y el O es el talón.

El bombo.

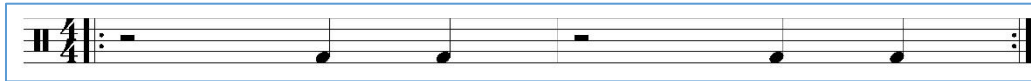


Figura 8. El bombo

2.2 Variaciones del ritmo cumbia en la batería.

Variación 1

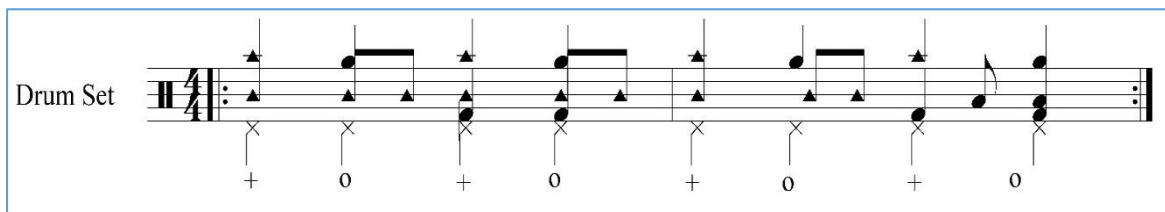


Figura 9. Tom 1.

Esta es la variación principal del ritmo de cumbia adaptado a la batería. El tom 1 es el que está en la parte superior en la 6ta línea y 5to espacio, este se interpreta con la mano izquierda. El tom de piso se ejecuta con la mano derecha y está ubicado en la 3ra línea y 2do espacio. El bombo se interpreta con el pie derecho y está ubicado en el 1 espacio del pentagrama. El hi hat se ejecuta con el pie izquierdo y este se encuentra en la parte inferior del pentagrama.

Variación 2

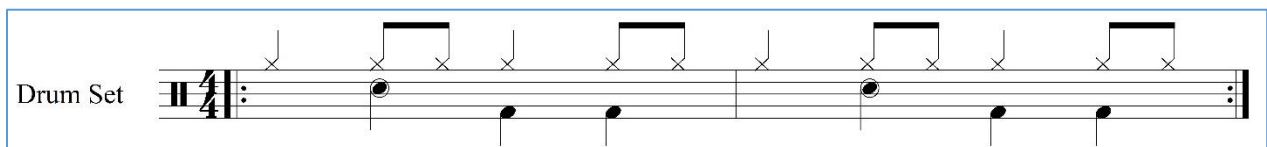


Figura 10. Hi Hat

En esta variación se hace uso del hi hat pero este ya no se usa con el pie derecho si no se interpreta con la mano derecha haciendo uso de las baquetas, el hi hat está escrito en el 6to espacio o en la parte superior del pentagrama. El redoblante se toca con la técnica rim-click y esta consiste en colocar la parte inferior de la baqueta sobre el parche del redoblante y la punta de la baqueta debe dirigirse hacia el borde o aro del redoblante dando así un efecto de sonido similar al de la caja china. Y por último el bombo que se interpreta con el pie derecho y está ubicado en el 2do espacio del pentagrama.

Variación 3

Figura 11. Variación 3.

Para esta variación se requiere de un cencerro, este se interpreta con la mano derecha y tiene 2 partes donde golpearlo, O es la boca del cencerro y + es el cuerpo del cencerro, este está escrito en el 4to espacio del pentagrama. El redoblante y el tom se interpretan con la mano izquierda. El hi hat y el bombo se ejecutan de la misma manera que está escrita en la variación 1.

Para la obra TEOFILO EL GAITERO de acuerdo a la forma vamos a usar la variación 1 para el intro, intermedio y final de la obra, la variación 2 para la parte A y la variación 3 para la parte B

CAPITULO 3

DIFICULTADES TÉCNICAS Y SUGERENCIAS SOBRE LA OBRA

3.1 Dificultades

Considero que la principal dificultad y el reto fundamental de la adaptación de la batería para la interpretación de los instrumentos autóctonos, es conseguir total dominio e independencia de nuestras extremidades a la hora de fusionarlas en los diferentes momentos de la obra.

Lo anterior se debe a que los patrones rítmicos son totalmente diferentes el uno del otro, aumentando la complejidad y exigiendo un ejercitamiento constante de independencia y atención dividida. Primero elaborándolo a un ritmo lento y poco a poco aumentando la velocidad, hasta estructurar el ritmo original de la obra.

