



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad

FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Juan Pablo Paredes

“PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN PARA LA CREACIÓN DE UN ENSAMBLE DE PERCUSIÓN EN LA CHACARERA”

Tesina de Licenciatura en Música Popular con orientación
en Percusión.

Carreras Musicales

Facultad De Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Director: Lic. Ernesto Pérez Matta

Co-Directora: Mgtr. Luciana Orellana Lanús

Mendoza

2025

Resumen: El presente trabajo de investigación surge como propuesta para indagar en la creación de un ensamble de percusión sobre los géneros ternarios del folklore argentino, más precisamente en la Chacarera.

Durante el proceso de revisión y búsqueda sobre el tema, hemos observado que la existencia de registro bibliográfico editado/publicado, acerca de propuestas de ensambles de percusión en la Chacarera, es escasa. En este recorrido, además de tomar en cuenta las instancias pedagógicas de formación en nuestro trayecto académico por la Licenciatura en Música Popular (orientación percusión), pudimos rescatar un material relevante de aplicación en dos cátedras de percusión de instituciones como la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Profesorado Superior en Música con Orientación en Instrumento/Canto - Música Popular) y la Universidad Nacional de San Martín (Licenciatura en Música Argentina). El material, transcrito por el Prof. Facundo Guevara, presenta aportes interpretativos de la familia “Farías Gómez” (Juancho y Chango). También, conocemos la existencia de una propuesta inédita que explora el campo rítmico de las músicas folklóricas argentinas para ensambles de bombos legüeros. Este anexo forma parte del volumen 2 del método de “Percusión Folklórica Argentina” (aun en proceso de elaboración) de Carlos Rivero.

En vista de lo anterior, consideramos necesario indagar en esta temática intentando plantear contenidos que aporten a este campo y nos acerquen a resolver nuestras inquietudes. Por tanto, el objetivo que persigue esta investigación es el de desarrollar una propuesta de ensamble sistematizada, incorporando diversos instrumentos de percusión sobre la Chacarera, con el fin de habilitar la práctica grupal.

Para poder otorgarle un marco de referencia a nuestra propuesta, tomamos como muestras algunas músicas latinoamericanas aprendidas durante nuestra formación académica en la Universidad

Nacional de Cuyo, haciendo énfasis principalmente en los ensambles de percusión. Asimismo, identificamos algunos elementos rítmicos existentes en la Chacarera con el propósito de poder utilizarlos como componentes internos de nuestra propuesta. De esta manera, generamos los pasos y estrategias de nuestro proceso de creación.

Palabras claves: Chacarera, ensamble de percusión, bombo legüero.

Abstract: This research project arises as a proposal to explore the creation of a percussion ensemble based on the ternary genres of Argentine folklore, more specifically on the *Chacarera*. During the process of reviewing and researching the topic, we observed that there is very little published bibliographic material regarding percussion ensemble proposals in the *Chacarera*. Throughout this journey, in addition to considering the pedagogical training instances within our academic path in the Bachelor's Degree in Latin American Popular Music (Percussion orientation), we were able to recover relevant material for application in two percussion courses at institutions such as the Escuela de Música Popular de Avellaneda (Higher Professorship in Music with Orientation in Instrument/Voice – Popular Music) and the Universidad Nacional de San Martín (Bachelor's Degree in Argentine Music). The material, transcribed by Prof. Facundo Guevara, includes interpretative contributions from members of the “Farías Gómez” family (Juancho and Chango).

We are also aware of an unpublished proposal that explores the rhythmic field of Argentine folk music for *bombo legüero* ensembles. This annex is part of volume 2 of the “Argentine Folk Percussion” method (still in progress) by Carlos Rivero.

In light of the above, we consider it necessary to delve into this topic, attempting to develop content that contributes to this field and helps us address our questions. Therefore, the aim of this research

is to develop a systematized ensemble proposal that incorporates various percussion instruments in the *Chacarera*, in order to foster group practice.

To provide a frame of reference for our proposal, we took as examples some Latin American pieces learned during our academic training at the Universidad Nacional de Cuyo, with particular emphasis on percussion ensembles. Likewise, we identified certain rhythmic elements present in the *Chacarera* with the purpose of using them as internal components of our proposal. In this way, we established the steps and strategies of our creative process.

Keyword: Chacarera, percussion ensemble, bombo legüero.

Agradecimientos:

Un especial y profundo agradecimiento a mi Director y Co-Directora, Ernesto y Luciana, por acompañarme y ayudarme con tanto compromiso y predisposición en la escritura de mi tesina; a cada docente que formó parte de mi recorrido por la Facultad de Artes y Diseño: a los compañeros, amigos y amigas que me dejó tan enriquecedora etapa universitaria; a mi vieja, mis tíos, mis primos; a Flor y Andina. ¡Gracias!

Dedicada a Cayetano Paredes y Reina Paz.

¡Aguante la Universidad Pública!

Índice:

CAPÍTULO I: Presentación del tema	8
1.1 Introducción	8
1.2 Planteamiento del Problema	9
1.3 Preguntas de Investigación	10
1.4 Justificación	10
1.5 Objetivos	11
1.5.1 Objetivo general	11
1.5.2 Objetivos específicos	11
1.6 Estado de la cuestión	12
1.7 Marco teórico	15
1.8 Metodología	17
CAPÍTULO II: La Chacarera	22
2.1 Acercamiento a su origen y desarrollo histórico	22
2.2 Primeros antecedentes	24
2.3 La Chacarera como danza y género musical	25
2.4 Estructura y tipos	27
2.5 Célula rítmica	29
2.6 Instrumento de percusión utilizado en la Chacarera. Bombo legüero	31
2.6.1 Apreciación de algunos patrones rítmicos característicos del bombo legüero en la Chacarera	34

CAPÍTULO III: Ensambls de percusión en la Chacarera: principales referentes..... 37

3.1 Facundo Guevara sobre Domingo Cura.....	37
3.2 Facundo Guevara sobre Chango Farías Gómez.....	41
3.3 Carlos Rivero y los ensambles de bombos legüeros.....	46

CAPÍTULO IV: Propuesta de sistematización para la creación de un ensamble de percusión en la Chacarera..... 51

4.1 Introducción a la estrategia.....	51
4.1.1 Características.....	52
4.1.2 Características y generalidades de los ensambles de percusión afrolatinoamericanos.....	54
4.1.2.1 Clave, improvisación y organización polirrítmica.....	56
4.2 Construcción de la propuesta.....	64
4.2.1 Organología de los instrumentos.....	64
4.2.2 Sistematización de pasos para la creación de una propuesta de ensamble de percusión en la Chacarera.....	66
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	95
Videografía.....	99
Material audible.....	100
Índice de figuras.....	100
Anexo.....	104
Biografías.....	104
Entrevistas.....	112

CAPÍTULO I: Presentación del tema

1.1 Introducción

A partir de la década del 1960 observamos que en la discografía de artistas vinculados a la música académica y el jazz, como Ariel Ramírez, Waldo de los Ríos y Eduardo Lagos, incluyen la batería y el uso de otros instrumentos de percusión sumados al bombo legüero. Desde ese lugar, proponen un interés por variar la instrumentación en el acompañamiento percusivo de la Chacarera y los géneros folklóricos argentinos de base ternaria. Algunos resultados de estas alternativas plantean la posibilidad de ensambles de percusión en una música que, generalmente, no posee como habitual un acompañamiento rítmico de este tipo.

No obstante, remarcamos que el bombo legüero ha sido durante mucho tiempo el único instrumento de percusión característico del género. Para contextualizar esto último, es preciso detenernos en lo que Abecasis menciona en su libro *La Chacarera bien Mensurada* (2004). El autor explica que el bombo legüero aparece entre las posibilidades instrumentales de las primeras agrupaciones folklóricas argentinas, siendo el instrumento de percusión a cargo del acompañamiento rítmico. Asimismo, Madoery y Mola en el texto *La inclusión de la batería en los géneros ternarios del folklore profesional en Argentina* (2011), afirman que el bombo legüero ha sido el instrumento prototípico característico en los géneros ternarios del folklore argentino.

Considerando las diferentes búsquedas por variar e incorporar otros instrumentos de percusión en la Chacarera, este trabajo tiene como finalidad realizar una propuesta de ensamble por medio de una sistematización que incorpora diversos instrumentos de percusión al género. Además, con el resultado de esta experiencia se busca generar una propuesta que posibilite la práctica grupal.

Por último, creemos que esta investigación podría servir como un aporte y registro que surge desde una necesidad y voluntad individual ante una realidad colectiva, respecto a la inclusión de instrumentos de percusión en géneros ternarios del folklore argentino, la cual se encuentra en constante desarrollo.

1.2 Planteamiento del problema

Como mencionamos en la introducción, observamos que en la práctica¹ existen diversas propuestas y transformaciones en el acompañamiento percusivo de la Chacarera, en donde notamos una búsqueda por incorporar formatos diferentes al instrumento de percusión considerado más característico. Sin embargo, son escasas las propuestas en ensambles de percusión que incluyen una alternativa a los acompañamientos de batería junto al bombo legüero. Sumado a esto, y a pesar de la existencia de algunos materiales de propuesta, no existen publicaciones editadas que posean un enfoque sistemático acerca de cómo construir ensambles de percusión para la Chacarera.

En consecuencia, y debido a los desarrollos empíricos que existen, surge, desde nuestro interés, la inquietud de intentar disponer una propuesta sistematizada de ensamble de percusión sobre el género.

Esto también permitirá aproximarnos a formatos que contengan la práctica grupal de percusiones en ensamble, considerando la producción de una música propiamente latinoamericana (sin considerar el debate en torno a lo identitario) y de esta manera, acercarnos a las inquietudes que se remontan desde nuestra propia práctica y formación profesional.

¹ Teniendo en cuenta el registro audiovisual que existe de estas propuestas.

1.3 Preguntas de investigación

Consignada la problemática de investigación, nos preguntamos:

¿De qué manera podemos generar y sistematizar una propuesta de ensamble de percusión para la Chacarera?

¿Cuáles son los principales referentes que realizaron propuestas de ensambles de percusión en la Chacarera? ¿Cuáles han sido sus propuestas?

Teniendo en cuenta nuestro trayecto en la Licenciatura en Música Popular (orientación percusión) de la Universidad Nacional de Cuyo, al momento de generar un ensamble de percusión para la Chacarera: ¿Cuáles son las estrategias más adecuadas para orientar nuestra propuesta? ¿Cómo se organizan polirrítmicamente los ensambles de percusión en otros géneros latinoamericanos?

¿Cuáles son los rasgos rítmicos de la Chacarera? ¿Cuáles consideramos útiles para nuestra propuesta?

1.4 Justificación

Desde nuestra experiencia en el campo de la materia, hemos podido dar cuenta de un hecho que es de gran relevancia para llevar a cabo este trabajo de investigación: la escasa existencia de material bibliográfico editado acerca de propuestas sistematizadas de ensambles de percusión para la Chacarera. Esta es la causa que nos motiva a realizar esta investigación y buscamos, por tanto, que se pueda generar un aporte a este ámbito.

Además, desde nuestra propia práctica participando en proyectos grupales con músicos del campo del folklore, entendemos que el rol del percusionista sobre los géneros folklóricos de base ternaria es usualmente en soledad. Con ello, queremos mencionar que, como ya pusimos en contexto anteriormente, el bombo legüero fue durante varios años el único instrumento rítmico de percusión más característico de estas músicas. Por eso, y a pesar de que la batería y el uso de otros instrumentos de percusión han ido incursionando en este ámbito, en su gran mayoría siguen siendo ejecutados por un solo instrumentista.

De esta manera, creemos que este trabajo debe llevarse a cabo, en tanto esta investigación dispone una sistematización basada en pasos y estrategias que serán relevantes para generar un ensamble de percusión, y que, además, el resultado obtenido posibilitará la práctica grupal de los percusionistas en el campo de la música popular argentina. Hemos decidido trabajar con la Chacarera por ser una expresión artística de gran uso dentro del folklore argentino, y también, por la riqueza rítmica que da la polirritmia producida entre el compás 6/8 (división ternaria) y el compás 3/4 (división binaria), y las diversas percepciones que se pueden establecer a partir de estos. Siendo esta expresión un género y danza, trabajaremos más en detalle sobre algunos aspectos rítmicos asociados al bombo legüero como instrumento de acompañamiento.

1.5 Objetivos:

1.5.1 Objetivo general:

- Desarrollar y sistematizar una propuesta de ensamble de percusión para la Chacarera, a través de la incorporación de diversos instrumentos de percusión.

1.5.2 Objetivos específicos:

- Indagar sobre los principales referentes que han realizado las primeras propuestas de ensambles de percusión en la Chacarera.
- Determinar un conjunto de estrategias acordes a nuestra formación académica universitaria para orientar una serie de pasos en la búsqueda de nuestra propuesta.
- Indagar en la organización polirrítmica de los ensambles de percusión de algunos géneros latinoamericanos.
- Identificar elementos rítmicos característicos interpretados por el bombo legüero en su rol de acompañamiento de percusión sobre la Chacarera, con el fin de utilizarlos como elementos internos de la propuesta de ensamble.

1.6 Estado de la cuestión

Para poder llevar a cabo este trabajo de investigación hemos realizado una búsqueda de información que se encuentre vinculada con nuestro tema de estudio. Durante este proceso no hemos rastreado hasta el momento bibliografía u otros textos indexados, que se encuentren ligados a nuestro tema de estudio, y es por eso que esta ausencia también nos motiva a realizar este trabajo. A pesar de esto, sí hemos podido detectar diversas fuentes de información que se relacionan con nuestra temática y consideramos necesarias para continuar con nuestra investigación.

Disponemos de un material de propuesta que forma parte de los contenidos en dos cátedras de Percusión (Profesorado Superior en Música con Orientación en Instrumento/Canto - Música Popular de la Escuela de Música Popular de Avellaneda y Licenciatura en Música Argentina de la Universidad Nacional de San Martín), dictadas por el Prof. Facundo Guevara. Este material, enriquecido con aportes interpretativos de la familia “Farías Gómez”, busca acercar a los

estudiantes a criterios de orquestación múltiple, permitiéndoles interpretar Chacareras desde diferentes formatos percusivos en ensambles. En nuestro trabajo, este material nos sirve para identificar sus cualidades principales y seleccionar elementos rítmicos que puedan ser aprovechados y trasladados como recursos técnicos y musicales para el desarrollo de nuestra propuesta.

Otro material relevante, es el volumen 1 del método *Bombo Legüero y Percusión Folklórica Argentina (2004)* de Carlos Rivero. El contenido de este método se relaciona estrechamente con los temas estudiados en las cátedras de percusión mencionadas anteriormente y será utilizado como fuente de información para nuestro trabajo. Aunque en este volumen el autor no aborda propuestas de ensambles de percusión, sabemos que existe una producción relacionada que se incluirá en el volumen 2 de su obra. Dado que este material aún no ha sido publicado, realizamos una entrevista con el autor para conocer más sobre su contenido. Gracias a esto, reconocemos que el material incluye ejercicios y arreglos para ensambles de bombos legüeros y otros instrumentos de percusión, entre los cuales aborda el campo rítmico de la Chacarera.

Otro material no publicado es la *Guía de Clase. Exposición/Taller. Ensamble de Percusiones: reflexiones y prácticas sobre texturas, tramas y géneros – Músicas populares argentinas: aproximándonos desde la práctica de la percusión (2012)*, del Magister Octavio Sánchez. En este trabajo, Sánchez presenta estrategias para abordar la construcción de texturas rítmicas en ensambles de percusión enfocándose en músicas populares argentinas. Para organizar esta práctica utiliza conceptos que guían la composición de las texturas con ensambles de percusionistas. Entre los insumos utilizados, se encuentran estructuras de acompañamientos rítmicos asociadas a diversos géneros folklóricos argentinos de base ternaria como la Chacarera.

Estas estructuras permiten explorar la práctica de percusión en un contexto de ensamble, fomentando la reflexión y la creatividad en la construcción de texturas rítmicas.

Por lo que se refiere a bibliografía no indexada, daremos cuenta de dos trabajos (aun así, publicados) que hacen referencia parte de nuestra temática, dado que plantean una suerte de estrategias para generar propuestas de ensambles de percusión. Es importante señalar que no recurrimos a estas publicaciones como fuentes primarias, ya que se enfocan en otras músicas populares de Latinoamérica y contextos, pero nos parece oportuno contar con estos trabajos como referencia académica para nuestra investigación.

Por un lado, la monografía realizada por el músico, Oscar Andrés Álvarez Marín llamada *Ensamble de percusión y música jamaicana: Una guía de percusión no convencional para estudiantes y docentes* (2021). Se basa en la construcción de una propuesta metodológica para un ensamble de percusión compuesto por marimba, vibráfono y batería, donde el eje principal es la música popular jamaicana y su género más representativo, el Reggae. Entendemos que el autor pretende aportar una herramienta didáctica para la enseñanza de la percusión, a partir del ofrecimiento de arreglos y ejercicios, con el fin de enriquecer la interpretación colectiva de los alumnos. Como justifica en su investigación, existe poco material de formación e interpretación orientado a la música jamaicana en formatos de ensamble de percusión.

Por otra parte, el trabajo de tesis de grado realizado por la percussionista Merced María Ayala Rojas *Adaptación de seis Tonadas del Bullerengue para Ensamble de Percusión Sinfónica en diferentes formatos de Cámara* (2022). Su objetivo principal es la adaptación de seis tonadas pertenecientes al género Bullerengue para un ensamble de percusión sinfónica en diferentes formatos de cámara donde intervienen instrumentos de percusión sinfónica (marimba, vibráfono y

xilofón), instrumentos de percusión latina (conga y bongo) e instrumentos autóctonos de Colombia (tambor alegre, llamador y tambora).

Por último, existen otros antecedentes relacionados con nuestro tema que, a pesar de ser fuentes tangenciales al mundo académico, nos parece oportuno mencionarlas para dar un mejor panorama del estado de la cuestión que nos corresponde. Nos referimos al material que existe en formato de audio y video en las distintas plataformas como *Youtube*, *Spotify*, etc. Este registro figura en discos, videos y actuaciones en vivo de diversos intérpretes. Es de gran utilidad para nosotros, quienes transitamos la música como intérpretes, acudir también a estos antecedentes disponibles en la actualidad como fuentes de información.

Sin dudas, existe una búsqueda específica por encontrar nuevas formas de abordar la práctica grupal de percusión en las músicas folklóricas argentinas y populares de Latinoamérica. Esto queda de manifiesto en la elaboración de arreglos, métodos de enseñanza y adaptaciones para ensambles de percusión tanto en contextos de músicas denominadas como académicas o como populares. La Chacarera, en particular, presenta un desafío en cuanto a la creación de ensambles de percusión porque a pesar del acceso a algunos materiales y propuestas, son escasos los métodos y técnicas sistemáticas para su desarrollo.

1.7 Marco teórico

Para nuestro marco teórico nos apoyaremos principalmente en el argumento que proponen Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014) acerca de la “investigación *para* la práctica artística”, interpretada como aquella que produce conocimiento y herramientas para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, abarcando recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música. Según los autores, también implica la

producción de herramientas conceptuales, técnicas e instrumentales. Conforme a los objetivos que persigue nuestro trabajo, hemos elegido este argumento como una herramienta conceptual, entendiendo que, de esta manera, se fundamentan las decisiones que tomaremos en este escrito y que, además, serán de utilidad para aquel músico que aborde los contenidos para su propia práctica e interpretación.

En la misma línea, los autores antes mencionados presentan otra construcción teórica de la que nos valdremos para presentar nuestra propuesta: la del “artista que investiga”. Esta se define como aquella persona que trabaja en el ámbito de la experimentación e innovación musical y para cada proyecto realizan un intenso trabajo de investigación de naturaleza predominantemente práctica, con el objetivo de producir nuevas formas de interpretación, creación y composición musical.

Para una noción de género musical tomaremos la propuesta planteada por el musicólogo Franco Fabbri al sintetizar el debate y las discusiones recientes sobre esta categoría. Este enfoque se vincula especialmente hacia las músicas populares, que, desde nuestro entendimiento son dinámicas, exceden a la voluntad de un individuo y son de construcción plural. Fabbri (1982), parte de comprender las clasificaciones ya existentes observando sus transformaciones estéticas e intentando obtener algunas indicaciones teóricas sobre su funcionamiento. Con respecto al género, explica: “Un género musical es un conjunto de hechos musicales (reales o posibles) cuyo desarrollo se rige por un conjunto de normas socialmente aceptadas” (p. 1). Estas normas están sometidas a un proceso de negociación permanente donde intervienen los diferentes actores de una comunidad relacionados con el género en cuestión y se jerarquizan por ejemplo según intereses económicos o posicionamientos ideológicos. Según la postura de Fabbri, entendemos al género como una construcción que va transformándose en base a diferentes variables que impactan en el

desarrollo estético de una música, como por ejemplo la industria de la música o posicionamientos ideológicos.

Para fundamentar el uso del término géneros ternarios del folklore argentino, utilizaremos la noción propuesta por Diego Madoery y Sergio Mola, en el texto *La inclusión de la batería en los géneros ternarios del folklore profesional* (2011). Aquí, los autores hacen referencia a la Chacarera, entre otros géneros musicales, cuyos ritmos se encuentran en la combinación de los compases 6/8 y 3/4.

Además, para desarrollar nuestra propuesta de sistematización, como ya mencionamos en otra oportunidad, tomaremos como referencia el carácter y los modos de hacer música colectiva de algunas expresiones populares latinoamericanas haciendo, con particular énfasis en los ensambles de percusión. Para ello, encontramos sustento teórico en aspectos y generalidades que Carlo Seminara detalla en su libro *Curtir el cuero – Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano* (2021), sobre la función de los diferentes instrumentos de percusión dentro de un ensamble según sus características tímbricas.

En cuanto a la organización polirrítmica interna de estos ensambles de percusión, nos apoyaremos en el término núcleo estructurante propuesto por Luis Ferreira en el artículo “Clave, líneas de tiempo en la organización polirrítmica” (2021) y *La música entre África y América – concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana, un estudio a partir del candombe en Uruguay* (2013). De este modo, buscamos argumentar el desarrollo de nuestro proceso de creación, tomando nociones propias del análisis para la construcción de nuestra propuesta.

1.8 Metodología

Para poder llevar a cabo este proceso de investigación y cumplir con el objetivo planteado, fue necesario hacer una división del trabajo en varias tareas que se apoyaron en diferentes estrategias metodológicas.

Con el fin de reconocer a los principales referentes de las primeras propuestas de ensambles de percusión en la Chacarera, realizamos entrevistas semi-estructuradas a los músicos Carlos Riveros y Facundo Guevara. Esto nos permitió observar algunas cualidades y estrategias de creación existentes en las propuestas de Domingo Cura, Chango Farías Gómez y Carlos Rivero. Una vez observadas y descritas sus principales cualidades, formatos y modelos, optamos por seleccionar algunos elementos rítmicos que pudieran ser aprovechados y trasladados como recursos técnicos y musicales para el desarrollo de nuestra propuesta.

Con el objetivo de establecer una serie de estrategias coherentes con nuestra formación académica universitaria que, asimismo, oriente nuestro proceso de sistematización y nos permita la creación de un ensamble de percusión, decidimos tomar como modelo algunas músicas populares de Latinoamérica aprendidas durante nuestro trayecto por la Facultad de Artes y Diseño, las cuales se destacan por la utilización de ensambles de percusión. Para ampliar estos conocimientos indagamos en una serie de artículos² de Luis Ferreira publicados en el año 2021: nos referimos a los avances y resultados del proyecto de investigación del Instituto de investigación en Etnomusicología/Dirección Gral. de Enseñanza en Arte, que concentran su trabajo en músicas afrolatinoamericanas y la utilización de esquemas rítmicos-tímbricos conocidos como

² Se trata de una serie de trabajos (ocho artículos) que integran un proyecto de investigación denominado: *Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la clave*.

claves, maderas y cáscaras, en géneros como la Rumba, el Son, el Candombe y el Samba, entre otros.

De la misma manera, y del mismo autor consideramos información del libro: *La música entre África y América – concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana, un estudio a partir del candombe en Uruguay* (2013). Con este texto logramos adquirir conceptos fundamentales (línea de tiempo, núcleo estructurante, improvisación) relacionados con la organización polirrítmica interna de los ensambles de percusión afrolatinoamericanos. Al mismo tiempo, recurrimos a los aspectos generales y a determinadas características observadas y descriptas por Carlo Seminara en *Curtir el cuero – Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano* (2021) sobre el comportamiento de los diferentes instrumentos que integran un ensamble de percusión afrolatinoamericano. Finalmente, conseguimos descifrar el funcionamiento que pueden desarrollar dichas voces, dependiendo de sus características tímbricas.

Para identificar rasgos rítmicos presentes en la Chacarera decidimos centrarnos en algunos patrones rítmicos básicos asociados al bombo legüero en su rol de instrumento de acompañamiento rítmico. Esto con el fin de poder utilizarlos como insumos y componentes internos de nuestra propuesta de ensamble. Durante este proceso, nos apoyamos en el artículo de Diego Madoery y Sergio Mola “Del bombo legüero a la batería – Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera” (2014-2015), que nos facilitó la identificación de patrones rítmicos según los diferentes comportamientos que puede adoptar el bombo legüero sobre la Chacarera. Además, recurrimos al material de la cátedra de Interpretación I de la Licenciatura en Música Popular (percusión), bajo la guía del Magister Octavio Sánchez, como así también al método *Bombo legüero y Percusión Folklórica Argentina* (2012) de Carlos Rivero.

Llevadas a cabo las tareas de lectura y descripción, procedimos a realizar tareas de experimentación y prueba de situaciones prácticas creadas mediante la utilización de programas DAW (Digital Audio Workstation) para grabación y producción de audio. La mejor forma de desarrollar nuestras ideas y expresar los resultados obtenidos fue por medio del registro fonográfico, debido a la falta de capital humano para realizar estos experimentos de manera grupal³. Este proceso nos permitió poder escribir una sistematización de pasos para la incorporación de diversos instrumentos de percusión en ensamble sobre la Chacarera.

La experiencia que antes mencionamos estuvo sujeta lo experimental y a la reflexión, lo que permitió que la práctica se adapte a las propias observaciones y percepciones del autor de esta investigación. Para este proceso encontramos apoyo teórico en lo que expresan López Cano y Úrsula San Cristóbal en “investigación *para* la práctica artística”:

Para poder convertir algunas actividades características de la práctica artística en tareas de investigación formalizadas es necesario introducir algunos elementos metodológicos que se integren a las actividades musicales habituales de manera poco invasiva. En primer lugar, hay que fomentar el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Este proceso incluye observar la práctica artística; registrarla; reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar nuevas acciones artísticas, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 168).

³ Cabe destacar que, si bien estas tareas fueron realizadas en forma personal, el resultado de esta experiencia hace posible la práctica grupal de un ensamble de percusión, permitiendo que cada instrumento pueda ser ejecutado por un instrumentista.

Para finalizar podemos afirmar que, en las tareas llevadas a cabo para alcanzar nuestro objetivo, utilizamos técnicas de los métodos cualitativos, como entrevistas y tareas de observación participante, lo que nos facilitó registrar diversas percepciones, sentidos y experiencias propias. La importancia de estas cualidades en nuestro trabajo se evidenció en la imposibilidad de obtener resultados similares a través de métodos cuantitativos. Bajo este enfoque, encontramos respaldo en las observaciones de López Cano y San Cristóbal sobre la metodología cualitativa:

Los métodos cualitativos ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 108).

CAPÍTULO II: La Chacarera

En este capítulo describimos brevemente algunas observaciones acerca del origen, los aspectos históricos y las particularidades de la Chacarera como género musical y como danza. Además, detallamos los principales rasgos del instrumento de percusión característico utilizado en el género y la apreciación de algunos patrones rítmicos. De esta manera deseamos poner al lector en contexto para darle un panorama más general de los temas que tratamos en este trabajo de investigación.

Las temáticas que aquí abordaremos buscarán apoyo en fuentes de información recopiladas durante el cursado en la Licenciatura en Música Popular de la Universidad Nacional de Cuyo, así como en el libro *La Chacarera Bien Mensurada* (2004) de Alberto Abecasis, quien ofrece un detallado estudio de la Chacarera, incorporando sus aspectos históricos.

2.1 Acercamiento a su origen y desarrollo histórico

Para acercarnos al origen de la Chacarera utilizaremos como primera fuente de información, los materiales adquiridos en la cátedra de Música Popular I de nuestra formación académica, dictada en ese momento por el Profesor Leopoldo Martí. Esta asignatura presenta en sus contenidos algunas hipótesis en relación al surgimiento de los géneros ternarios del folklore argentino, entre los que se incluye la Chacarera.

La Chacarera es un género musical y una danza de gran popularidad y vigencia dentro del repertorio folklórico argentino. Centrada y ubicada en Santiago del Estero, también se desarrolla y tiene representatividad en otras provincias del noroeste y centro del país como Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Córdoba.

Acerca del surgimiento del género, Abecasis (2004) describe sus antecedentes diciendo: “La chacarera, junto a una veintena de danzas criollas de ritmo vivo y de intención pantomímico-galante, es como lo ha investigado y documentado Carlos Vega, descendiente tardío de un importante ciclo radiado desde Lima, Perú” (p. 12).

El etnomusicólogo argentino, Carlos Vega (anteriormente citado por Abecasis), es considerado para su época un pionero en la investigación de los géneros folklóricos argentinos, y su trabajo se encuentra estrechamente relacionado con los contenidos estudiados en la cátedra de Música Popular I. Sus investigaciones abarcan la historia, música, coreografía y el origen de los géneros antes mencionados.

El género Chacarera tiene sus raíces en la historia colonial de nuestro país, específicamente en el Cancionero Ternario Colonial del siglo XVII, que posteriormente se transformó en el Criollo Occidental en el siglo XVIII. Estos cancioneros tienen su origen en Perú, influenciados por diversas culturas como la española, africana y árabe, entre otras, y se expandieron desde Lima por Santiago de Chile a Cuyo, y por Bolivia al noroeste del país. La Zamacueca, un género musical peruano, es considerado un antecedente significativo de la Chacarera y de otras expresiones populares sudamericanas (Martí, 2017).

La mayoría de las músicas pertenecientes al Cancionero Criollo Occidental presentan una característica rítmica destacable en su estructura: en las melodías predomina un compás de 6/8, mientras que en la base de acompañamiento tiene mayor presencia un compás de 3/4. Esta particularidad rítmica define a los géneros ternarios del folklore argentino. Acerca de la transcripción musical, es común encontrar las melodías en compás de 6/8 y los bajos en compás de 3/4.

El patrón rítmico básico de la Chacarera contiene determinadas características percusivas que reflejan la herencia de elementos musicales de la Zamacueca. La siguiente imagen muestra la evolución en su escritura del patrón rítmico básico:

Figura 1.



Nota. Imagen tomada del Cuadernillo N° 4, Cancionero Criollo Occidental, Región: Centro-Norte, Género: Chacarera, Cátedra de Música Popular Argentina I, por L. Martí, 2018, p.3.

Esta particular característica expresada en birritmia, que resulta de la superposición de ambos compases (6/8 y 3/4), va a ser significativa en un porcentaje de géneros folklóricos argentinos de base ternaria, pertenecientes al Cancionero Criollo Occidental.

2.2 Primeros antecedentes

Abecasis reúne información importante acerca de los primeros registros históricos del género expresando lo siguiente: “La primera noticia, de la que hay registro cierto sobre una de estas danzas con el nombre de chacarera, es la que da Florencio Sal en sus *Memorias*, citándola en Tucumán en 1850” (p. 13).

Por otro lado, Carlos Vega en su libro *La Chacarera - Bailes Tradicionales Argentinos* (1944), realiza su investigación en base a la recopilación de folletería donde la Chacarera era nombrada, a mediados del siglo XIX, en la publicidad de eventos festivos de las provincias de Tucumán y Buenos Aires. En cuanto a lo musical y lo coreográfico, Vega señala al músico Andrés Chazarreta como uno de los pioneros en tocar Chacareras dentro de su repertorio. Chazarreta fue

un músico, recopilador y difusor de la música folklórica argentina, fundador de la agrupación Conjunto de Arte Nativo en 1911, (conformado por dos arpas, tres violines, tres guitarras, dos mandolines y un cajoneador) con la que graba varias Chacareras y otros géneros.

Vega completa su descripción señalando una vez más a Chazarreta y su publicación de arreglos musicales de 1916, en donde incluía una descripción de las características de la danza. También menciona a Manuel Gómez Carrillo quien en su primer álbum da las indicaciones de las vueltas y los zapateos.

Esta descripción que propone sobre la Chacarera está vinculada a un rastreo histórico del género y coreográfico de la danza, destacando a los primeros músicos que lo incorporaron en su repertorio. Aunque no aborda otros aspectos como la armonía, la melodía, el compás y la instrumentación, su investigación permitió establecer, para su época, los primeros esquemas coreográficos para la danza basándose en las versiones más populares. Posteriormente Vega y otros musicólogos y músicos argentinos como Isabel Aretz y los Hermanos Ábalos, realizan un estudio más en profundidad de los aspectos musicales del género.

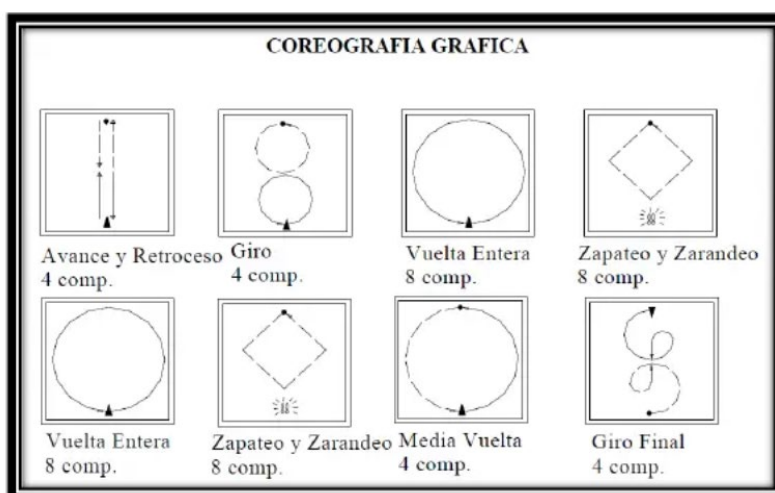
2.3 La Chacarera como danza y género musical

Este apartado tiene como finalidad realizar una breve descripción de los aspectos más concretos acerca de la danza/coreografía y música de la Chacarera. Para ello el libro *Cajita de Música Argentina (2012)*, será una de las fuentes que utilizaremos para realizar determinadas observaciones.

Por lo que se refiere a la danza, “la chacarera forma parte de un grupo numeroso de danzas folklóricas sustentadas en una célula rítmica que algunos llaman “tipo gato”. Tal vez por ser el gato la especie más añeja de este grupo de danzas.” (Falú, 2011, p. 35).

La Chacarera es una danza alegre, enérgica y festiva de pareja suelta con coreografía fija; es decir que los bailarines realizan sus movimientos sin combinarlos con otras parejas. Presentamos a continuación la siguiente imagen ilustrativa para acercarnos a una representación gráfica de los movimientos coreográficos de esta danza.

Figura 2.



Nota. Imagen de “Guía Básica Folklórica” (2012), Taller de Danzas Folklóricas Argentinas, Universidad Nacional de Salta. Tomada de Propuesta de adaptación de Acompañamiento de Chacareras para su Interpretación desde la Guitarra Eléctrica con Púa, por A. Jezowoicz, 2018, p.37.

Es importante mencionar que, en términos musicales, la danza comienza con una introducción de 6 u 8 compases, en donde los bailarines suelen marcar palmas o dar pasos libres hasta dar comienzo a la coreografía en la primera estrofa. Los movimientos coreográficos de los bailarines finalizarán al concluir también la música. Esto corresponderá a una primera parte, que luego retoma la introducción y repite la música para bailar una segunda parte.

2.4 Estructura y tipos

La Chacarera posee una estructura general que se organiza en base a introducción, estrofas, interludios y estribillo. Cada una de estas partes cuenta con una cantidad de compases específicos que corresponden a su forma coreográfica.

La repetición de esta estructura responde a la forma binaria de la Chacarera de primera y segunda parte, en donde en el caso de ser cantada, la única diferencia entre ellas puede estar en el texto, que además se presenta en cuarteta octosilábica. Esta estructura formal binaria es característica en la mayoría de las danzas de pareja suelta como el Gato, la Zamba y la Cueca entre otras.

El siguiente ejemplo muestra el diseño de cada parte:

Introducción	Estrofa 1	Interludio	Estrofa 2	Interludio	Estrofa 3	Estribillo
--------------	-----------	------------	-----------	------------	-----------	------------

Según la cantidad de compases de las estrofas y el estribillo, esta danza puede ser, Chacarera simple o Chacarera doble. Simple son aquellas que tienen 8 compases y doble aquellas que tienen 12. La introducción y los interludios varían entre 6 u 8 compases, como mencionamos anteriormente. A continuación, el siguiente esquema compara la estructura de una Chacarera simple con la de una Chacarera doble.

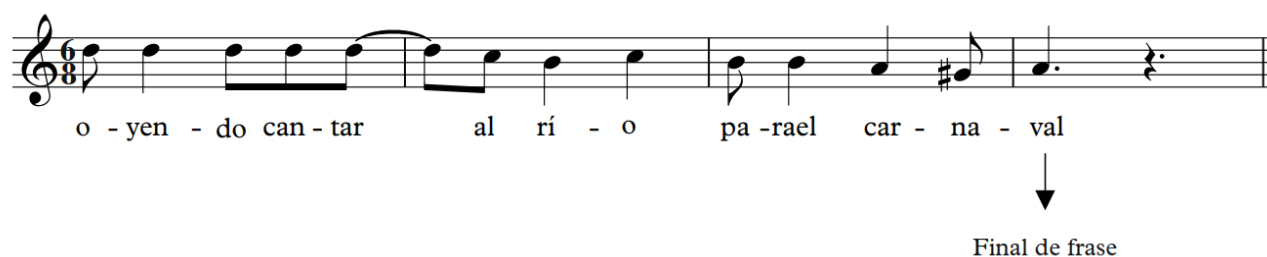
Chacarera	Introducción	Estrofa 1	Interludio	Estrofa 2	Interludio	Estrofa 3	Estribillo
Simple	6 u 8 c.	8 c.	6 u 8 c.	8 c.	6 u 8 c.	8 c.	8 c.

Doble	6 u 8 c.	12 c.	6 u 8 c.	12 c.	6 u 8 c.	12 c.	12 c.
-------	----------	-------	----------	-------	----------	-------	-------

Si observamos algunos aspectos sobre el ritmo melódico de las Chacareras es posible identificar dos tipos de clasificación bien diferenciados: la Chacarera derecha y la Chacarera trunca.

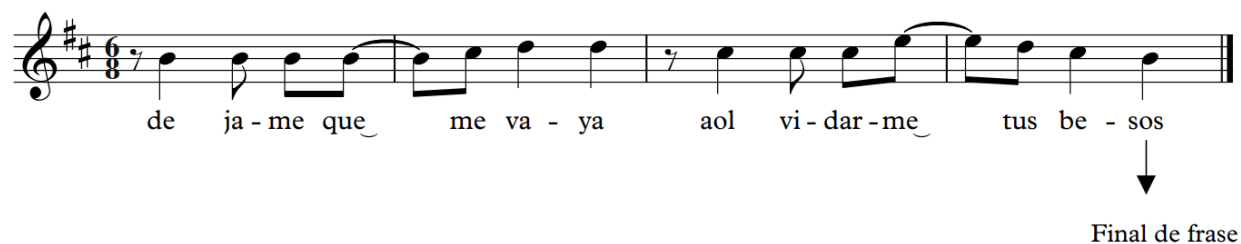
En la Chacarera derecha su rasgo más identificativo es que concluye su frase melódica sobre el tiempo fuerte y tiene un comienzo anacrúsico o en algunos casos tético. A continuación, ejemplificamos con la siguiente frase melódica perteneciente a la Chacarera derecha “La flor azul” de A. Rodríguez Villar y M. Arnedo Gallo.