3.2 Sugerencias

Se sugiere a los futuros intérpretes para la obra en batería, profundizar antes en la escucha y ejecución de otras composiciones en el género de la cumbia, para así aumentar concepto y lenguaje propios de este. Además de aprender primero la interpretación de los instrumentos autóctonos de manera individual para mayor apropiación en la ejecución y adaptación de estos en la batería.

De igual manera se propone a los bateristas hacer uso de los libros “Sycopation” y “Stick Control” ya que estos libros tienen una serie de ejercicios que pueden ayudar a resolver dificultades al momento de la interpretación, ya sea por independencia y/o velocidad.

3.3 CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Activi- dades/	2016				2017									
	Agosto	Sep.	Oct	Nov	Feb	Marzo	Abril	Mayo	Ag.	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.	
I														
II														
V														
I														
II														

I. Selección del repertorio

II. Análisis de las obras

III. Elaboración de las versiones

IV. Ensayos del repertorio

V. Ensamblés

VI. Elaboración de informes

VII. Recital

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Marcos Villamizar por creer en mi talento y brindarme la oportunidad de iniciar mi carrera como acordeonista y músico.

A don Chepe y doña Lola por quererme como un nieto más.

A mis profesores amigos Jairo Carrillo y Cristina Suescún quienes siempre me dieron ánimo y fortaleza para enfrentar este gran reto.

A mi asesora Esp. Lucía Margarita Espinel que gracias a su buena labor y excelente calidad humana ha sido de gran ayuda e importancia para poder sacar adelante este recital.

A los docentes: Jaime Chaparro, Iván Tarazona, Graciela Valbuena, Hernán Valencia, Juliana Echeverría, Amílkar Jáuregui, Pedro Contreras, Harold Villamizar, Marcel Solano, Jorge Méndez, y demás docentes por su apoyo ofrecido en este trabajo, su tiempo compartido e impulsar el desarrollo de mi formación profesional.

A mis compañeros colegas: Lodwing Villamizar por ser ese amigo que la música requiere, a Johnatan Saldaña que desde que empezamos la Universidad solidificamos esta amistad alegre y jocosa; a Karen, Lizeth y Gloria por ser mis paños de lágrimas en momentos difíciles y unas grandes consejeras, a Brian Silva por ayudarme a ser mejor persona y músico; a Carlos Mendieta, David Castellanos, Iván Calderón, Javier Vera, Álvaro Rojas, César Calderón, Almer Cañas, Jose Carmona, Fabian Peñaloza, Pablo Calderón, Arley Jaimes, Edward Villamizar, doña Aydé y demás compañeros quienes siempre fueron un soporte en las buenas y en las malas en este duro camino para escalar cada uno de los peldaños para lograr uno de mis más grandes logros ser Maestro en Música.

REPERTORIO

1. NYSD – CHOP BREAKER (Anthony Cirone – Jay Wanamaker) Solo de redoblante.

2. AHINAMÁ (Marcos Varcarel) Duo de percusión. Acompañante: Brian Silva - batería.

3. LA GATA GOLOSA (Fulgencio García) Pasillo. Acompañantes: Jairo Carrillo - tiple, Almer Cañas - guitarra y Gerzain Mina - cucharas.

4. TEOFILO EL GAITERO (Adolfo Pacheco) Cumbia. Acompañantes: Manuel España - acordeón, Carlos Mendieta - bajo, David Castellanos - guitarra y Almer Cañas - voz.

5. SMOKE N' MIRRORS (Mike Stern) Funk 7/4. Acompañantes: Carlos Mendieta - bajo y David Castellanos - guitarra.

6. THE CHICKEN (Jaco Pastorius) Latin. Acompañantes: Carlos Mendieta - bajo, David Castellanos - guitarra, Fabián Peñaloza - congas, Iván Calderón - piano, Álvaro Rojas - trompeta, César Calderón - saxofón y Jose Carmona - trombón.

7. LA PANTERA MAMBO (La 33) Salsa. Acompañantes: Carlos Mendieta - bajo, David Castellanos - guitarra, Fabián Peñaloza - congas, Iván Calderón - piano, Álvaro Rojas - trompeta, César Calderón - saxofón, José Carmona - trombón y Almer Cañas - voz.