Figura 3.



En el ejemplo podemos observar que la frase melódica de 4 compases presenta un comienzo tético y el final de frase coincide claramente con el tiempo fuerte del último compás (resolutivo).

La Chacarera trunca se caracteriza por apoyar el cierre de sus melodías sobre el tiempo débil del último compás correspondiente a un 3/4. La construcción rítmica de su melodía se presenta sobre una alternancia que combina un compás de 6/8 y 3/4 (uno de cada uno) y su comienzo es generalmente tético o acéfalo. La siguiente frase melódica pertenece a la Chacarera trunca “Déjame que me vaya” de Roberto Ternán y Cuti Carabajal.

Figura 4.

En este ejemplo notamos que la frase melódica de 4 compases presenta un comienzo acéfalo y finaliza en el tiempo débil del último compás (suspensivo), específicamente en la tercera negra del 3/4.

En resumen, podemos decir que según la estructura coreográfica las Chacareras pueden ser simples o dobles y según el ritmo melódico, derechas o trucas. Para poder diferenciar correctamente esta última clasificación, es recomendable prestar atención a las frases melódicas completas, a los cierres de estrofas y al cierre de la primera o segunda parte.

Para este trabajo de investigación, nos interesa explorar con mayor detalle los aspectos rítmicos de la Chacarera como género musical, asociados principalmente al bombo legüero como instrumento de acompañamiento, los cuales consideramos que poseen características particulares que motivan la selección de recursos técnicos y musicales para nuestra propuesta de ensamble.

2.5 Célula rítmica

Aunque no es nuestro objetivo analizar en profundidad la instrumentación que dio origen al ritmo de la Chacarera, en este apartado haremos una breve reflexión sobre cómo se desarrolla la mixtura de dos instrumentos característicos a la hora del acompañamiento, donde las tímbricas y los acentos se unen para dar lugar al ritmo básico y sus principales variaciones.

Según Madoery y Mola (2011), el acompañamiento rítmico más habitual en los géneros folklóricos de base ternaria se manifiesta en dos roles con particularidades distintivas; por un lado, el acompañamiento armónico generalmente a cargo de la guitarra, que se comporta con mayor grado de repetición, y por el otro, el acompañamiento de percusión cuyo instrumento prototípico característico ha sido el bombo legüero. Este, se comporta con un mayor grado de libertad frente al patrón rítmico característico. Cada uno con sus particularidades distintivas, ejercen su rol de acompañamiento armónico y de percusión; unidos producen la textura más representativa del género.

La célula rítmica de la Chacarera está relacionada directamente con la altura de los sonidos, en la cual los sonidos agudos y graves aparecen siempre en los mismos lugares. En el bombo legüero los sonidos agudos corresponden a los golpes en el aro de madera y los graves a los golpes en el parche de cuero. En el caso de la guitarra, estos sonidos se trasladan como un chasquido⁴ agudo en las primeras tres cuerdas del instrumento (primera, segunda y tercera) y el sonido grave del parche al rasgueo⁵ de las cuerdas restantes (cuarta, quinta y sexta). Con el fin de brindar una mejor visualización de la célula rítmica de la Chacarera, la siguiente imagen muestra la célula del patrón rítmico básico del bombo legüero trasladado a la guitarra y el piano.

Figura 5.

⁴ “El chasquido es un sonido producido por la mano derecha cerrada como puño donde las uñas golpean sobre las cuerdas produciendo un sonido mixto entre los armónicos producidos por las notas de las cuerdas y percusivo por el golpe” (Jezowoicz, 2018, p. 31).

⁵ “El rasgueo o rasguido es un modo de rascar las cuerdas con los dedos de la mano, en movimientos característicos para cada género musical” (Falú, 2011, p. 46).



Nota: Imagen tomada del Cuadernillo N° 4, Cancionero Criollo Occidental, Región: Centro-Norte, Género: Chacarera, Cátedra de Música Popular Argentina I, por L. Martí, 2018, p.7.

Al tocar el piano, instrumento que también tiene características percusivas, la sensación rítmica del bombo legüero se reproduce en el instrumento, en donde la mano derecha imitará el aro en el registro agudo, mientras que la mano izquierda sonará como el parche en el registro grave.

Por último, es importante mencionar que el sentido musical de este género está dado por la acentuación hacia la última negra del compás, es decir, la tercera negra del compás de 3/4.

2.6 Instrumento de percusión utilizado en la Chacarera. Bombo legüero

En la actualidad es posible encontrar diversos formatos de instrumentación que se utilizan para la interpretación de la Chacarera. Esto debido a que la música folklórica argentina a lo largo del tiempo ha experimentado transformaciones y adaptaciones influenciadas, por ejemplo, por el ámbito académico y laboral (trabajos de producción, arreglos, distribución, etc.), lo que ha

generado algunos cambios tanto a nivel rítmico como armónico y melódico, alejándose de los formatos instrumentales más habituales⁶.

La forma más simple es el canto acompañado de guitarra, pero con la incorporación de otros instrumentos surgen diversas combinaciones. Por ejemplo, un formato instrumental habitual es voz, guitarra, violín, bandoneón y bombo legüero. Además, las versiones instrumentales también ofrecen variadas combinaciones en sus modos de interpretación como guitarra sola, piano solo o combinaciones de guitarra, piano y bombo legüero. Vale la pena mencionar que en los últimos años es posible encontrar versiones de Chacareras que únicamente utilizan instrumentos de percusión y voces, sin instrumentos armónicos ⁷.

Por lo anteriormente expuesto, en este apartado nos centraremos principalmente en el instrumento de percusión característico utilizado para tocar la Chacarera. Ante todo, describiremos los rasgos principales de su confección y la apreciación de algunos patrones rítmicos asociados a su rol de acompañamiento.

Como ya hemos mencionado anteriormente, el bombo legüero (Figura 6.) fue durante mucho tiempo el único instrumento de acompañamiento rítmico percusivo de este género. Consiste en un tronco ahuecado, con dos aros de madera que mediante tientos (sogas de cuero) estiran los

⁶ Los cambios en la música folklórica argentina fueron impulsados por figuras pioneras como Eduardo Lagos, Ariel Ramírez, Cuchi Leguizamón, Dúo Salteño y Chango Farías Gómez, y posteriormente continuaron con el aporte de Peteco Carabajal, Dúo Coplanacu, Raly Barrionuevo, Liliana Herrero y Aca Seca Trío, entre otros. "Estos artistas se vinculan en su interés por renovar la instrumentación de la escena principal y una de estas innovaciones se produjo en el plano del acompañamiento de percusión" (Madoery, Mola 2014-2015, p. 368).

⁷ Un ejemplo de esto es la versión de la Chacarera "La Queñalita" del Dúo Coplanacu y la versión de la "Mishky Mota" de Abi González.

dos parches de cuero colocados uno arriba y otro abajo del instrumento. Se toca con dos palos de madera o baquetas y con sus dos timbres bien diferenciados se genera la base rítmica.

Figura 6.



Nota. Bombo legüero. Imagen tomada del trabajo final de grado La batería en la música popular latinoamericana como síntesis de percusiones. Una propuesta hermenéutica para la creación y formación crítica y situada, por Juan Miguel Carnotenuto, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, 2019, p.53.

Rivero (2012) describe al bombo legüero desde una perspectiva más organológica, citando a los tratados musicológicos y destacando que “pertenece a la familia de los membranófonos, con dos parches o membranas sujetas a una caja o cilindro de madera, los cuales se percuten directamente con mazos forrados en cuero llamados palos o palillos” (p. 7).

Acerca del origen del bombo legüero cabe aclarar que en este trabajo de investigación no pretendemos profundizar en su procedencia, principalmente porque no es nuestro objetivo. Sin embargo, consideramos que estas observaciones necesitan de un pequeño resumen y por ello, realizaremos una referencia a los primeros indicios y reflexiones planteadas en la actualidad.

Según Rivero (2012), investigaciones de Isabel Aretz en *El folklore musical argentino* (1952) y Rubén Pérez Bugallo en *El catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (1993), vinculan directamente el origen del instrumento con el tambor militar europeo dadas

ciertas similitudes con aspectos de su confección, sin mencionar las semejanzas con instrumentos de percusión y elementos musicales africanos (por ejemplo, la polirritmia 6/8 y 3/4).

Cabe destacar que, en el momento en que se llevaron a cabo estas investigaciones, la influencia africana en la música argentina no era objeto de estudio. No obstante, en la actualidad reconocemos un cambio significativo en estas pesquisas y damos cuenta que este tema se ha debatido con asiduidad y constante reflexión.

2.6.1 Apreciación de algunos patrones rítmicos característicos del bombo legüero en la Chacarera

Este segmento tiene como finalidad reconocer algunos elementos rítmicos existentes en la Chacarera asociados al bombo legüero y sus patrones rítmicos característicos de acompañamiento, con el propósito de poder utilizarlos como componentes internos de nuestra propuesta de ensamble.

Abecasis (2004) señala que el acompañamiento del bombo legüero en la Chacarera se basa en la combinación del patrón rítmico con cierres de frases que se unen rítmicamente al fraseo melódico. Esta flexibilidad permite diversas interpretaciones en su rol de acompañamiento. En consecuencia, los autores Madoery y Mola (2014-2015) han identificado cuatro tipos de comportamientos: 1) Bombo ‘básico’⁸, que se ajusta mayormente al patrón rítmico básico sin cambios durante toda la pieza; 2) Bombo ‘llamador’, tiende a mantener el patrón básico, pero se articula con la forma anticipando o remarcando cambios entre los interludios o segmentos temáticos; 3) Bombo ‘cantador’, en este caso el bombo se une junto con la melodía completando

⁸ Las comillas son del autor.

o apoyando la línea melódica con su ritmo; 4) Bombo ‘arreglado’, aquí el bombo legüero forma parte de un set de percusión generando un mayor grado de elaboración en el acompañamiento al incorporar otros instrumentos (p. 361).

Observamos entonces, que el acompañamiento rítmico del bombo legüero en la Chacarera puede ser variado, ya que es posible mantener la célula rítmica básica sin alteraciones y, al mismo tiempo, realizar algunas variaciones o motivos que diferencian su estructura o marcan los comienzos y finales de frases.

A continuación, presentamos algunos esquemas de patrones rítmicos que pueden surgir en función del comportamiento que realiza un Bombo ‘básico’, Bombo ‘llamador’ y ‘Bombo ‘cantador’. Antes de exponer la transcripción realizada, destacamos que en la escritura musical hemos optado por utilizar la notación con un compás de 6/8 con el fin de brindarle al lector más claridad en la comunicación. Este será el criterio de escritura musical que también utilizaremos para los materiales musicales que se encuentren en los capítulos siguientes. De la misma manera, es necesario explicar que la escritura musical de estos patrones rítmicos no puede estar del todo sujeta a un solo sistema de escritura occidental y que este es un acercamiento a lo que el oyente percibe, dado que dichas músicas se ajustan a matices y salvedades del intérprete que no se representan en la escritura tradicional. Es decir, estas músicas son de tradición oral más que escrita.

Figura 7.

Referencia:



1). Ejemplo de Bombo Básico:

2). Ejemplo de Bombo Llamador
para Introducción e Interludios:



Las variaciones del bombo legüero que se unen junto con la melodía por lo general suelen producirse hacia los finales de frase, apoyando el cierre melódico. Esto sucede más habitualmente en las Chacareras trucas. A modo de ejemplo, presentamos un esquema de final de frase de Chacarera trunca.

Figura 8.

3). Ejemplo de Bombo Cantador:



CAPÍTULO III: Ensamblés de percusión en la Chacarera: principales referentes

En este capítulo nos acercaremos a los principales referentes que desarrollaron propuestas de ensambles de percusión considerando la Chacarera. Nuestro propósito es comprender sus búsquedas y reconocer elementos rítmicos que podamos seleccionar como recursos técnicos y musicales para el desarrollo de nuestra propuesta. Esta cronología histórica puede ser descripta gracias a las entrevistas semi-estructuradas que realizamos a los músicos Facundo Guevara y Carlos Rivero, quienes compartieron sus experiencias y perspectivas en este campo.

3.1 Facundo Guevara sobre Domingo Cura

En comunicación personal con Guevara (2023), en primer lugar, destaca que Domingo Cura, percusionista popular argentino, fue pionero en abrir el campo a la experimentación a través de un trabajo de percusión en ensamble, realizado a partir de un registro fonográfico. Es decir, desde la perspectiva discográfica.

Domingo Cura, percusionista destacado en la historia de la música folklórica de Argentina, se caracterizó por incorporar tímbricas diversas en sus interpretaciones ampliando la sonoridad en la percusión de los géneros ternarios del folklore argentino. Su carrera comenzó a temprana edad en Santiago del Estero, lugar donde aprendió a tocar el bombo legüero de forma autodidacta. Tiempo después, tras instalarse en Buenos Aires, se convirtió en un referente de la percusión. Colaboró con músicos del ámbito del jazz y el rock, como Ariel Ramírez y Litto Nebbia, y participó en álbumes históricos de la música popular argentina.

Según Guevara (2023) Domingo Cura fue convocado por Osvaldo Acedo a Estudios ION tras la llegada del primer equipo de grabación de 6 canales a la Argentina para realizar tareas de

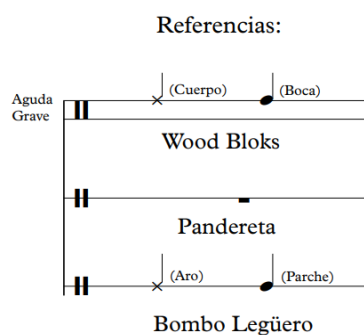
sobregrabación y prueba, lo que le permitió la creación de los discos *Tiempo de Percusión*, que se publicó en el año 1972 y posteriormente *Al Dios de los Parches* publicado unos años más tarde, en 1980.

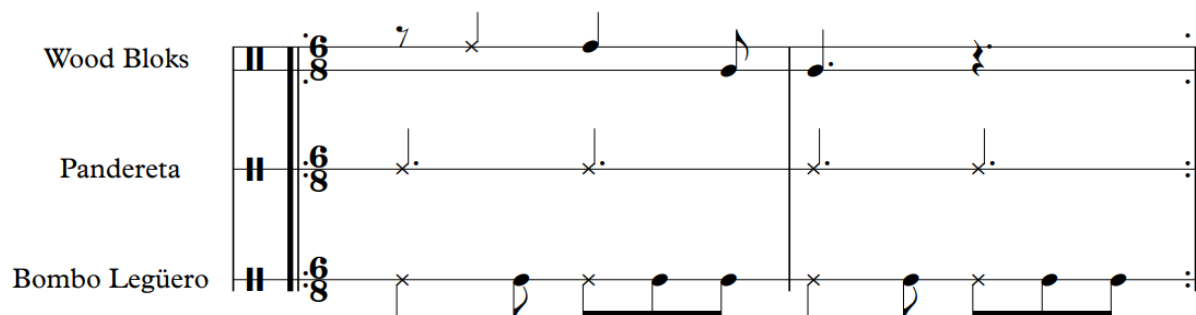
El primer álbum de Cura presenta 6 temas entre los cuales reconocemos su versión de la Chacarera trunca “La Vieja” de los Hermanos Díaz y Oscar Valles, y una composición propia titulada “Percusión”. Aunque esta última plantea otra estructura y no corresponde a las formas danzarias posibles de identificar en una Chacarera, reconocemos algunos elementos rítmicos que se relacionan con el género y son de interés. A continuación, describiremos algunas características de los elementos observados en estas obras:

- En la Chacarera “La Vieja” destacamos que utiliza 2 bombos legüeros que duplican la misma base rítmica, 1 pandereta y 2 wood blocks o cajitas chinas de diferentes registros (agudo y grave). Asimismo, los patrones rítmicos se presentan sin variaciones. Es decir, son patrones fijos que se repiten sin alteraciones desde el comienzo hasta el final de la obra, creando una densidad en la textura tímbrica que se mantiene estable durante toda la pieza.

Los patrones rítmicos de base que utiliza son los siguientes:

Figura 9.





En la grabación de “Percusión”, Cura utiliza 2 bombos Legüeros que duplican la misma base rítmica, acompañados de 1 güiro, 2 wood blocks o cajitas chinas de diferentes registros (agudo y grave), 2 timbales de timbres variados (agudo y grave), quinto y conga, y 1 bongó. Aquí podemos identificar que los patrones rítmicos se presentan sin variaciones creando una base de acompañamiento con patrones fijos que se repiten durante toda la pieza. Sin embargo, el bongó se destaca por sus patrones rítmicos más libres y menos repetitivos, asumiendo un rol de instrumento improvisador. Durante el transcurso de la obra, la textura tímbrica aumenta su densidad progresivamente a medida que van incorporándose las diferentes voces. Los patrones rítmicos de base son los siguientes:

Figura 10.

Referencias:

Aguda	Grave	Güiro
Agudo	Grave	Wood Blocks
Quinto	Conga	Timbales
Aro	Parche	Congas

Bombo Legüero

The musical score is written in 6/8 time. It consists of five staves, each representing a different percussion instrument. The Güiro staff has a steady eighth-note pattern. The Wood Bloks and Timbales staves have a series of eighth notes. The Congas staff includes a mix of eighth notes and rests. The Bombo Legüero staff features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, including a 'Slap' mark.

Ahora bien, en el caso particular del bongó, hemos identificado algunas frases rítmicas que incorporan elementos característicos del lenguaje del género, como remates y repiques (terminología propuesta en el material de estudio de interpretación I del Magister Octavio Sánchez). Estos elementos tienen la función de enriquecer el toque del bombo legüero en la Chacarera. A continuación, presentamos la transcripción de algunos fragmentos relevantes para su posterior utilización en el desarrollo de nuestra propuesta:

Figura 11.

Referencia Bongó:



3.2 Facundo Guevara sobre Chango Farías Gómez

En la misma línea, y recuperando el testimonio de Guevara, destacamos que son muy valiosos los aportes interpretativos de la familia Farías Gómez⁹, particularmente de Juan Enrique (el Chango) en la búsqueda de ensambles de percusión dentro de la música folklórica argentina.

El Chango Farías Gómez fue un destacado músico argentino, arreglador y director de proyectos musicales que se caracterizó por la expansión del repertorio folklórico argentino hacia otras músicas (principalmente latinoamericanas) estableciendo un diálogo con diversos contextos

⁹ Chango Farías Gómez y su hijo Juancho Farías Gómez.

musicales y haciendo uso de una multiplicidad de recursos tímbricos, vocales, rítmicos y armónicos. Su formación musical estuvo estrechamente ligada a un contexto familiar en el que prácticamente todos, tenían una relación activa con la música. Comenzó liderando grupos vocales, donde profundizó en la búsqueda armónica de los arreglos y la utilización de las voces, no sólo como elementos armónicos y melódicos sino también como imitación de los instrumentos rítmicos.

Respecto a Farias Gómez, Guevara explica que la motivación de este músico era la de “salirse del rol del percusionista único que toca música folklórica argentina y formar tríos o cuartetos de percusionistas como funciona en la música afrocubana, afrocaribeña e inclusive el Candombe” (Guevara en entrevista con el autor, 2023). Esta iniciativa puede verse plasmada en su disco en vivo *Rompiendo la Red*, de 1997, con su versión de la “Chacarera Santiagueña” y “Elegua”. Notamos en esta interpretación la utilización de un contexto rítmico y melódico (canto/rezo a Elegua) asociado a la música de santería cubana¹⁰, sobre la cual Farias Gómez adaptó una Chacarera. El ensamble de percusión integra varios instrumentos ejecutados cada uno por un instrumentista creando un escenario apropiado para la improvisación y la exploración polirrítmica. Los instrumentos identificados son: congas, campana, timbal, batería y accesorios.

De la misma manera, Guevara señala otro interés por parte de Farías Gómez que permite aclarar ciertos aspectos de nuestra investigación, por ejemplo, el aporte de haber creado formatos colectivos de percusión que se originan desde un contexto rítmico más cercano al de la música folklórica argentina. Para lograr esto, desde la perspectiva de Guevara, Farías Gómez partía de identificar frases rítmicas presentes en el campo rítmico de la Chacarera y las adaptaba

¹⁰ Referido a este ejemplo Guevara explica que "el toque de las congas está basado en una versión o reducción del Chachalokafun" (Guevara en entrevista con el autor, 2023). A esta idea se suman los demás instrumentos de percusión. El Chachalokafun es un toque específico de tambores batá, instrumentos sagrados de la santería cubana, que se utiliza en rituales y ceremonias para invocar a Elegua, uno de los dioses (Orishas) de la región yoruba.

funcionalmente como patrones de clave. Esto le permitía desarrollar un concepto de ejecución y abordaje para la construcción de ritmos incorporando instrumentos de percusión al formato considerado más característico del género.

Del mismo modo, según Guevara, el patrón rítmico que Farías Gómez propuso como recurso generador derivó de los acentos trancos principales y característicos del ritmo melódico de la Chacarera trunca “La Vieja”¹¹. A partir de este patrón diseñó una propuesta de ensamble de percusión que incorporó tumbadoras, shekere, clave, bombo grave o wankara y el bombo legüero como instrumento central.

Aunque no hemos encontrado registros fonográficos de producciones de Farías Gómez que utilicen los elementos antes mencionados, si damos cuenta del material bibliográfico en donde se expone lo siguiente:

Figura 12.

¹¹ El patrón rítmico propuesto por Farías Gómez como recurso generador, se origina en un juego silabado donde el músico canta el fraseo melódico de la Chacarera trunca “La Vieja”, resaltando los acentos principales de esta frase melódica.

Bombo Grave - Wankara

CLAVE

1 SHEKERE

2

Nota: Este material fue transcrito por Facundo Guevara para uso en cátedras de percusión de dos instituciones académicas: Escuela de Música Popular de Avellaneda (Profesorado Superior en Música con Orientación en Instrumento/Canto - Música Popular) y la Universidad Nacional de San Martín (Licenciatura en Música Argentina).

La incorporación de la clave como elemento rítmico y generador es un aspecto destacable de estas transcripciones. En la misma línea, Guevara valora la contribución de Farías Gómez y señala que “es un aporte que tiene que ser respetado, tenido en cuenta y posicionado dentro de nuestro repertorio folklórico como la clave trunca”. (Guevara en entrevista con el autor, 2023).

Es preciso mencionar que existen posturas diferentes que ponen en discusión la terminología de este aporte. Sin embargo, para los fines prácticos que persigue nuestro trabajo de investigación, consideramos que este debate escapa a nuestro objetivo y requiere de un estudio en profundidad que excede los límites de esta tesina.

3.3 Carlos Rivero y los ensambles de bombos legüeros

Finalmente comentaremos sobre los ensambles de bombos legüeros creados por Carlos Rivero a partir del año 2007. Si bien sus propuestas se independizan del acompañamiento de un cantante y presentan nuevas estructuras formales, consideramos relevante acercarnos a su desarrollo y búsqueda, puesto que la creación de estas propuestas expande el campo rítmico de los géneros folklóricos argentinos de base ternaria, como la Chacarera, en ensambles de percusión.

Carlos Rivero es un destacado músico, compositor y docente, con una extensa trayectoria como percusionista de la música popular argentina. Su formación musical comenzó en el Conservatorio Superior en Música Manuel de Falla en donde estudió guitarra con Lucila Wagner y Eduardo Frasson, y posteriormente percusión con Antonio Yepes y León Yacson completando su formación con Rubén Blasco.

Como compositor, Rivero creó obras para música de cámara destacando “Hunuc Huar”, una obra para flauta travesa, violonchelo y percusión. En el año 2004 publicó su primer libro *Bombo legüero y Percusión Folklórica Argentina* en el que presenta de manera sencilla y práctica una interpretación de los principales patrones básicos en el bombo legüero y en el set de percusión. Es notable que este trabajo fue uno de los primeros en sentar las bases para el estudio académico de estas músicas, constituyendo un importante avance teórico en la sistematización del bombo legüero y la percusión folklórica argentina.

A lo largo de su trayectoria, el percusionista ha participado como intérprete en producciones con destacados artistas de la música popular argentina incluyendo a Los Andariegos, Manolo Juárez, Los Chalchaleros, Jairo, Jaime Torres, Leda Valladares, Jorge Cumbo, Quique Sinesi, Bersuit Vergarabat y Divididos, entre otros. Actualmente, Rivero realiza clínicas y

seminarios en diversas localidades del país enfocados en la apreciación del lenguaje y la percusión folklórica argentina.

La entrevista con este referente nos permite poder acercarnos directamente a su experiencia y comprender mejor sus motivaciones, dificultades y primeras búsquedas en la creación de los ensambles de bombos legüeros, puesto que existe un material que recopila sus resultados, pero aún no ha sido publicado.

De este modo, Rivero (2023) señala que la motivación detrás de su desarrollo fue el interés por crear un ensamble de percusión con bombos legüeros considerando que como forma de expresión “no está dentro de la cultura del folklore argentino” (Rivero en entrevista con el autor, 2023). Esta aparente ausencia se identifica con un desafío que lo impulsa a realizar su investigación, y consecuentes experimentaciones, permitiéndole descubrir otras formas de expresión colectiva y posibilidades sonoras. Al mismo tiempo, este vacío no sólo ha sido fuente de inspiración para su trabajo, sino que también establece un llamado a la reflexión y exploración de otros caminos en la interpretación musical que resultan alternativos a los más habituales, fomentando así la creatividad y la experimentación.

Según Rivero, la búsqueda de sus propuestas surge a partir de su relación con músicos como Eilizer Freitas Santos, cuestión que lo lleva a explorar el Candomblé¹² y descubrir elementos comunes presentes en algunas músicas latinoamericanas conformadas por ensambles de percusión. Esta experiencia combinada con sus conocimientos de músicas denominadas académicas,

¹² El Candomblé es una forma de culto a los Orixás, deidades africanas, que se expresa a través de rituales y ceremonias donde predomina el canto y la danza acompañados por tres tambores llamados atabaques.

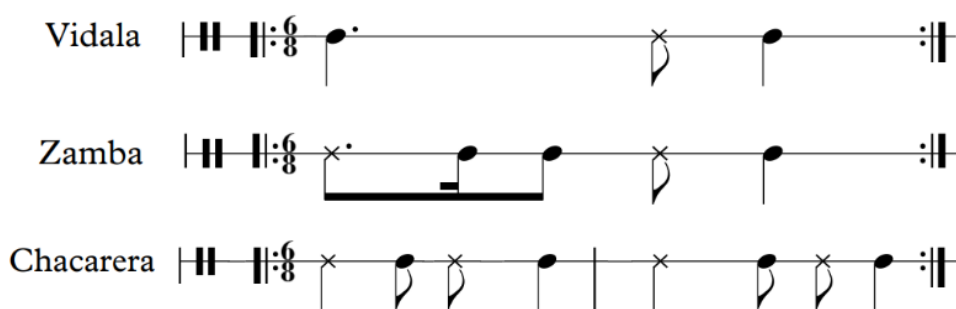
especialmente obras como “Ionisation” de Edgar Varése y la “Toccata” de Carlos Chávez, influyeron en su proceso compositivo.

La percusión del Candomblé, caracterizada por un ensamble de tres tambores¹³ ejecutados cada uno por un instrumentista, fue un punto decisivo en la búsqueda compositiva de Rivero. Esta estructura rítmica y tímbrica, que crea un diálogo musical complejo, se convierte en su modelo a seguir para incorporar elementos polirrítmicos en las propuestas.

Del mismo modo, las vinculaciones entre diferentes ritmos folklóricos de base ternaria también jugaron un papel fundamental en los inicios compositivos del músico. Al respecto, Rivero menciona que “las primeras búsquedas eran a partir de las mezclas rítmicas de Chacarera con la Zamba y con la Vidala” (Rivero en entrevista con el autor, 2023). Esta estrategia se materializa en ejercicios que diseña para unir estas rítmicas y generar discursos polirrítmicos sobre el desarrollo de sus propuestas. Al combinar patrones básicos de estos ritmos en un ejercicio exploratorio podemos acercarnos a la aplicación inicial del músico y obtener los siguientes resultados:

Figura 13.

¹³ Los tres tambores sagrados que se utilizan en los rituales y ceremonias son el Rum, el mayor, que produce un sonido grave. Rumpi, el mediado, responde al Rum con patrones rítmicos complementarios y Lé, el menor, dobla o repica el toque. Los atabaques se tocan con las manos, dos baquetas o, en ocasiones, con una baqueta y la mano. Además de los atabaques, otros instrumentos como el agogó y el shekere, suelen sumarse al ensamble.



La yuxtaposición de las rítmicas de Vidala, Zamba y Chacarera demuestra una interesante relación entre ellas. Pese a compartir una misma subdivisión rítmica, cada género presenta una organización única de los elementos rítmicos. En este contexto, 2 compases de Chacarera equivalen a una unidad completa de Vidala y Zamba.

Durante su proceso creativo, Rivero enfrentó un desafío técnico significativo relacionado con la distribución tímbrica de los bombos legüeros. Esto, debido a características específicas en su confección como el uso de parches con pelo, lo que en ocasiones genera una relación inversa entre el tamaño del instrumento y el sonido¹⁴. Sin embargo, con el tiempo, Rivero logró superar esta dificultad experimentando diversas afinaciones, lo que le permitió acercarse a los tres timbres característicos (grave, medio y agudo) observados en la percusión del Candomblé.

Además, y más allá de los ensambles de bombos legüeros, en sus arreglos el músico incorpora rasgos de ritmos latinoamericanos y africanos incluyendo otros instrumentos de percusión como congas, bongó y campanas.

¹⁴ Esto significa que algunos bombos de tamaño pequeño pueden producir sonidos graves, mientras que otros de mayor tamaño pueden emitir sonidos agudos.

Actualmente, Rivero continúa perfeccionando sus creaciones y su influencia se extiende a través de sus alumnos, quienes, a su vez, han creado ensambles de bombos legüeros inspirados en su proyecto inicial. Para tener acceso y conocer más acerca de su obra se pueden visualizar ejemplos a través de su plataforma de  *Youtube*. Proporcionamos el link correspondiente: <https://youtube.com/@carloswashingtonrivero3439?si=KvlCIotZjMLyEY4r>

Por último, es especialmente significativo el tiempo que Rivero le ha dedicado a la sistematización del bombo legüero y a la música folklórica argentina, lo cual ha sentado las bases para futuras generaciones.

CAPÍTULO IV: Propuesta de sistematización para la creación de un ensamble de percusión en la Chacarera

4.1 Introducción a la estrategia

Como hemos mencionado anteriormente, la bibliografía editada existente sobre propuestas de ensambles de percusión en los géneros folklóricos argentinos de base ternaria, más precisamente sobre la Chacarera, es escasa. Sin embargo, damos cuenta de materiales relevantes como lo son el trabajo transcripto por el percusionista Facundo Guevara sobre los aportes del Chango Farías Gómez con relación a la Chacarera trunca. Asimismo, existe otro material de Carlos Rivero para ensambles de bombos legüeros que será incluido en el volumen 2 del método de “Percusión Folklórica Argentina” aún no publicado.

Por lo tanto, luego de presentar en capítulos anteriores una breve síntesis de los aspectos históricos de la Chacarera, sus características principales, patrones básicos de acompañamiento en el bombo legüero y los principales referentes en el tema, nos focalizamos en el desarrollo de nuestro objetivo principal: “Desarrollar y sistematizar una propuesta de ensamble de percusión para la Chacarera, a través de la incorporación de diversos instrumentos de percusión”.

Cabe destacar que este proceso surge en el marco de la investigación llevada a cabo para elaborar la presente tesina. Por tanto, decidimos crear una propuesta de ensamble de percusión sistematizada, incorporando diversos instrumentos de percusión sobre una música cuyo acompañamiento rítmico de este tipo no es el habitual, como es el caso de la Chacarera. Lo que pretendemos con esta experiencia es que los resultados obtenidos posibiliten la práctica grupal. Además, colocamos los pasos de esta sistematización para poder sugerir también un conjunto de

estrategias que puedan servir como base para diseñar futuras metodologías y generar propuestas de ensambles de percusión.

En este sentido, entendemos que las estrategias implementadas nos permitieron darle un criterio de sistematización al proceso de creación y, por tanto, se apoyaron principalmente en nuestras fuentes de información y el aprendizaje obtenido en la carrera Licenciatura en Música Popular (percusión).

4.1.1 Características

La decisión por la cual optamos por trabajar sobre una música cuyo acompañamiento rítmico percusivo no posee como habitual un ensamble de percusión no es casual. Varios son los hechos que nos motivan y, al mismo tiempo, constituyen las bases y fundamentos necesarios para la creación de nuestra propuesta. Tras realizar esta investigación, podemos dar cuenta que, a pesar de la existencia de materiales, no encontramos una metodología o una serie de pasos y estrategias para la creación de ensambles de percusión en la Chacarera.

Durante este proceso comenzamos una búsqueda para determinar cuáles son las posibles maneras de construir un ensamble de percusión sobre la Chacarera. Frente a esta problemática recurrimos inicialmente a los principales referentes en el tema con el fin de reconocer sus principales cualidades, características, dificultades, y seleccionar elementos rítmicos que pudieran ser aprovechados y trasladados como recursos técnicos y musicales para el desarrollo de nuestra propuesta.

Luego de ello, consideramos la importancia de implementar estrategias que guíen este proceso y se adapten a nuestro aprendizaje y formación académica. En este marco, tomamos como

muestras algunas músicas latinoamericanas aprendidas en la Facultad de Artes y Diseño, conformadas por ensambles de percusión. Nos referimos, por ejemplo, a ensambles de percusión afrolatinoamericanos como el Candombe de Uruguay y la Rumba Guaguancó de Cuba.

Para iniciar este proceso, es fundamental acercarnos y comprender cómo se establece la organización polirrítmica interna de los ensambles de percusión que hemos seleccionado como modelos. Para ello, procederemos a detallar una serie de características y generalidades acerca de estos modos colectivos de hacer música, estableciendo de esta manera, una propuesta de ciertos lineamientos teóricos que guíen y permitan sustentar nuestra estrategia en el proceso de creación.

Nuestro enfoque teórico se apoyará en el concepto de núcleo estructurante expresado por Ferreira en “Clave, líneas de tiempo en la organización polirrítmica” (2021) y *La música entre África y América – concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana, un estudio a partir del candombe en Uruguay* (2013). En este supuesto teórico, entendemos se proporciona una reflexión acerca de la organización polirrítmica interna de algunos ensambles de percusión afrolatinoamericanos. Asimismo, nos basaremos también en los planteamientos de Seminara en *Curtir el cuero – Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano* (2021) relacionados a la función que desarrollan los diferentes instrumentos de percusión en el ensamble según sus características tímbricas.

Los materiales que intentaremos incorporar y adaptar, como componentes internos de nuestra propuesta de ensamble, serán elementos rítmicos identificados en el bombo legüero asociados con algunos patrones rítmicos característicos de acompañamiento. Además, de acuerdo a nuestras necesidades, optaremos por tomar elementos rítmicos existentes en las propuestas de Cura, Farias Gómez y Rivero.

4.1.2 Características y generalidades de los ensambles de percusión afrolatinoamericanos

A continuación, describiremos de manera sintética algunas características generales de la organización polirrítmica interna de las músicas tomados como modelos. Los ensambles de percusión afrolatinoamericanos poseen ciertos elementos y fundamentos que tendremos en cuenta en este proceso para generar una propuesta de ensamble. Estos conceptos serán centrales en nuestro desarrollo, dado que estratégicamente haremos uso de ellos con fines constructivos.

En primer lugar, es importante explicar a qué nos referimos cuando hablamos de un ensamble de percusión. Con relación a esto, Seminara (2021) señala que: “el ensamble resulta de una multiplicidad de voces diferentes que dialogan entre sí y con el entorno. En este sentido, un ensamble es, en términos académicos, *polirrítmico*, porque cada línea tiene una identidad propia y cumple con una función determinada” (p. 78).

A través de nuestra experiencia, hemos observado que los ensambles de percusión afrolatinoamericanos generalmente están compuestos por un grupo de tres tambores, que se distribuyen tímbricamente en grave, medio y agudo (además de otros instrumentos de percusión como idiófonos). Sin embargo, no todos los ensambles siguen una misma estructura. Por ejemplo, la configuración arquetípica¹⁵ del Candombe afrouruguayo se caracteriza por su formación de tres tambores: piano, repique y chico (ejecutados con palo y mano). De manera similar, la Rumba afrocubana presenta una estructura de tres tambores: salidor, tres dos y quinto (ejecutados con mano) que son complementados con instrumentos idiófonos como la clave, katá y shekere (ejecutados con palos y mano). Cabe destacar que, en determinadas ocasiones, estos ensambles

¹⁵ Nos referimos a las formas más habituales de configuración. Sin embargo, entendemos que estas músicas son dinámicas y se transforman con el tiempo, lo que implica una modificación en su estructura.

duplican la cantidad de instrumentos para aumentar su volumen, principalmente en contextos de carnaval.

Cada instrumento de percusión dentro de una estructura de ensamble afrolatinoamericano cumple una función específica que, en gran medida, se adapta a sus características tímbricas. Según estas características, Seminara (2021) los clasifica en: línea(s) conductora (s), líneas de tiempo “secundarias”¹⁶, referentes de densidad/tiempo, tambores “estructuradores” y tambores “improvisadores” (p.80).

Las líneas conductoras, generalmente interpretadas en un instrumento agudo de timbre incisivo como metal o madera, desempeñan un papel fundamental en la organización de la estructura rítmica del ensamble. En diálogo con las líneas conductoras, otras maderas o campanas pueden cumplir una función de líneas de tiempo secundarias, sin destacarse por sobre la principal. Los referentes de densidad/tiempo, por ejemplo, las semillas por su parte tienen una función amalgamante, uniendo las distintas voces y marcando la unidad de subdivisión rítmica. Dependiendo de sus cualidades sonoras pueden marcar todos los tiempos, algunos o uno de ellos. Finalmente, los grupos de tambores suelen establecer un escenario melódico y de improvisación.

Paralelamente a las características tímbricas, Seminara (2021) observa que estos ensambles presentan ciertas particularidades rítmicas. Un aspecto destacado es la variación en la duración de los patrones rítmicos. Por ejemplo, en un compás de 4 tiempos algunos patrones ocupan los cuatro tiempos, mientras que otros sólo ocupan dos o uno. Además, el inicio de cada frase no siempre coincide con el primer tiempo pudiendo percibir el comienzo en distintas posiciones. Finalmente,

¹⁶ Las comillas son del autor.

estos patrones rítmicos presentan cierta particularidad cíclica, repitiendo la misma célula rítmica sin alteraciones.

Entendemos entonces que las características rítmicas y tímbricas anteriormente observadas establecen la configuración interna en la mayoría de los ensambles de percusión afrolatinoamericanos.

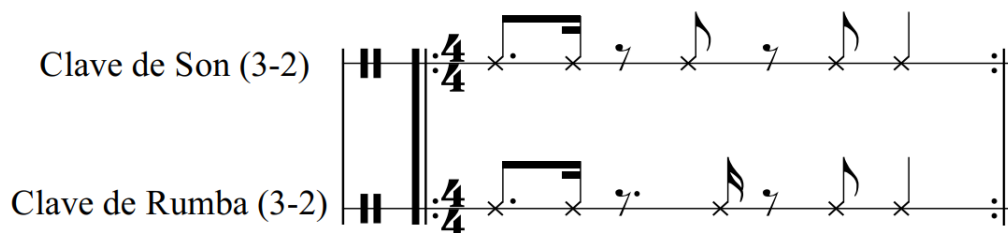
4.1.2.1 Clave, improvisación y organización polirrítmica

En la práctica musical utilizamos el término clave para denominar a las líneas conductoras presentes en diversos ensambles de percusión.