8. THEME FROM SESAME STREET (Rapos, Stone y Hart) Jazz. Acompañantes: Jazz Band Universidad de Pamplona. Dirección Maestro Jorge Méndez.

* Bonus track: Para mi mejor amigo y mi acordeón.



Facultad de Artes y Humanidades
PROGRAMA DE MÚSICA

EL KIN LEONARDO CASTAÑEDA ROJAS

Recital De Grado - Percusión Homenaje a Osmer, Juan Vera Peña

Diciembre 15 de 2017
Teatro Jáuregui
10:00 a.m.



BIOGRAFIA

ELKIN LEONARDO CASTAÑEDA ROJAS, nace un 22 de marzo de 1993 en el municipio de Pamplona, Norte de Santander, hijo de Rosa Ismelda Rojas Parada y Oscar Hely Castañeda, tiene dos hermanos por parte de su mamá (Andrés Felipe y Angie Nicolle) y dos por parte de su papá (Nataly Andreea y Oscar Julian). Sus primeros inicios en la música se dieron en la iglesia del Humilladero de este municipio cuando a los diez años con una guitarra prestada cantaba en las misas para obtener algo de dinero, luego ingresó al coro de esta parroquia donde interpretaba el triángulo, pero lo hacía con el ánimo de estar más cerca de la batería y aprender a interpretarla, ya que este había sido el instrumento que el Maestro José Ballesteros le ilustró a través de una batería armada por él mismo para su enseñanza.

Gracias al señor William Suarez que en una vigilia de Pentecostés le dio la oportunidad de interpretar una canción con la batería, Elkin se dio a conocer en los diferentes ministerios musicales de las parroquias en donde hizo parte como baterista en la gran mayoría de grupos de música católica en la ciudad mitrada. Al transcurrir el tiempo fue creciendo más su pasión por la música, fue así como a la edad de 17 años el profesor Marcos Villamizar le brindó la oportunidad de pertenecer a su grupo de Mariachi y le vendió el primer acordeón, el cual con gran esfuerzo y dedicación aprendió a tocar de manera empírica.

Al terminar la secundaria su destino era incierto y no se podía decidir por lo que iba a estudiar, sus familiares le querían ver como Ingeniero, pero su madre siempre lo vio como músico, pero aun así no tuvo los recursos para ingresar a la Universidad en el programa de música, estudió 2 semestres de tecnología industrial en el ISER pero en lugar de hacer trabajos relacionados con la tecnología industrial, se dedicaba a estudiar su batería, piano, bajo, guitarra, bajoquinto, y acordeón.

En el 2012 se fue a vivir en la ciudad de Bucaramanga donde laboró en la taberna show el sombrero y fue allí donde se convirtió en unos de los acordeonistas más influyentes en el género norteño y rancheo de la región. Se sentía mal de no poder estudiar la carrera profesional de música y fue en el 2013 donde toma la decisión de regresar a Pamplona e iniciar su nueva etapa en la música desde el ámbito profesional motivado por su amigo Lodwing Villamizar.

Durante el trascurso de su carrera hizo parte como percusionista y baterista de la orquesta sinfónica dirigida por el maestro Jaime Chaparro y la Jazzband dirigida por el Maestro Jorge Méndez ambas de la universidad de Pamplona.

A pesar de que su instrumento base en la carrera es la percusión, su instrumento alterno (El Acordeón) lo ha llevado a conocer gran parte del territorio nacional y gracias a su destreza y pasión por este mismo, le ha permitido pertenecer a un sin número de grupos y artistas musicales que entre los más destacados están: Los Primos Del Norte, Mariachi Guadalajara, Mariachi Ciudad Bonita, Los Hermanos Pabón, Jessi Uribe, Julian del Castillo, Danny Moreno, Ledin Gauta, entre otros.

Otra de sus facetas musicales es el gusto por la producción musical, siendo su maestro Elkin Mogollón quien lo guiara en el camino de la grabación. En Legao Studio ha hecho cerca de 130 grabaciones donde ha sido productor y músico de sesión, grabándole a grupos regionales y nacionales tales como: Los Indomables, Ledin Gauta, Julian del Castillo, Jessi Uribe, Grupo Dominio, Los Primos, entre otros.

DEDICATORIA

A Dios.
Por haberme permitido llegar hasta este punto y haberme dado salud para lograr mis objetivos, además de su infinita bondad y amor.