Si bien este término tiene diferentes acepciones, para nosotros la clave hace referencia a un patrón rítmico de cinco golpes dentro de un sistema de 4 tiempos, característico por ejemplo de la música cubana como la Rumba y el Son¹⁷. Es importante destacar que según Seminara (2012), “una clave siempre es una línea conductora, pero una línea conductora, en el sentido estricto del término cubano, no siempre es una clave” (p. 89). Sin embargo, en otros contextos fuera de Cuba, existen otras líneas conductoras que, con el tiempo, han pasado a denominarse clave. La música cubana fue uno de los primeros contextos en los que se empezó a estudiar formalmente este elemento, y podríamos considerar el lugar donde se gestó el término.

Figura 14.

¹⁷ De manera similar a la clave de son, en el Candombe, al patrón de clave habitualmente lo suelen llamar “madera”.



Según Ferreira (2013), los patrones de claves “se caracterizan por su configuración asimétrica en dos cuasi-mitades” (p. 236). Es decir, que las unidades rítmicas que la componen no tienen igual duración (se organizan en una distribución de tres golpes en una mitad y dos golpes en la otra). Además, siguiendo este ordenamiento, las claves comparten otra propiedad destacable: la frase rítmica culmina en el último pulso o tiempo del compás. Sin embargo, la orientación de este patrón puede variar según en qué parte de la clave sea ejecutada primero.

Musicólogos africanos como Kwabena Nketia (1982), Kofi Agawu (1995) y William Anku (2000), citados por Ferreira (2021), han estudiado en profundidad ciertos patrones rítmicos de clave conceptualizados por Nketia como líneas de tiempo¹⁸, dada su importancia para la organización polirrítmica. Sumadas a las características únicas de cada género y a los diversos puntos de vista acerca de su función, los investigadores ghaneses destacan que la polirritmia no depende del uso de una línea de tiempo; tampoco se organiza solo en base a esta. Sin embargo, la línea de tiempo implícita o explícitamente es importante para la organización musical. Entonces

¹⁸ “El concepto de línea-de-tiempo fue propuesto en 1963 por Kwabena Nketia. Considérese el llamado *ritmo congo* en el Brasil (Mukuna 1979), similar al *clave de son* en Cuba y a la *madera* del candombe en Uruguay; la *clave de rumba* en Cuba, similar a una de las “marcaciones” del *samba-reggae* en Bahía; el patrón del tamborín y del cavaquinho en el *samba carioca*, comparable al de las sartenes en la *conga* en Cuba” (Ferreira 2005, p 235).

la clave o línea de tiempo, según estos autores, puede estar presente o no dentro del ensamble¹⁹. No obstante, este patrón sigue siendo importante para la organización polirrítmica.

En la música sonera, según Alén (1994 citado en Ferreira, 2021), el cantante ejecuta la clave proporcionando una guía rítmica estable y sin variaciones que estabiliza la polirritmia del conjunto. Esto sugiere que la clave desempeña un papel fundamental en la organización de los sistemas rítmicos, fraseos melódicos y las técnicas de improvisación. Investigadores como Pantaleoni (1972), Arom (1985) y Kubik (1984) comparten esta noción destacando la importancia de las líneas de tiempo como patrones guía para músicos, cantantes y bailarines.

Basándonos en estos estudios podemos concluir que la clave o línea de tiempo, en los ensambles de percusión afrolatinoamericanos, desempeña un papel fundamental como patrón fijo de referencia para la organización polirrítmica. Sin embargo, la línea de tiempo no es el único factor que determina esta organización, sino que se establece por la interacción entre todos los instrumentos de percusión dentro del ensamble. En este contexto, si está presente, se integra como un elemento rítmico más enriqueciendo la textura polirrítmica. Entendemos entonces que la interacción entre todos los instrumentos de percusión dentro del ensamble da lugar a una organización polirritmia compleja, en donde la línea de tiempo se convierte en un elemento más que interactúa con otros patrones rítmicos.

Al respecto y parafraseando a Ferreira (2021) podemos decir que la organización polirrítmica de los ensambles de percusión afrolatinoamericanos no se limita a la simple combinación o sumatoria de patrones rítmicos-tímbricos, sino que se basa en un núcleo

¹⁹ Por ejemplo, en el Candombe, el patrón de clave inicialmente presente desaparece por momentos y alterna con otro patrón rítmico de base en el tambor repique, asumiendo una forma implícita. Sin embargo, este patrón sigue influyendo y dando forma a la estructura rítmica de los demás tambores, incluso en su ausencia explícita.

estructurante que surge de la superposición de patrones rítmicos contrastantes: uno de sonoridad grave y/o idiófono de metal/madera (línea de tiempo) y otro de sonoridad aguda o media (p. 3). Esta superposición genera una resultante musical y sonora, producto de la interacción entre los patrones rítmicos, que al ser ejecutados simultáneamente los tonos o sonidos abiertos establecen un diálogo tímbrico entre sí. Esta interacción tímbrica, generada entre patrones rítmicos diferentes, es un aspecto fundamental de la música afrolatinoamericana que consideraremos al diseñar nuestra propuesta de ensamble.

El autor ilustra este concepto con el ejemplo del Candombe expresando que los músicos del tambor piano (sonoridad grave) aprenden a tocar los golpes abiertos en los espacios que deja el patrón del tambor chico (sonoridad aguda), ambos ejecutados con palo y mano. A continuación, presentamos una transcripción propia del núcleo estructurante del Candombe, siguiendo los lineamientos de Ferreira:

Figura 15.

Referencias:

Chico

Piano

En la Rumba Guaguancó también es posible identificar un diseño melódico producido por una dupla de tambores ejecutados con manos, sumándose un patrón fijo de referencia (línea de tiempo) en un tercer instrumento de madera ejecutado con palo, la clave.

Figura 16.

Referencias:



(Palma) (Slap) (Abierto)

Tres Dos

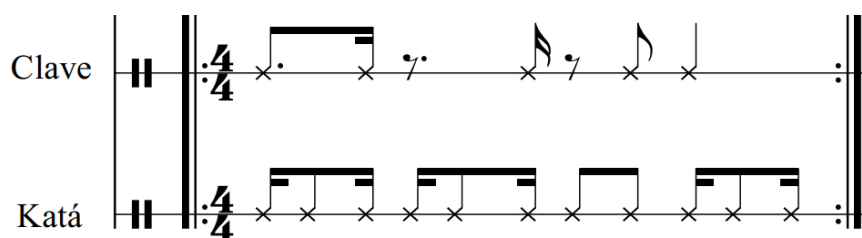
Salidor

Clave

En el ejemplo anterior observamos que el diálogo tímbrico se establece entre los tonos o sonidos abiertos del tambor tres dos (sonoridad media), y el tambor llamador (sonoridad grave) estructurados en un ciclo que dura 4 tiempos. Esta estructura contrastante y heterofónica encuentra su fundamento en el modelo de organización polirrítmico propuesto por Ferreira, denominado núcleo estructurante y aplicado a los ensambles de percusión afrolatinoamericanos. Además, podemos apreciar cómo se establece el entramado polirrítmico entre los tambores y el patrón de referencia, logrando un balance a partir de la unión y separación de los golpes de tambor con respecto a la clave.

En el contexto de la Rumba Guaguancó, junto con el patrón de clave, puede aparecer otro elemento característico cumpliendo una función de línea de tiempo secundaria: el katá (instrumento de madera ejecutado con dos baquetas). Su patrón rítmico es habitualmente denominado patrón de cáscara.

Figura 17.



Nota: Patrón de clave de Rumba 3-2. Abajo patrón de cáscara de Rumba.

En la imagen observamos la interacción entre ambos patrones, en donde los golpes del patrón de cáscara se entrelazan con la clave creando un diálogo al superponerse.

Según Ferreira (2013) la complejidad de ciertas músicas afrolatinoamericanas se encuentra en estas técnicas de organización polirrítmica, lo que implica formas particulares de sintonización mutua entre músicos tocando diferentes patrones en simultáneo, relativamente simples, pero complejamente interrelacionados (p. 239).

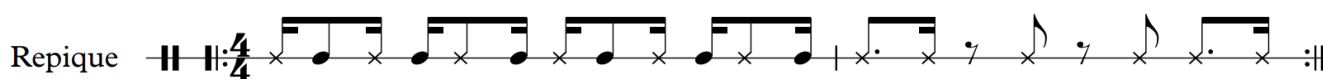
Esta organización se torna más compleja con la incorporación del tambor a cargo de la improvisación, práctica de la cual hablaremos a continuación. Además del principio de polirritmicidad que mencionamos anteriormente, Ferreira (2013) hace referencia a otras pautas interpretativas dentro de la organización interna de los ensambles afrolatinoamericanos. Se refiere a la improvisación y al sistema de llamado y respuesta. Acerca de la improvisación, en estas prácticas Ferreira expresa que los investigadores han recurrido a distintas metáforas para

describirla: patrones montados, entramados, intercalados o ciclos disyuntos. Sin embargo, con respecto a su análisis del Candombe, observa lo siguiente:

La improvisación ocurre como parte de ciclos más extensos de llamado y respuesta. En el candombe los tambores medianos (repique) introducen variación y novedad por medio de la improvisación, regulación de la dinámica del grupo entre el denominado toque repicado, expandiendo la energía, y el toque de madera, conteniéndola. Los tambores medianos operan el principio antifonal del llamado y la respuesta. El ciclo más básico es alternancia entre repicado y madera. (Ferreira, 2013, p. 236)

Presentamos así, una transcripción propia del ciclo más básico de alternancia entre el toque repicado (sobre el parche) y el toque madera (sobre el cuerpo), en el tambor repique (ejecutado con palo y mano) del Candombe²⁰ elaborada bajo los principios de Ferreira:

Figura 18.



Comprendemos que el tambor a cargo de la improvisación, en algunos ensambles de percusión afrolatinoamericanas como el Candombe, puede aparecer generando una alternancia de llamada y respuesta entre dos patrones rítmicos creando ciclos de duración mucho más amplios que los patrones rítmicos de los demás tambores.

²⁰ En el caso del Candombe, ejemplificado por el autor, dos músicos improvisadores pueden interactuar de la siguiente manera: mientras uno ejecuta sobre el parche, el otro golpea la madera del tambor o cuerpo invirtiendo más adelante los roles.

En la Rumba Guaguancó, el tambor quinto improvisa teniendo en cuenta el patrón de clave, el cual desempeña un papel fundamental en la construcción de las frases. Esto quiere decir que el quinteador (músico que ejecuta el tambor quinto con manos) se guía por los golpes de la clave como referencia fija y punto de apoyo dentro del ensamble. Esto lo hace sin la necesidad de replicarlos exactamente, dado que las frases se generan a partir de esta base²¹. A modo de ejemplo presentaremos algunas marcaciones típicas vistas en el material de estudio de la Cátedra de Interpretación IV con el Prof. Darío Rondán:

Figura 19.

The figure displays four measures of musical notation, labeled A, B, C, and D, arranged in two rows. Each measure consists of two staves: 'Clave' (top) and 'Quinto' (bottom). The time signature is 2/2. Measure A: Clave has a 2-beat rest followed by a quarter note; Quinto has a quarter note followed by a 2-beat rest. Measure B: Clave has a quarter note followed by a 2-beat rest; Quinto has a quarter note followed by a 2-beat rest. Measure C: Clave has a quarter note followed by a 2-beat rest; Quinto has a quarter note followed by a 2-beat rest. Measure D: Clave has a quarter note followed by a 2-beat rest; Quinto has a quarter note followed by a 2-beat rest.

Nota: Imagen tomada del material de estudio, Complejo de la Rumba, Cátedra de Interpretación IV, Prof. Darío Rondán, 2022, p.3.

Observamos que la construcción de las frases se basa en la interacción con el clave considerando el espacio temporal disponible, en donde algunos golpes llenan los espacios vacíos dejados por la clave, mientras que otros la refuerzan.

²¹ Estas apreciaciones se fundamentan bajo el conocimiento y la experiencia práctica adquirida por el autor de esta investigación durante su trayectoria en la Catedra de Interpretación IV, donde ha desarrollado una comprensión de los conceptos y las técnicas musicales.

4. 2 Construcción de la propuesta

Antes de introducir la propuesta, consideramos pertinente mencionar que la sistematización tiene sus bases en los principios y características descriptas anteriormente. De esta manera, para construir esta propuesta nos apoyaremos en los elementos y fundamentos presentes en estos ensambles de percusión. Además, las entrevistas realizadas a los principales referentes en el tema, nos permiten respaldar nuestra propuesta en las estrategias metodológicas de estos. Por lo descripto, nuestro proceso involucrará tareas de experimentación y sobregrabación de situaciones o prácticas que se realizarán mediante la utilización de software DAW (*Digital Audio Workstation*) para grabación y producción de audio.

Es importante remarcar que nuestro proceso se centra en una propuesta de pasos y estrategias que integra, a modo de ejemplo, los elementos rítmicos como la organología de los instrumentos seleccionados. Consideramos que esto último le permitirá al músico que trabaje con este material, reconfigurar, seleccionar o modificar a su criterio alguna de estas características y, por lo tanto, aplicar esta sistematización en otra instrumentación.

Para cerrar, previo a ofrecer una serie de pasos que consideramos necesarios para llevar a cabo dicho desarrollo, presentaremos de manera breve la organología de los instrumentos de percusión seleccionados para esta propuesta de ensamble.

4.2.1 Organología de los instrumentos

La selección de los instrumentos de percusión para nuestra propuesta está sujeta a nuestro desarrollo y formación como percusionistas. En este caso particular se vincula directamente con la formación y la trayectoria académica universitaria, en la Licenciatura en Música Popular

(percusión). De acuerdo a nuestras necesidades técnicas, esta organología la hemos dividido en dos grupos: membranófonos e idiófonos.

Los instrumentos membranófonos seleccionados, por sus características y medios de interpretación, nos ofrecen un claro contraste de sonidos graves y agudos en diferentes rangos de frecuencias, lo que aporta en la creación de diálogos tímbricos. Por otro lado, los instrumentos idiófonos (agudos y medios) se limitarán a producir sonidos cortos, ligados, o de marcaciones, cumpliendo otros roles dentro del ensamble. Presentaremos a continuación, los instrumentos seleccionados para nuestra propuesta:

Membranófonos:

- Bombo legüero (frecuencia grave): debido a sus características de confección (aros de madera y parches de cuero) y su modo de ejecución (palos de madera), produce sonidos graves y agudos bien definidos y con larga duración.
- Cajón peruano (frecuencia media): presenta una distribución tímbrica similar a la del bombo legüero, con graves y agudos bien definidos, pero al estar construido con madera (cuatro caras) y su modo de ejecución mediante el impacto directo de las manos, produce sonidos con menor duración, lo que contrasta con la sonoridad del bombo legüero, enriqueciendo la búsqueda de diálogos tímbricos entre estos instrumentos.
- Bongó (frecuencia aguda): consiste en dos tambores pequeños de madera (divididos en agudo y grave) con parches generalmente de cuero donde es ejecutado con los dedos y las palmas de las manos. Por su tesitura aguda, se diferencia de los sonidos del bombo legüero y el cajón peruano, destacándose así entre estas voces.

Idiófonos:

- Campana o cencerro (frecuencia aguda): idiófono de metal que produce sonidos agudos y graves de larga duración, al ser ejecutado con un palo de madera, lo que suele destacarse notablemente dentro de un ensamble de percusión, siendo el instrumento adecuado para marcar patrones de claves y cáscaras.
- Shekere y shaker (frecuencia media/aguda): idiófonos de sacudimiento que, dependiendo de sus técnicas de ejecución, producen sonidos cortos o ligados, lo que permite marcar subdivisiones rítmicas parejas o los pulsos del compás con precisión dentro de un ensamble de percusión.

4.2.2 Sistematización de pasos para la creación de una propuesta de ensamble de percusión en la Chacarera

Sobre la base de los principios antes descritos en el capítulo IV, y acerca de la organización interna en los ensambles de percusión afrolatinoamericanos, procederemos a realizar nuestra propuesta de abordaje en la que buscaremos integrar diversos instrumentos de percusión. En este proceso, trataremos de ceñirnos a las reglas de interacción polirrítmica que rigen en estos ensambles.

Inspirados en la distribución tímbrica de las diversas voces que conforman los ensambles tomados como modelos, y considerando la función que desarrollan según estas características, nuestra propuesta de ensamble seguirá el siguiente orden tímbrico:

- Núcleo estructurante/tambores estructuradores: tambor de sonoridad grave (Bombo legüero) y tambor de sonoridad media (Cajón peruano).
- Tambor improvisador: tambor de sonoridad aguda (Bongó).
- Línea de tiempo/clave: idiófono de metal (Campana o cencerro).

- Línea de tiempo secundaria/cáscara: idiófono de metal (Campana o cencerro).
- Densidad/tiempo: idiófonos de sacudimiento (Shekere y shaker).

Por otra parte, para la construcción rítmica nos guiaremos en las características identificadas en los patrones rítmicos que integran estos ensambles. Estas particularidades son:

- 1) El sentido cíclico de cada patrón rítmico.
- 2) La duración de los patrones. No todos los patrones rítmicos tienen la misma duración, pudiendo percibirse duraciones cíclicas diferentes.
- 3) El comienzo de cada frase, que puede percibirse en distintos lugares del ciclo.

Para establecer la estructura polirrítmica de nuestra propuesta, iniciamos con la búsqueda del núcleo estructurante:

- a) Para generar el núcleo estructurante trabajaremos con un bombo legüero (ejecutado con baquetas) como instrumento de sonoridad grave, mientras que el instrumento de sonoridad media será un cajón peruano (ejecutado con manos). La variable rítmica seleccionada para esta búsqueda será el patrón rítmico básico de Chacarera:

Figura 20.



- b) Una vez establecida la dupla de instrumentos y el elemento rítmico, procedemos a realizar el ejercicio 1 con el propósito de generar un diálogo rítmico principalmente entre los sonidos graves de cada instrumento.

Ejercicio 1:

En simultáneo al patrón rítmico básico de la Chacarera ejecutado en el bombo legüero, el cajón peruano realiza operaciones de permutación con la misma base. Se trata de mover el inicio de la frase hacia otro punto de la subdivisión, obteniendo así 5 variables que ordenan los elementos de la frase en estos modos:

Figura 21.

Bombo Legüero

Cajón Peruano

Variable 1

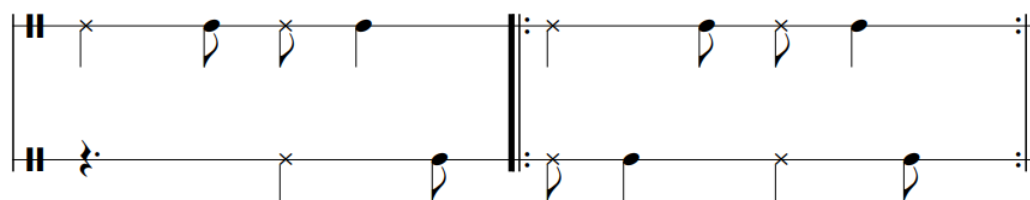
Bombo Legüero

Cajón Peruano

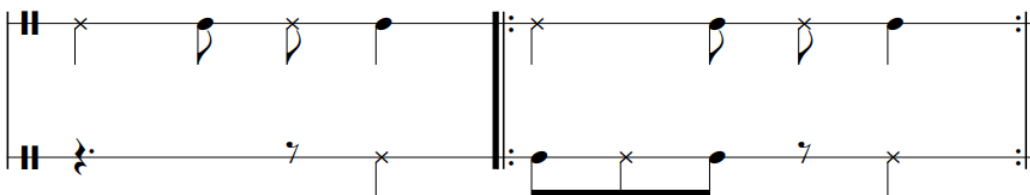
Variable 2

The figure illustrates the rhythmic patterns for Bombo Legüero and Cajón Peruano. The top section shows the basic patterns: Bombo Legüero with a 'Parche' (solid dot) and an 'Aro' (cross), and Cajón Peruano with a 'Grave' (solid dot) and an 'Agudo' (cross). Below this, 'Variable 1' shows two variations of the patterns. In the first variation, the Bombo Legüero pattern starts with a cross and the Cajón Peruano pattern starts with a grave. In the second variation, the Bombo Legüero pattern starts with a grave and the Cajón Peruano pattern starts with a cross. 'Variable 2' shows two more variations. In the first variation, the Bombo Legüero pattern starts with a cross and the Cajón Peruano pattern starts with a grave. In the second variation, the Bombo Legüero pattern starts with a grave and the Cajón Peruano pattern starts with a cross. The notation uses a 6/8 time signature and includes repeat signs.

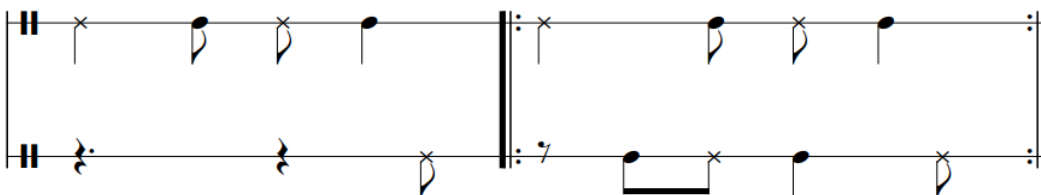
Variable 3



Variable 4

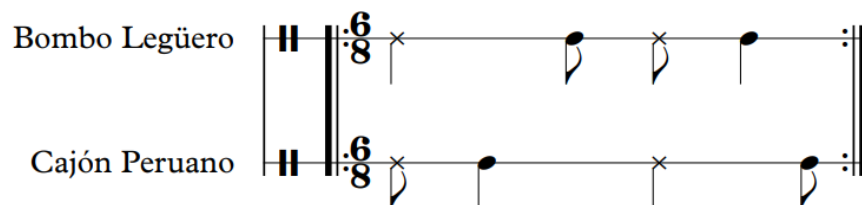


Variable 5



- c) La realización de este ejercicio nos arroja resultados interesantes, ya que nos permite identificar diferentes patrones rítmicos en interacción. A modo de ejemplo, seleccionaremos la variable N°3, en la cual observamos un diálogo tímbrico entre los sonidos graves del bombo legüero y el cajón peruano, similar a lo que se produce con los tambores tres dos y salidor en la Rumba Guaguancó.

Figura 22.



- d) En línea con los principios de Ferreira procederemos a enriquecer la dupla de tambores con un patrón fijo de referencia y con un tercer instrumento: una campana o cencerro de sonoridad media (ejecutada con palo). La clave trunca “Farías Gómez” será el elemento rítmico seleccionado, debido a su adaptación a las características generales de las líneas de tiempo en los ensambles de percusión afrolatinoamericanos.
- e) Trasladamos la clave trunca hacia la campana ejecutando todos los golpes sobre la boca del instrumento.

Figura 23.

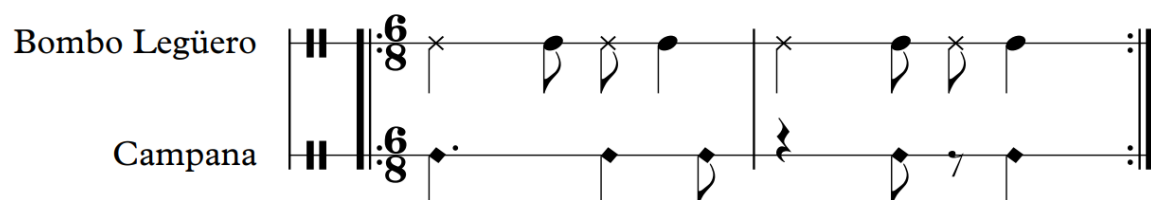


La imagen muestra una transcripción propia del patrón rítmico de clave propuesto por Farías Gómez con características similares a las líneas de tiempo presentes en los ensambles de percusión tomados como modelos: compuesta por 5 golpes distribuidos en un sistema de 4 tiempos de duración, equivalentes a 2 compases de 6/8. Su morfología es asimétrica, con partes de duración diferentes y se divide en dos mitades: la primera mitad

consta de 3 golpes, mientras que la segunda mitad consta de 2 golpes. Finalmente resuelve en el último pulso del compás de 3/4.

Además, cuando se combina con el patrón básico de Chacarera se produce el balanceo rítmico debido a la interacción entre los golpes de la clave y los golpes graves de la base, que se alternan entre el apoyo y la separación.

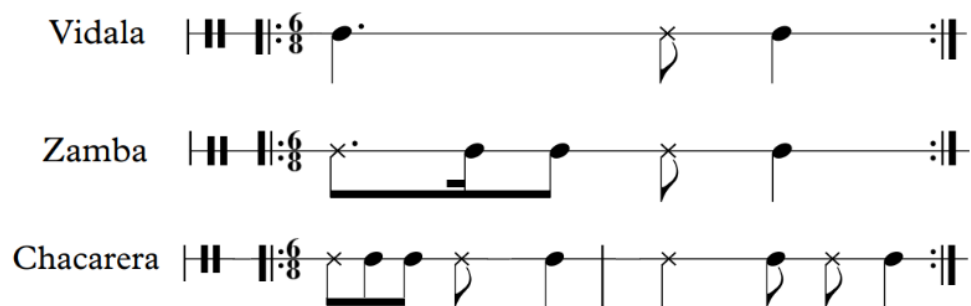
Figura 24.



Al incorporar la línea de tiempo al patrón básico de Chacarera, observamos que dos compases de este último se integran en una unidad completa del patrón de campana, lo que nos recuerda a las investigaciones iniciales de Rivero (recordamos que lograba una relación similar al superponer los ritmos de Vidala, Zamba y Chacarera).

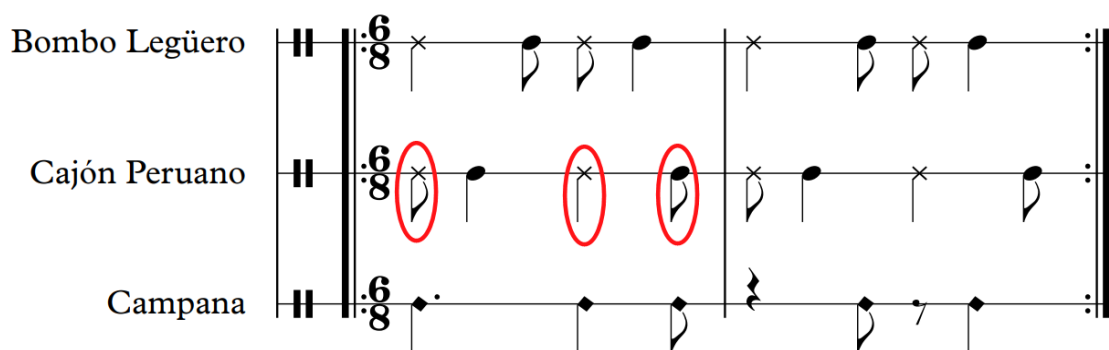
Desde nuestra perspectiva, esto sugiere otra estructura de diálogo, en donde el primer compás de Chacarera puede actuar como un antecedente y el segundo como un consecuente estableciendo, además, relaciones de tensión y reposo entre estos patrones rítmicos. Sobre el ejercicio exploratorio basado en las primeras búsquedas de Rivero, la relación antecedente/consecuente sugerida entre los compases de Chacarera se ve reforzada al variar uno o alguno de sus patrones básicos, por ejemplo:

Figura 25.



- f) A través de estas observaciones retomamos nuestra búsqueda inicial, ahora concentrándonos en el ejemplo del núcleo estructurante propuesto, integrado por el patrón rítmico básico de Chacarera ejecutado en el bombo legüero, la línea de tiempo ejecutada sobre la campana y la variable N°3 obtenida en las operaciones de permutación, y ejecutada en el cajón peruano. Sobre esta última variable procedemos a realizar operaciones de sustitución con el fin de buscar pequeñas variaciones entre dos compases. Por ejemplo, sustituiremos los siguientes golpes del primer compás por silencios:

Figura 26.



Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1oudgVKEGO5OZEYmd9naxMA_CG-KqtiZo/view?usp=drive_link

Al sustituir los sonidos agudos se omiten los golpes coincidentes con los sonidos agudos del bombo legüero, mientras que al sustituir sólo uno de los sonidos graves se obtiene una diferencia en los golpes graves del cajón peruano entre el primer y segundo compás. Esta modificación nos permite aproximarnos a una estructura de diálogo de antecedente y consecuente, en un período de dos compases de 6/8, expandiendo así su ciclo de duración con respecto al patrón básico de Chacarera ejecutado en el bombo legüero. De esta manera, también nos ajustamos al ciclo de duración sugerido por la matriz rítmica de nuestra línea de tiempo, la cual comienza a asumir su función de patrón de referencia indicando el inicio y el final del núcleo estructurante generado para nuestra propuesta.

- g) Cabe destacar que, si consideramos la incorporación de una cáscara o línea de tiempo secundaria que dialogue con la línea de tiempo, podemos recurrir como variable rítmica al juego silabado²² del ritmo melódico que Farias Gómez utiliza para llegar a la clave trunca. Sugerimos esto, ya que la superposición de este fraseo con la clave trunca genera un diálogo similar al que se establece entre el katá y la clave en el contexto de la Rumba Guaguancó. Como variable tímbrica, recomendamos que la frase sea interpretada en otra campana o cencerro de sonoridad más aguda que la de la clave y sugerimos trasladar todos los golpes, por ejemplo, a sonidos agudos sobre el cuerpo del instrumento.

Figura 27.

²² El patrón de clave propuesto por Farías Gómez surge de un juego silabado, en donde el músico canta el fraseo melódico de la Chacarera trunca “La Vieja”.

Bombo Legüero

Cajón Peruano

Campana

Cáscara

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1gL-7PtIpuU-p4_9i6jWUssaVu6QcJ5UC/view?usp=sharing

La frase a la que hacemos referencia guarda relación con el esquema de final de frase de la Chacarera trunca, que fue consignada en el capítulo II:

Figura 28.

Campana

Bombo Legüero

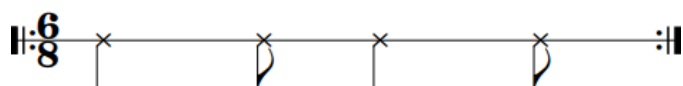
Es - ta cha ca - re — ra es trun ca

h) El próximo paso consiste en la búsqueda del tambor que estará a cargo de la improvisación.

Para ello tomaremos como variable tímbrica un bongó como instrumento de sonoridad

aguda, mientras que la variable rítmica de base será el patrón rítmico identificado en el bombo legüero para introducción e interludios:

Figura 29.



- i) Seguidamente trasladamos el patrón rítmico desde el bombo legüero hacia el bongó. Inicialmente, sugerimos ejecutar cada uno de los golpes sobre los sonidos abiertos²³ del instrumento, y alternando por ejemplo entre agudo y grave. Recomendamos comenzar en sonido grave con el fin de evitar la superposición con algunos golpes graves del bombo legüero y el cajón peruano, y de esta manera continuar indagando en la búsqueda de posibles diseños melódicos generados por estos sonidos, tal como sucede en los ensambles tomados como modelos. De ello, obtenemos el siguiente resultado:

Figura 30.

²³ Cabe aclarar que existen otros golpes como el sonido de palma, punta de dedos, abierto presionado y slap.

Referencia Bongó:



Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1WANi1cTWq9b9MvhIoDbDY5eWAMcCIBit/view?usp=drive_link

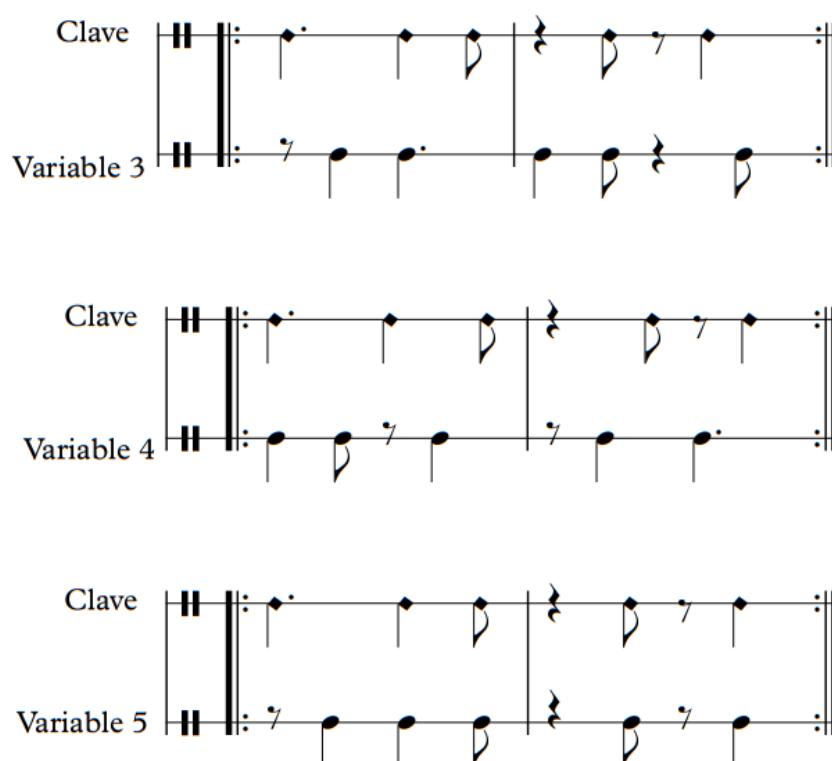
Observamos que la distribución recomendada para la frase rítmica de base propuesta para el tambor a cargo de la improvisación, al comenzar con sonido grave, establece un diálogo tímbrico con los sonidos graves del bombo legüero y el cajón peruano. Consideramos que la duración de la frase del bongó corresponde a la mitad de un compás de 6/8, lo que sugiere un ciclo mucho más corto en comparación con el patrón básico de Chacarera ejecutado en bombo legüero y la frase propuesta para el cajón peruano. De esta manera, continuamos fundamentándonos en las observaciones de Seminara presentadas en el apartado anterior,

respecto a los diferentes ciclos de duración de los patrones rítmicos en los ensambles de percusión que tomamos como modelos.

- j) El siguiente paso implica establecer las pautas de improvisación para el instrumento a cargo de este rol. Para ello, adoptaremos la lógica de improvisación basada en el sistema de alternancia entre llamada y respuesta de dos patrones rítmicos, similar a la utilizada en el Candombe con el tambor repique. Como elementos rítmicos utilizaremos el patrón rítmico propuesto como base y frases rítmicas que construiremos de la siguiente manera:
1. Podemos considerar construir frases que surjan de la interacción con nuestro patrón de clave utilizado como elemento de referencia y punto fijo, como ya hemos observado en el caso de la Rumba Guaguancó. A continuación, realizaremos un ejercicio utilizando nuestro patrón de clave, retomando las operaciones de permutación. Recordemos que estas consisten en mover el inicio de la frase hacia otro punto de la subdivisión obteniendo así 5 variables:

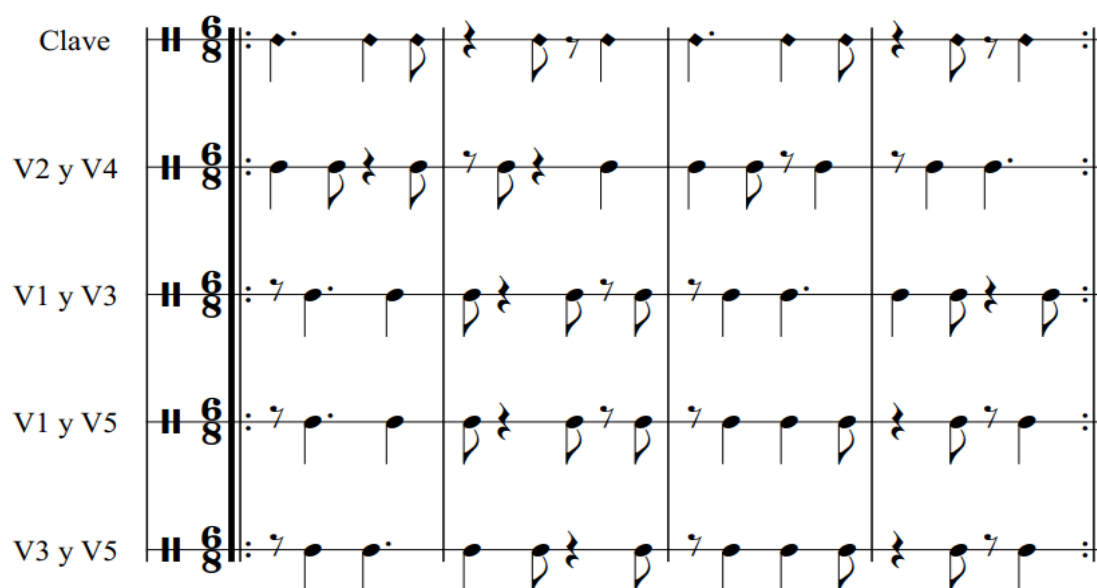
Figura 31.





Una vez obtenidas las 5 variables, podemos construir frases de 4 compases combinando, por ejemplo, las variables pares y luego las impares:

Figura 32.

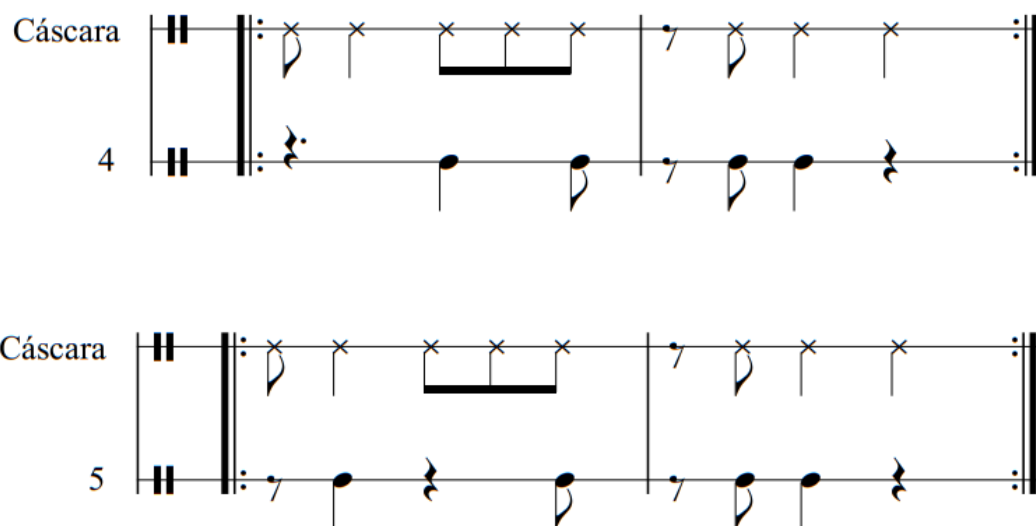


Cabe aclarar que las variables pueden combinarse de muchas otras maneras diferentes, lo que daría como resultado una gran variedad de frases posibles.

2. Otra opción para obtener frases rítmicas para la improvisación, y que oscilen alrededor del patrón de clave, puede ser partir de nuestro patrón de cáscara y sustituir algunos golpes por silencios. Por ejemplo:

Figura 33.

Figure 33 displays three musical staves, each representing a variation of a rhythmic pattern. The top staff is labeled 'Cáscara' and the bottom staff is numbered 1. The middle staff is labeled 'Cáscara' and the bottom staff is numbered 2. The bottom staff is labeled 'Cáscara' and the bottom staff is numbered 3. Each staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x'.



Con estos elementos rítmicos también podemos construir frases de 4 compases combinando, por ejemplo, los números pares y luego los impares:

Figura 34.



Asimismo, es importante remarcar que tanto la sustitución de los golpes de cáscara por silencios como la combinación de frases que surjan a partir de esta operación pueden realizarse de otras maneras, lo que daría como resultado una gran variedad de frases posibles.

3. Otra posibilidad de obtener frases para la improvisación es tomar el fraseo melódico de una Chacarera y percutirlo. Por ejemplo:

Figura 35.

Chacarera del rancho Hnos. Ábalos.

Melodía

cuan-do - cha-ca re-ra-co mien zoa-can tar - cua-la-de ser cua-la-de ser

Percusión

Chacarera de un triste Hnos. Simón.

Melodía

pa-ra que-que-ro - vi - vir con-el co-ra zón-de-se - cho

Percusión

4. Por último, podemos tomar algunos de los fragmentos reconocidos en el bongó del track “Percusión” de Domingo Cura, en el Capítulo III:

Figura 36.