A mi madre Rosa
Por ser esa mujer guerrera y luchadora que con tesón y esmero, hizo todo lo inalcanzable para que a su hijo nunca le faltara nada, enseñándolo a ser humilde y a tener muy buenos sentimientos para ser esa persona juiciosa, sin vicios y con mucha ambición de ser alguien en la vida.

A mis familiares.
A mis hermanos Andrés Felipe, Angie Nicolle, Nataly Andrea y Oscar Julian por ser mis motores para salir adelante, a mis padres putativos: nono Nicolás y tío-padrino Chucho gracias a sus enseñanzas, consejos y apoyo incondicional lograron hacer en mí un hombre de bien. A mis tíos Olga, Mario, Dioselina, Miriam y demás tíos por ser mis guías en mi formación, a mi primo y parcerio Juan Carlos por ser mi soporte emocional, a las mayras, primos y demás familiares que de una manera u otra me ayudaron a fortalecer cada vez más mi amor por la música.

A mi mejor amigo.
De manera especial a mi gran amigo Osmer quien fue mi gran ejemplo de amistad y de vida, quien lamentablemente mi Dios lo llamó a muy temprana edad a estar en su seno, dejó una huella imborrable en mi vida como músico y como ser humano, ya que me quiso como un hermano gemelo, es por él a quien dedicaré todos mis triunfos y éxitos.

A una mujer especial.
A Gessenia Villaiba Tavera quien en los momentos bonitos y difíciles siempre estuvo ahí y me brindó su amor y apoyo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, E. (2003). Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, VII/7, pp. 5-57.
- Castro, D. Lachenicht, M. Prieto, M. (2013). Método de Batería Plinio Córdoba Valencia Iniciativa para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y los tesoros humanos vivos de Colombia. *Colegio Mayor Nuestra Señora Del Rosario Bogotá*.
- Convers, L. & Ochoa, S. (2007) *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana. Colombia.
- Del valle, M. (2010). Clasificación de los instrumentos de percusión habituales y sus respectivas familias. Licenciada en Historia y Ciencias de la música- diplomada en Magisterio Educación Musical. D.N.I. 286 292 08 G. España.
- Fiorentino, G. (2009). Música española del renacimiento entre la tradición oral y transmisión escrita. Granada – España.
- González, L. (2007). Artículo Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano, *Departamento de Sociología, Universidad del Atlántico*. Colombia.
- León, G. (2001). Batuta, la percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Serie I, Editorial Fundación Batuta, ISBN: 958-9493-00-99, Bogotá- Colombia.
- Ministerio de Educación Nacional. (2002). Instrumentos de la música tradicional. En línea 17 de noviembre de 2017 <https://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articulos-83197_archivo.pdf>.
- Pérez, A. (1954) . Revista Colombiana de Folclor, nº 3, Bogotá, *Patronato de Artes y Ciencias*. Colombia.
- Posada, A. (1993). La influencia de la música folclórico- popular en música “Clásica” o académica. *Revista Universidad Javeriana*. Pág. 32-37. Medellín -Colombia.

- Saporta, J. (2013). La música en el renacimiento. En línea 17 de noviembre de 2017 <
<https://josesaporta.wordpress.com/category/musica-clasica/4-la-musica-en-el-renacimiento/>>.
- Sarría, A. (2006). Raíces antropológicas y orígenes de la percusión. *Monografía de antropología*. Internacional gaztelueta. España.
- Silva, F. (1993). Las narrativas populares como elementos de resistencia cultural, en. Morales, J., y E. Villa (eds.) El folclor en la construcción de las Américas. *Universidad de los Andes*, pp. 143-156. Colombia.
- Santoyo, A. (2006) Investigación para la definición de un marco conceptual de la política sobre patrimonio cultural inmaterial en Colombia. *Observatorio de Patrimonio Material, Inmaterial y Arqueológico (MIA)*. Colombia.
- Torres, C. (2017). Entrevista al maestro Carmelo Torres realizada por el estudiante de la universidad de Pamplona Elkin Castañeda. Pamplona-Colombia.
- Villalobo, J. (2010). BATERIA. Instituto Tito Puente .Recuperado de:
<http://www.juanvillalobos.com/itp/instrumentos/bateria.html>
- Ochoa, J. (2016) La cumbia en Colombia: invención de una tradición, *Revista Musical Chilena*, Scielo, recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200002