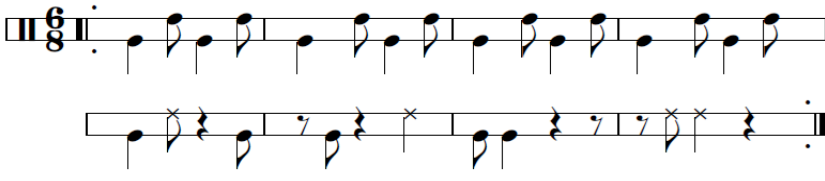
Finalmente, sugerimos que las frases obtenidas mediante las operaciones propuestas anteriormente, sean interpretadas en el instrumento a cargo de la improvisación, en este caso, el bongó, alternando por ejemplo entre sonidos agudos y graves y utilizando golpes de palma, slap, punta de dedos o abiertos.

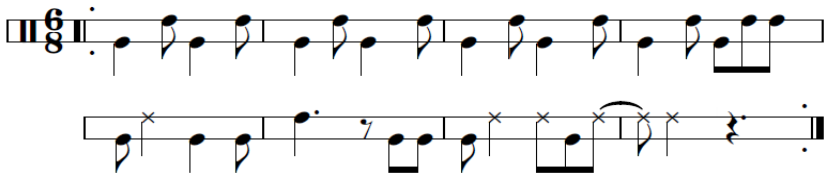
Ahora bien, para acercarnos a la lógica de improvisación antes mencionada, que consta en alternar entre dos patrones rítmicos, proponemos el siguiente ejercicio: tocar 4 compases del patrón rítmico base y luego variar con alguna frase de 4 compases obtenida del proceso anterior. Por ejemplo:

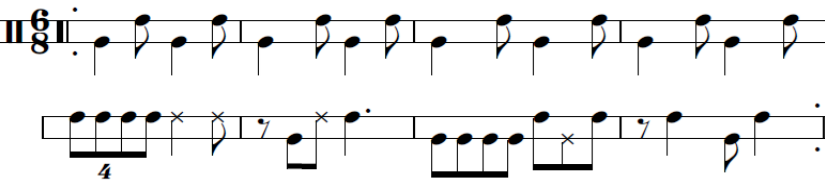
Figura 37.

1)
Bongo' 

2)


3)


4)


5)


Al llevar a cabo esta experiencia, observamos que también nos aproximamos a un diálogo entre antecedente (4 compases de base) y consecuente (4 compases de frase) con un período de duración de 4 compases de 6/8. Esto da lugar a un ciclo de duración mucho más extenso en relación con las otras voces de nuestra propuesta de ensamble.

- k) Una vez establecidas algunas pautas para el tambor improvisador, nuestro siguiente paso consiste en incorporar referentes de densidad/tiempo a nuestra propuesta de ensamble. Para

ello, realizaremos algunos ejercicios considerando la unidad de subdivisión rítmica en los compases de 6/8 y 3/4, así como las cualidades y posibilidades sonoras de los instrumentos seleccionados, que son un shaker y un shekere de sonoridad media/aguda. Entendemos que, en los ensambles de percusión afrolatinoamericanos tomados como modelo, estos instrumentos cumplen la función de amalgamar todas las voces mediante la unidad de subdivisión, marcando todos los tiempos, uno o algunos.

Las primeras pruebas se centran en la organización rítmica de la unidad de subdivisión del compás 6/8, en donde la unidad se agrupa en pulsos de negra con puntillo:

- 1) Comenzamos con el shekere, por ejemplo, marcando todos los pulsos o tiempos del compás:

Figura 38.

The musical score is written for a 6/8 percussion ensemble. It consists of six staves, each representing a different instrument. The time signature is 6/8, indicated by a '6' over an '8' at the beginning of each staff. The score is divided into two measures by a vertical line, and each measure ends with a repeat sign (double bar line with dots). The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- Bombo Legüero:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.
- Cajón Peruano:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.
- Campana:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.
- Cáscara:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.
- Bongó:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.
- Shekere:** Uses eighth notes and rests. The first measure has a pattern of eighth notes and rests, and the second measure has a similar pattern.

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

<https://drive.google.com/file/d/13VgGx2hxOTB5MvCcMkYjhAG5uvxWFMk5/view?usp=sharing>

2) Ahora, marcamos solo algunos de los tiempos, por ejemplo:

Figura 39.

The musical score for Figure 39 is written for six percussion instruments in 6/8 time. The score consists of two measures, each ending with a repeat sign. The instruments and their respective rhythmic patterns are as follows:

- Bombo Legüero:** Measure 1: Quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note. Measure 2: Quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note.
- Cajón Peruano:** Measure 1: Quarter rest, eighth note, quarter note, quarter rest. Measure 2: Quarter rest, eighth note, quarter note, quarter rest.
- Campana:** Measure 1: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Cáscara:** Measure 1: Quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 2: Quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
- Bongó:** Measure 1: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 2: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Shekere:** Measure 1: Quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note. Measure 2: Quarter rest, quarter rest, quarter note, quarter note.



Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1A2u31W2izig_1DjrToPDegMgYVN-twNJ/view?usp=sharing

3) Pasamos ahora al shaker, cuyas cualidades sonoras nos permiten marcar todas las unidades de subdivisión (corcheas). Sobre esta marcación podemos, por ejemplo, enfatizar en la unidad de pulso del compás, acentuando la negra con puntillo.

Figura 40.

The image displays a musical score for seven percussion instruments, arranged vertically. Each instrument has a staff with a 6/8 time signature. The instruments and their corresponding notes are:

- Bombo Legüero:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Cajón Peruano:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Campana:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Cáscara:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Bongó:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Shekere:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.
- Shaker:** Notes on the first and third beats of each measure, with a cross symbol above the notes.

The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure starts with a double bar line and a 6/8 time signature. The second measure ends with a double bar line and a repeat sign. The notes are written in a simplified notation, with stems and flags indicating the rhythm.

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

<https://drive.google.com/file/d/1-Re-OS0qTkXqqYl7x43Ql27Lh8TpIa8V/view?usp=sharing>

Seguido, las segundas pruebas se orientarán hacia la organización rítmica de la unidad de subdivisión del compás 3/4, en donde la unidad se agrupa en pulsos de negra:

- 4) A partir de esta idea, comenzamos con el shekere, por ejemplo, marcando todos los pulsos o tiempos del compás:

Figura 41.

The musical score for Figure 41 consists of six staves, each representing a different percussion instrument. The first five instruments (Bombo Legüero, Cajón Peruano, Campana, Cáscara, and Bongó) are in 6/8 time, while the Shekere is in 3/4 time. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure starts with a double bar line and a repeat sign. The second measure ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as specific percussion symbols like 'x' for a cross-stick and 'z' for a shaker.

Instrument	Time Signature	Measure 1	Measure 2
Bombo Legüero	6/8	Rest, eighth note, eighth note, quarter note	Rest, eighth note, eighth note, quarter note
Cajón Peruano	6/8	Rest, eighth note, quarter note, quarter note	Rest, eighth note, quarter note, quarter note
Campana	6/8	Rest, eighth note, quarter note, quarter note	Rest, eighth note, quarter note, quarter note
Cáscara	6/8	Rest, eighth note, quarter note, quarter note	Rest, eighth note, quarter note, quarter note
Bongó	6/8	Rest, eighth note, quarter note, quarter note	Rest, eighth note, quarter note, quarter note
Shekere	3/4	Rest, quarter note, quarter note	Rest, quarter note, quarter note

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1h9AR2nRO6-HjTCPjm5gfrUml4urOU_7y/view?usp=sharing

5) Ahora, marcamos solo algunos de los tiempos, por ejemplo:

Figura 42.

The image displays a musical score for six percussion instruments, arranged vertically. Each instrument has a staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8 or 3/4. The instruments and their respective time signatures are: Bombo Legüero (6/8), Cajón Peruano (6/8), Campana (6/8), Cáscara (6/8), Bongó (6/8), and Shekere (3/4). The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains the initial rhythmic patterns, and the second measure contains the continuation. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, indicating the timing and duration of each instrument's contribution to the overall rhythm.

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

<https://drive.google.com/file/d/1KYVBcCQjW3YvjDgKE0yqCZ2lB8P1Voyr/view?usp=sharing>

- 6) Pasamos ahora al shaker que, como mencionamos anteriormente, sus posibilidades sonoras nos permiten marcar todas las unidades de subdivisión (corcheas). Sobre esta marcación podemos también enfatizar en la unidad de pulso del compás, acentuando la figura de negra:

Figura 43.

The musical score is arranged in seven staves, each representing a different instrument. The first measure is divided into two measures by a vertical line. The time signature for the first five instruments is 6/8, while the last two are 3/4. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate specific rhythmic patterns.

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

<https://drive.google.com/file/d/1SqkiAU5vRckNsKm952BW5pePXUFoJT3-/view?usp=sharing>

Una vez realizada la experiencia anterior, podemos elegir marcaciones que combinen ambos compases, de manera que cada semilla marque una agrupación diferente de la subdivisión. Por ejemplo, el shekere podría ocuparse del compás de 3/4, mientras que el shaker del compás de 6/8:

Figura 44.

The musical score is arranged vertically with the following parts from top to bottom:

- Bombo Legüero**: 6/8 time, featuring eighth and quarter notes.
- Cajón Peruano**: 6/8 time, featuring eighth and quarter notes.
- Campana**: 6/8 time, featuring eighth and quarter notes.
- Cáscara**: 6/8 time, featuring eighth notes and rests.
- Bongó**: 6/8 time, featuring eighth and quarter notes.
- Shekere**: 3/4 time, featuring quarter notes and rests.
- Shaker**: 6/8 time, featuring eighth notes and rests.

The score is divided into two measures by a vertical line. Each measure ends with a repeat sign (double bar line with two dots). The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as specific percussion symbols like 'x' for cymbal and 'z' for shaker.

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1jBxQ_tvmwAZds93qv6E4x8V3wKy-lpiJ/view?usp=sharing

Finalmente, podemos considerar otras alternativas para incorporar estas voces a nuestra propuesta de ensamble, tomando como referencia las frases rítmicas diseñadas para el shekere en el material de Facundo Guevara, presentado en el capítulo III:

Figura 45.

1 SHEKERE



Nota: Segmento tomado del material transcrito por Facundo Guevara para uso en cátedras de percusión de dos instituciones académicas: Escuela de Música Popular de Avellaneda (Profesorado Superior en Música con Orientación en Instrumento/Canto - Música Popular) y la Universidad Nacional de San Martín (Licenciatura en Música Argentina).

- l) A continuación, presentamos dos propuestas que surgieron de la acción de incrementar la interacción tímbrica entre las diferentes voces de nuestra propuesta de ensamble. Para materializar esto, nos alejamos de las reglas de organización polirrítmica que habíamos establecido como guía, y realizamos algunas modificaciones centrándonos en la creación de diálogos tímbricos principalmente entre sonidos graves. Por ejemplo:

Figura 46.

A

Bombo Legüero

Cajón Peruano

Campana

Bongó

Shekere

Shaker

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1WmRusQpefwLN3dZjJmgiJ8e0k6VXy_UD/view?usp=s_haring

Figura 47.

A'

Bombo Legüero

Cajón Peruano

Campana

Bongó

Shekere

Shaker

Adjuntamos el audio correspondiente de este ejemplo en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1uEGWAfiSQrmhnYju1XMOOnGH_JGd13Gd0/view?usp=sharing

Es importante destacar que se pueden modificar diferentes variables, lo que daría por resultado diversas posibilidades rítmicas para el ensamble. En este caso, las modificaciones se realizaron sobre el bongó, en donde se sustituyeron algunos golpes agudos por sonidos graves y silencios. Además, se diseñó una reducción entre el patrón rítmico de la campana y la cáscara.

m) Por último, aplicamos los resultados obtenidos en la primera parte de la Chacarera “La Totorá”, de Carlos Montbrun Ocampo. Adjuntamos el audio correspondiente en el siguiente link:

https://drive.google.com/file/d/1kBa3CK-LUZqES3nIj3uVaP94KJh5J_WY/view?usp=sharing

Conclusiones

Luego de haber estudiado los materiales trabajados, así como también indagado sobre las primeras búsquedas de Cura, Farías Gómez y Rivero pudimos sistematizar ciertos pasos que nos brindaron mecanismos elementales. Por ello, consideramos que estos colaboran en la incorporación de diversos instrumentos de percusión en la particular búsqueda de una propuesta de ensamble. Asimismo, esta sistematización se vincula con las preguntas y objetivos expuestos en esta tesina, dado que desarrollamos una propuesta de ensamble de percusión para la Chacarera.

En cuanto a la propuesta, podemos afirmar que, al habernos basado en los principios y las reglas de interacción polirrítmica que rigen en los ensambles afrolatinoamericanos, arribamos a

resultados que permiten acercarse a la experiencia grupal desde la percusión, sobre una música argentina en donde no es lo habitual un acompañamiento de percusiones en ensamble. Por lo tanto, consideramos que los resultados obtenidos durante este proceso responden al objetivo principal planteado en esta investigación.

Por otra parte, durante el proceso de creación, resultó sumamente importante observar el material bibliográfico existente como así también el soporte de audio (y audiovisual) del género Chacarera, tomando como referencia a los principales intérpretes que han realizado las primeras propuestas con ensambles de percusión. Podemos deducir en base a nuestros hallazgos, que se destacan dos líneas a tener en cuenta: la producción discográfica, que aprovecha las posibilidades técnicas de estudio y la orquestación en vivo, que busca expandir el rol del percusionista más allá de la interpretación solista.

Desde estas premisas, arribamos a la conclusión de que las propuestas de Cura logran desprenderse de una situación solística que habitualmente ocurría con el percusionista que interpretaba música folklórica argentina, durante 1960 y 1970. Aunque sus incorporaciones se originaron desde lo experimental, como consecuencia de una habilitación técnica (sobregrabaciones) entendemos que esto le permitió una ampliación significativa de la tímbrica. Si bien comprendemos que esta no era su intención principal (la de reunir a varios percusionistas) el resultado obtenido de esta experiencia sugiere una interacción grupal y rítmica que trasciende la práctica individual, abriendo nuevas posibilidades para la percusión en ensamble.

Del mismo modo, aunque hemos descrito la importancia de ciertos rasgos que considera Guevara respecto a las adaptaciones de Farías Gómez, creemos importante señalar que las primeras propuestas de este se caracterizaron por reubicar el género en contextos rítmicos de músicas

latinoamericanas conformadas por ensambles de percusión. No obstante, notamos un cambio en su estrategia: detectamos que uno de sus intereses radica en crear propuestas que incorporan elementos de esas primeras formas, pero desde una perspectiva rítmica más arraigada a la música folklórica argentina.

En el caso de Rivero, lo remarcable es cómo sus búsquedas emergen de las rítmicas folklóricas argentinas y se enriquecen mediante la propuesta polirrítmica (producto de mezclar los diferentes ritmos). El músico manifiesta, además, un compromiso claro y decidido con la tímbrica característica de estos géneros, destacando principalmente el uso expresivo de los bombos legüeros como instrumentos sonoros. Por ello, su aporte se convierte en fuente de inspiración para aquellos músicos que buscan trabajar prácticas colectivas en la percusión folklórica argentina.

Como nuevas líneas de investigación, entendemos que esta sistematización basada en pasos y estrategias puede ampliarse con la incorporación de otras ideas, tales como la selección de una organología de instrumentación distinta, así como de los elementos rítmicos. Con esto destacamos que esta propuesta no pretende ser la única ni la más eficaz. Sin embargo, esperamos que sirva como modelo para futuras investigaciones y desarrollos con características similares, contribuyendo así a enriquecer los contenidos en este campo.

Bibliografía

- Abecasis, Alberto. (2004). *La Chacarera bien mensurada*. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Álvarez Marín, Oscar Andrés. (2021). *Ensamble de percusión y música jamaicana: Una guía de percusión no convencional para estudiantes y Docentes* [Tesis de grado,

Conservatorio Antonio María Valencia, Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali].

- Anku, Willie. (2007). “Interior de la mente de un maestro del tambor: una teoría cuantitativa de las estructuras en la música africana”. *Revista Transcultural de Música*, 11. 1-27.
- Ayala Rojas, Merced María. (2022). *Adaptación de seis Tonadas del Bullerengue para Ensemble de Percusión Sinfónica en diferentes Formatos de Cámara*. [Tesis de grado, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Santander].
- Beaulieu, Julián. (2023). “Chango Farías Gómez: la mostaza del ¿folklore?”. *Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral*. 1-20 [Archivo PDF]. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/226451>
- Falú, Juan. (2011). *Cajita de Música Argentina*. Ministerio de Educación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ferreira, Luis. (2013). *Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Ferreira, Luis. (2021). “Rumba, candombe afroporteño, clave y llamador” (trabajo 5 del proyecto *Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana*). Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Dirección General de Enseñanza Artística del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires [Archivo PDF]. <https://buenosaires.gob.ar/etnomusicologia/claves-nucleos-y-ensambles-polirritmicos-en-la-musica-afrolatinoamericana>

- Ferreira, Luis. (2021). “Claves, líneas de tiempo en la organización polirrítmica” (trabajo 2 del proyecto *Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana*). Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Dirección General de Enseñanza Artística del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires [Archivo PDF].
<https://buenosaires.gob.ar/etnomusicologia/claves-nucleos-y-ensambles-polirritmicos-en-la-musica-afrolatinoamericana>
- Guerrero, Juliana. (2017). “Fusión en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos”. En *Revista de Musicología*, 18, 125-142 [Archivo PDF].
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/133947/CONICET_Digital_Nro.835e5666-893d-4db0-bf54-b145ed1f5046_A.pdf?sequence=2
- Jezowicz, Ana Laura. (2018). *Propuesta de adaptación de Acompañamientos de Chacareras para su interpretación desde la Guitarra Eléctrica con Púa*. [Tesina de grado, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo].
https://www.academia.edu/37553214/Propuesta_de_Adaptaci%C3%B3n_de_Acompa%C3%B1amientos_de_Chacarera_para_su_Interpretaci%C3%B3n_desde_la_guitarra_el%C3%A9ctrica_con_p%C3%BAa
- López Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música – problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Madoery, Diego. (2016). (6-7 de octubre de 2016). *La chacarera. Estado de situación sobre los estudios del género*. 8° Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y

proyectuales (JIPAD). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata [Archivo PDF]. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56447>

- Madoery, Diego. (2007). (16,17,18 Y 19 de mayo de 2007). *Género - tema - arreglo*. I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Villa María [Archivo PDF].
- Madoery, Diego, Piscitelli Juan Pablo, Mola, Sergio y Taján Octavio. (2013). (1 al 22 de abril de 2012). *El Chango Farías Gómez y la música popular argentina: un proyecto vigente*. X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba [Archivo PDF]. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/161352>
- Martí, Leopoldo. (2018). *Región Centro-Norte, Género: Chacarera* [Apunte de Cátedra Música Popular Argentina I, Carrera de Licenciatura en Música Popular Latinoamericana, Universidad Nacional de Cuyo]. Apunte no publicado.
- Mola, Sergio. (2016). (6-7 de octubre de 2016). *Análisis del aspecto rítmico en la melodía y el acompañamiento de la chacarera*. 8° Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JIPAD). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata [Archivo PDF].
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56446/Documento_completo.pdf?sequence=
- Mola, Sergio y Madoery, Diego. (2011). (noviembre de 2011). *La inclusión de la batería en los géneros ternarios del folklore profesional en Argentina*. VII jornadas nacionales de

investigación en arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata [Archivo PDF].

<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38606>

- Mola, Sergio y Madoery, Diego. (2014-2015). “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico – texturales en la chacarera”. En *Revista Argentina de Musicología* 15-16, ISSN 1660-1060, 355-374 [Archivo PDF].
https://www.academia.edu/28751985/Del_bombo_leg%C3%BCero_a_la_bater%C3%ADa_Modificaciones_r%C3%ADtmico_texturales_en_la_chacarera
- Normas-apa.org. (s. f.). *Guía Normas APA: 7.ª edición* [Archivo PDF]. <https://normas-apa.org/>
- Rivero, Carlos. (2012). *Bombo legüero y percusión folklórica argentina volumen I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Rondán, Darío. (2022). *El Complejo de la Rumba* [Apunte de Cátedra Interpretación VI, Carrera de Licenciatura en Música Popular Latinoamericana, Universidad Nacional de Cuyo]. Apunte no publicado.
- Sánchez, Octavio. (2012). *Guía de Clase. Exposición/Taller. Ensamble de Percusiones: reflexiones y prácticas sobre texturas, tramas y géneros* [Material no publicado]. Universidad Nacional de Cuyo.
- Seminara, Carlo. (2021). *Curtir el cuero: propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano*. UNR Editora.
- Sessa, Martin. (2016). (6-7 de octubre de 2016). *Hacia un análisis microformal de la chacarera: esquemas recurrentes y casos excepcionales*. 8º Jornadas de investigación en

disciplinas artísticas y proyectuales (JIPAD). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata [Archivo PDF]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56444>

- Valles, Mónica, Pérez Joaquín y Martínez, Isabel C. (2016). *La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas* [Archivo PDF]. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64605/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Videografía

- Madoery, Diego. [Diego Madoery] (2020). *Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/HVM-Fg0dnsQ>.

Material audible

- Cura, Domingo. (1972). Percusión [Canción]. En *Tiempo de Percusión*. Tonodisc.
- Cura, Domingo. (1972). La Vieja [Canción]. En *Tiempo de Percusión*. Tonodisc.
- Chango Farías Gómez y La Manija. (1997). Chacarera Santiagueña/Elegua [Canción]. En *Rompiendo la Red*. Epsa Music.
- Dúo Coplanacu. (2015). La Queñalita [Canción]. En *Mayu Maman*. Latitud Sur.
- González, Abi. (2018). La Mishky Mota [Canción]. En *Abi González*. Carfi Ediciones.

Índice de figuras

- **Figura 1:** Evolución en la escritura del patrón rítmico básico de Chacarera (Martí, 2018) p.24
- **Figura 2:** Representación gráfica de los movimientos coreográficos de la Chacarera (Jezowoicz, 2018) p.26

- **Figura 3:** Fragmento de “La flor azul”, Chacarera derecha, transcripción propia para esta investigación..... p.28
- **Figura 4:** Fragmento de “Déjame que me vaya”, Chacarera trunca, transcripción propia para esta investigación..... p.29
- **Figura 5:** Patrón rítmico básico de Chacarera, desde el bombo legüero a la guitarra y el piano (Martí, 2018) p.31
- **Figura 6:** Bombo legüero (Carnotenuto, 2019) p.33
- **Figura 7:** Ejemplo de Bombo Básico y Bombo Llamador, transcripción propia para esta investigación..... p.35-36
- **Figura 8:** Ejemplo de Bombo Cantador, transcripción propia para esta investigación...p.36
- **Figura 9:** Patrones rítmicos identificados en “La Vieja”, versión de Domingo Cura, transcripción propia para esta investigación..... p.38-39
- **Figura 10:** Patrones rítmicos identificados en “Percusión”, transcripción propia para esta investigación..... p.40
- **Figura 11:** Patrones rítmicos identificados en el bongó de “Percusión”, transcripción propia para esta investigación..... p.41
- **Figura 12:** Chacarera trunca, Chango Farías Gómez (Guevara, s.f.)..... p.44-45
- **Figura 13:** Combinación de los patrones rítmicos básicos de Vidala, Zamba y Chacarera, según Carlos Rivero, transcripción propia para esta investigación p.49
- **Figura 14:** Clave de Son (3-2) y Clave de Rumba Guaguancó (3-2), elaboración propia para esta investigación..... p.57
- **Figura 15:** Núcleo estructurante en el Candombe según Luis Ferreira, transcripción propia para esta investigación p.59

- **Figura 16:** Ejemplo de núcleo estructurante en la Rumba Guaguancó, elaboración propia para esta investigación..... p.60
- **Figura 17:** Clave de Rumba Guaguancó y katá, elaboración propia para esta investigación..... p.61
- **Figura 18:** Ciclo básico del tambor repique en el Candombe según Luis Ferreira, transcripción propia para esta investigación..... p.62
- **Figura 19:** Ejemplo de marcaciones típicas del tambor quinto en la Rumba Guaguancó (Rondán, 2022)..... p.63
- **Figura 20:** Patrón rítmico básico de Chacarera, elaboración propia para esta investigación..... p.67
- **Figura 21:** Permutaciones del patrón rítmico básico de Chacarera (5 variables), elaboración propia para esta investigación..... p.68-69
- **Figura 22:** Ejemplo de patrones rítmicos en interacción (patrón básico de Chacarera y variableN°3), elaboración propia para esta investigación..... p.70
- **Figura 23:** Clave trunca “Farias Gómez”, transcripción propia para esta investigación..... p.70
- **Figura 24:** Combinación del patrón rítmico básico de Chacarera y la clave trunca “Farias Gómez”, elaboración propia para esta investigación..... p.71
- **Figura 25:** Ejemplo de combinación entre patrones rítmicos básicos de Vidala, Zamba y Chacarera, según Carlos Rivero, elaboración propia para esta investigación..... p.72
- **Figura 26:** Ejemplo de núcleo estructurante para nuestra propuesta, elaboración propia para esta investigación..... p.72

- **Figura 27:** Ejemplo de núcleo estructurante y patrón de cáscara, elaboración propia para esta investigación..... p.74
- **Figura 28:** Relación entre el patrón de cáscara y el esquema de final de frase para Chacarera Trunca..... p.74
- **Figura 29:** Patrón Rítmico para introducción e interludios..... p.75
- **Figura 30:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara e instrumento improvisador, elaboración propia para esta investigación..... p.76
- **Figura 31:** Permutaciones del patrón de clave (5 variables), elaboración propia para esta investigación..... p.77-78
- **Figura 32:** Ejemplo de combinación de variables, elaboración propia para esta investigación..... p.78
- **Figura 33:** Ejemplo de operaciones de sustitución sobre el patrón de cáscara, elaboración propia para esta investigación..... p.79-80
- **Figura 34:** Ejemplo de combinación de los elementos rítmicos obtenidos, elaboración propia para esta investigación..... p.80
- **Figura 35:** Transcripción de fraseos melódicos percutidos, elaboración propia para esta investigación..... p.81
- **Figura 36:** Fragmentos reconocidos sobre el bongó en el track “Percusión”, transcripción propia para esta investigación..... p.82
- **Figura 37:** Ejemplo de ejercicios de alternancia sobre el bongó, elaboración propia para esta investigación..... p.83

- **Figura 38:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 6/8 (1), elaboración propia para esta investigación..... p.84
- **Figura 39:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 6/8 (2), elaboración propia para esta investigación..... p.85
- **Figura 40:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 6/8 (3), elaboración propia para esta investigación..... p.86
- **Figura 41:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 3/4 (4), elaboración propia para esta investigación..... p.87
- **Figura 42:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 3/4 (5), elaboración propia para esta investigación..... p.88
- **Figura 43:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referente de densidad/tiempo en compás 3/4 (6), elaboración propia para esta investigación..... p.89
- **Figura 44:** Ejemplo de núcleo estructurante, patrón de cáscara, instrumento improvisador y referentes de densidad/tiempo en compás 3/4 y 6/8 elaboración propia para esta investigación..... p.90
- **Figura 45:** Shekere (Guevara, s.f.)..... p.91
- **Figura 46:** Propuesta de ensamble A, elaboración propia para esta investigación..... p.92

- **Figura 47:** Propuesta de ensamble A', elaboración propia para esta investigación..... p.92
- **Figura 48:** Domingo Cura..... p.105
- **Figura 49:** Juan Enrique (el Chango) Farías Gómez..... p.107
- **Figura 50:** Carlos Rivero..... p. 110

Anexo

Biografías

Domingo Cura

Figura 48.



Nota. Imagen tomada del sitio web Identidad Cultural, *Domingo Cura: Percusión Argentina y Sudamericana*. (7 de junio de 2024). <https://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=7051>

Domingo Cura²⁴ nació el 7 de abril de 1929 en la provincia de Santiago del Estero, Argentina. Fue un músico, e intérprete, considerado uno de los percusionistas más destacados en la historia de la música folklórica de Argentina. Se caracterizó por incorporar en sus interpretaciones, tímbricas distintas a las del bombo legüero, ampliando de esta manera los recursos interpretativos de la percusión en los géneros folklóricos argentinos.

Cura comienza su carrera a temprana edad cuando logra el acceso a un bombo legüero y aprende a tocar de forma autodidacta, sin maestro ni profesor académico. A los 9 años junto al armoniquista Hugo Diaz integró la orquesta infantil de Andrés Chazarreta, donde tocaba el bombo legüero con un redoblante. En 1947 a la edad de 18 años se muda a la ciudad de Buenos Aires para empezar a trabajar junto a Hugo Diaz en distintos bares y confiterías de la Avenida Corrientes. Durante esa época actuaban en Trocadero, lugar donde tocaba Buenaventura Luna con la Tropilla de Huachi Pampa, su hermana Victoria Cura y Carlos Montbrun Ocampo entre otros.

En Buenos Aires, Cura comenzó a vincularse con músicos del ámbito del jazz y el rock, entre ellos Ariel Ramírez y Litto Nebbia con quienes mantuvo una estrecha relación, logrando participar como percusionista en álbumes históricos de la música popular argentina como *Misa Criolla* (1964) de Ariel Ramírez, *Folklore en Nueva Dimensión* (1964) de Ariel Ramírez y Jaime Torres y *Cantata Sudamericana* (1972) con Mercedes Sosa entre otros. Con Litto Nebbia en 1973 participo en el sonido de la película *Rock hasta que se ponga el sol*, donde aparece tocando el sencillo *Vamos negro*.

²⁴ Parte de esta información fue gracias a la entrevista realizada por la periodista Blanca Rébora en su colección “Retratos Sonoros”. (<https://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=7051>)

Como solista ha realizado producciones discográficas grabando los siguientes discos: *Tiempo de Percusión* (1972), *Gloria* (1975), *Al Dios de los Parches* (1980) y *La percusión en el folklore argentino* (1995).

En el año 2002 participó del álbum *Siempre es hoy* con Gustavo Cerati, grabando y tocando en vivo para la canción “Sulky”.

Como percusionista, Cura ha participado en interpretaciones de diversos géneros como el jazz, el bolero y el rock argentino, logrando obtener en el año 1985 y 2005 el Premio Konex de Diploma al Mérito post mortem, como uno de los mejores instrumentistas de la década.

Falleció el 13 de noviembre del 2004 a la edad de 75 años en la ciudad de Buenos Aires.

Juan Enrique (el Chango) Farias Gómez

Figura 49.



Nota. Imagen tomada del sitio web [CMTV.com.ar](https://www.cmtv.com.ar). Chango Farías Gómez. (10 de junio de 2024)
https://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=2060&banda=Chango_Farias_Gomez

Juan Enrique (el Chango) Farias Gómez²⁵ nació el 19 de septiembre de 1937 en la provincia de Buenos Aires, Argentina. Fue un artista de la música popular argentina que se caracterizó por interpelar de una manera vanguardista, la escena del folklore profesional. Sus criterios y tomas de posición quedaron materializadas y puestas en práctica en las distintas agrupaciones que fue dirigiendo a lo largo de su trayectoria artística. Sus diversas agrupaciones se diferenciaron de una escena de artistas considerados la corriente principal del folklore profesional en la Argentina, situándose sobre otro ámbito musical en el que confluyeron diferentes complejos genéricos como el folklore, el jazz, el rock y otros géneros de la música latinoamericana.

Su formación musical estuvo estrechamente relacionada a un contexto familiar donde la gran mayoría tenía un vínculo activo con la música, tanto por la práctica de tocar y componer como por la variedad de música escuchada. Esta relación con la música desde temprana edad marcó su desarrollo como músico y arreglador desde muy joven.

A comienzos de la década de 1960, lideró un grupo vocal llamado Los Huanca Hua, en el que las voces no solo fueron concebidas como elementos armónicos-melódicos, sino que también se emplearon como instrumentos rítmicos imitando el sonido del bombo legüero y el chasquido de la guitarra. Luego de esta experiencia en el año 1966 crea el Grupo Vocal Argentino donde siguió profundizando en la búsqueda armónica de los arreglos. Entre 1975 y 1976, junto con Kelo Palacios y Dino Saluzzi forma un trío cuyo eje fundamental fue la improvisación. Durante esos años junto con su hermana graba el disco *Marian + Chango* (1976) en la cual hace uso de algunos instrumentos como contrabajo y teclado, que marcaban una diferencia sobre una textura tímbrica

²⁵ Parte de esta información fue gracias a la lectura de los textos “Chango Farías Gómez: la mostaza del ¿folklore?” de Beaulieu (2023) y *El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’: un proyecto vigente* de Madoery, Piscitelli, Mola, y Taján (2023).

considerada más característica de los géneros folklóricos argentinos. Durante su exilio a Francia, Farías Gómez, graba un disco con mayoría de composiciones propias titulado *Lágrima* (1976). A su regreso, en 1982, junto a Marian Farías Gómez y el pianista Manolo Juárez, presentan el espectáculo “*Contraflor al resto*”, el cual también quedó registrado. En el año 1985 formó Músicos Populares Argentinos “MPA”, con Rubén “Mono” Izarrualde, Verónica Condomí, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra. En esta agrupación incorporó instrumentos propios del jazz y del rock como batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y teclado, ampliando de esta manera las posibilidades tímbricas del repertorio folklórico y generando un estilo particular. Con MPA grabaron dos discos *Nadie más que nadie* (1985) y *Antes de que cante el gallo* (1987).

Hay un intervalo en la producción musical de Farías Gómez debido a que durante los años 1989 y 1991 cumplió con su tarea política de Director Nacional de Música. Luego de terminar su gestión, presenta una nueva agrupación, La Manija, con la que registran el disco *Rompiendo la Red* (1996). A partir de este disco, Farías Gómez, busca la reapertura del repertorio folklórico argentino hacia músicas latinoamericanas e hispanas, a través de la cual pone en discusión ciertos paradigmas considerados lo más característicos de los géneros folklóricos argentinos, en el intento de reubicarlos hacia otros contextos rítmicos, haciendo uso de una multiplicidad de recursos tímbricos, vocales, rítmicos y armónicos.

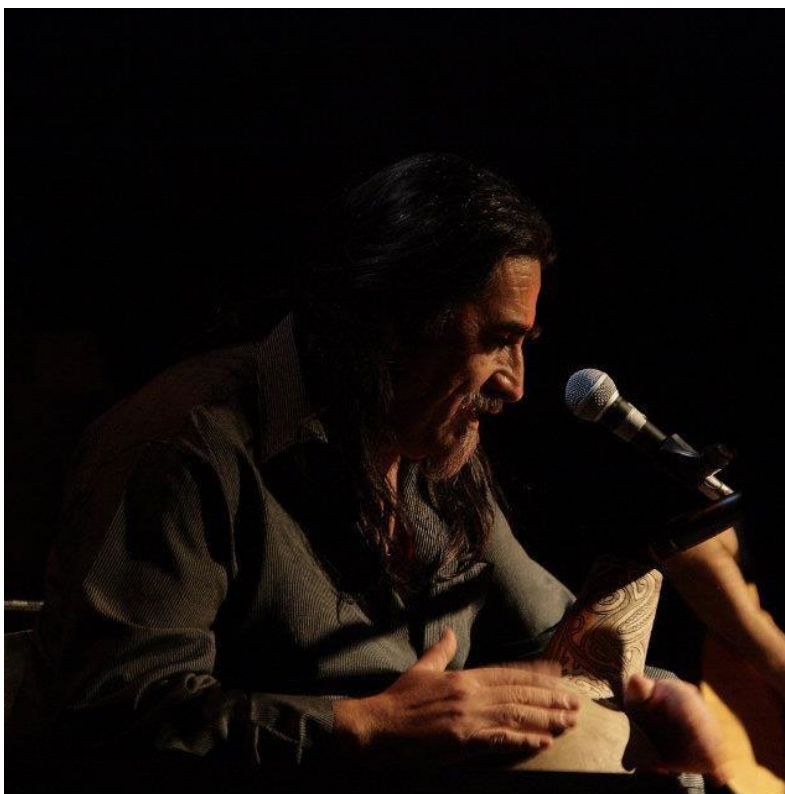
En el año 2003 graba su último disco como solista, *Chango sin arreglo*, durante ese mismo año vuelve a la actividad pública como legislador en la ciudad de Buenos Aires hasta el año 2007. Su última agrupación fue la Orquesta Popular de Cámara “Los amigos del Chango” en el año 2009.

A raíz de su trayectoria, el Farías Gómez, ha recibido el Diploma al mérito como arreglador por parte de la Fundación Konex (1995, 2005, 2015).

Falleció el 24 de agosto de 2011 a la edad de 73 años en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Carlos Rivero

Figura 50.



Nota. Imagen tomada de Carlos W Rivero. (11 de junio de 2024). Facebook.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=730371664763964&set=a.730371604763970&locale=es_ES)

Carlos Rivero nació el 29 de octubre de 1957 en la provincia de San Juan, Argentina. Es músico, compositor y docente. Desde hace varios años desarrolla una intensa actividad profesional como percusionista y docente de música popular argentina.

Riveros comienza su carrera como músico en la ciudad de Buenos Aires luego de mudarse con su familia donde comenzó a participar como guitarrista en un grupo de música Andina.

Posteriormente comienza su formación académica en el Conservatorio Superior en Música Manuel de Falla donde estudió guitarra con Lucila Wagner y Eduardo Frasson y años más tarde percusión con Antonio Yepes y León Yacson, completando su formación con Rubén Blasco.

Fue profesor titular del área de folklore en la Escuela de Música Popular de Avellaneda y paralelamente ha realizado clínicas por diversos lugares del país sobre apreciación del lenguaje folklórico, bombo legüero y percusión folklórica argentina.

Como compositor, Rivero ha escrito obras para música de cámara entre las cuales se destaca *Hunuc Huar*, obra para flauta travesa, violonchelo y percusión, estrenada en el año 1990 en el auditorio de L.R.A Radio Nacional Buenos Aires.

Como percusionista intérprete, a lo largo de su trayectoria ha participado en grabaciones y actuaciones en vivo de diversos artistas destacados de la música popular argentina entre ellos podemos mencionar Los Andariegos, Manolo Juárez, Los Chalchalers, Jairo, Jaime Torres, Leda Valladares, Jorge Cumbo, Quique Sinesi, Bersuit Vergarabat y Divididos entre otros.

Rivero ha integrado diversos grupos de percusión en Argentina como Ritmus, con Simón Blech y Pedro I. Calderón y Percusión Étnica, con Marcelo García y Facundo Guevara. También ha participado en proyectos con músicos de otros países como el percusionista Eliézer Freitas Santos de Brasil y el guitarrista Andreas Geogiu de Grecia.

A raíz de su labor dentro de la música folklórica argentina, en el año 1995 recibió el premio Mención Trimarg, entregado por el Consejo Argentino de la Música, (UNESCO).

En el año 2004 editó su primer libro *Bombo legüero y Percusión Folklórica Argentina*, donde presenta de manera sencilla y práctica, una interpretación de los principales patrones básicos

en el bombo legüero y el set de percusión. Este trabajo sentó las bases para el estudio académico de estas músicas constituyendo un importante avance teórico en la sistematización del bombo legüero y la percusión folklórica argentina.

En el año 2007 creó los ensambles de bombos legüeros, lo que le permitió profundizar en la exploración de formatos de percusión grupal y expandir el campo rítmico de los géneros folklóricos argentinos.

Actualmente Rivero se encuentra editando el Volumen 2 del método de “Percusión Folklórica Argentina”, donde pretende continuar con la labor de sistematización y difusión de la percusión folklórica argentina.

Entrevistas

- Rivero, C. (2023, 20 de septiembre). Entrevista sobre ensambles de percusión en la música folklórica argentina: Chacarera [Entrevista con J.P. Paredes]. WhatsApp
- Guevara, F. (2023, 8 de agosto). Entrevista sobre ensambles de percusión en la música folklórica argentina: Chacarera [Entrevista con J.P. Paredes]. Zoom