

**Adaptación de los ritmos de música andina
Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku
al set de batería**

Jonatan Jair Navarrete Hernández

Código: 891212216



Director: Manuel Antonio Hernández Martínez

Universidad de Cundinamarca
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas
Programa de Música
Zipaquirá, 2018

Resumen

Este trabajo de grado surge gracias a la aparente baja información que encontramos sobre como tocar en batería cuatro de los ritmos tradicionales más representativos de la música andina latinoamericana y también como aporte a la literatura de estas músicas:

- El Huayno, ritmo binario originario de Perú y de los más representativos de estas músicas.
- San Juanito ecuatoriano, ritmo alegre yailable, considerado un himno en su país natal.
- La Saya Caporal, ritmo a 6/8 proveniente de Bolivia, muy popular gracias a la agrupación Los Kjarkas.
- Tinku, ritmo boliviano, muy marchante y alegre, presente en los desfiles de Bolivia.

Cada ritmo se abordará individualmente, apropiándose del estilo, para generar patrones rítmicos con algunas variaciones, que puedan ser tocadas en batería, dejando esta información disponible al público en un blog informativo.

Abstract

This grade written work comes up thanks to the apparent few information that we can find about how to play in drums four of the most representative traditional rhythms of Latin American Andean music and also as a contribution to the literature of these musics:

- The Huayno, binary rhythm from Peru and one of the most representatives of these musics.
- Ecuadorian San Juanito, cheerful and danceable rhythm, considered a hymn in its native country.
- The Saya Caporal, 6/8 rhythm from Bolivia, very popular thanks to the grouping The Kjarkas
- Tinku, Bolivian rhythm, very marching and cheerful, it's present in the parades from Bolivia.

Each one of them will be individually presented, appropriating the style to generate rhythmic patterns with some variations that can be played on drums, leaving this information available to the public in an informative blog.



Tabla de Contenidos

Resumen	2
Abstract	2
Tabla de Contenidos	3
1. Introducción	5
2. Planteamiento del Problema	6
3. Objetivos	8
3.1 Objetivo General	8
3.2 Objetivos Específicos	8
4. Justificación	9
5. Antecedentes	10
6. Marco Teórico	11
6.1. Historia de la música andina	11
6.2. Ritmos de la música andina	14
6.2.1. Huayno	14
6.2.2. San Juanito Ecuatoriano	16
6.2.3. Saya Caporal	18
6.2.4. Tinku	19
6.3. Instrumentos musicales más representativos de la música andina	20
6.3.1 Instrumentos de viento	21
6.3.2 Instrumentos de cuerda	22
6.3.3 Tambores andinos	22
6.3.4 Instrumentos de percusión	23
7. Metodología	24
7.1 Huayno	25
7.1.1 Huayno en batería	25
7.2 San Juanito Ecuatoriano	26
7.2.1 San Juanito en batería	27



7.3 Saya Caporal	28
7.3.1 Saya Caporal en batería	29
7.4 Tinku	30
7.4.1 Tinku en batería	30
7.5 Blog informativo	32
8. Conclusiones	34
9. Referencias	36



1. Introducción

El objetivo de esta investigación es el de mostrar por medio de un blog informativo, adaptaciones rítmicas de la percusión tradicional andina hacia la batería acústica de cuatro de los ritmos más representativos de la música andina como lo son: Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku; dichas adaptaciones se realizaron partiendo de la experiencia personal que se obtuvo al experimentar tocando estos géneros, así como de indagar sobre la discografía y bibliografía relacionadas.

Teniendo en cuenta que es aparentemente escasa la información que se encuentra acerca de cómo se tocan estos ritmos en batería, este proyecto busca crear un referente como punto de partida para bateristas y percusionistas interesados en la interpretación de esta música.

Como primera parte de este trabajo encontramos la recolección de información, tanto literaria como audiovisual, de la historia de estos géneros y como han empezado a incluirse dentro del mundo baterístico. Como segunda parte vemos el proceso que se realizó de adaptación de estos ritmos hacia la batería, por medio de referencias de otros artistas, transcripciones de los instrumentos de percusión que se utilizan tradicionalmente y de mi propia experiencia, para llegar a la creación de patrones rítmicos, que sirvan como punto de partida en el acompañamiento de estos ritmos en un set de batería.



2. Planteamiento del Problema

La batería es un instrumento en el que se han realizado significativas adaptaciones de ritmos latinoamericanos y del resto del mundo, dándole vida a nuevas sonoridades y transformando la música tradicional.

Algunos de los ritmos en los cuales la batería ha servido de acompañamiento rítmico han sido los del conjunto llamado Música Andina que además abarca ritmos, estilos, instrumentos e intérpretes que se despliegan a lo largo y ancho de la cordillera de los Andes, desde el centro de Colombia hasta el sur de Argentina y Chile, pasando por Ecuador, Perú y Bolivia. Tal concepto incluiría expresiones tan particulares como la música del pueblo Mapuche de la Patagonia (Claro, 1970), todas las variedades de cuecas chilena, argentina y boliviana (Obras de Violeta Parra 1984), la vidala, la chaya y la zamba "carpera" argentinas, los "bailes de chinos" del Norte Chico chileno, los misachicos y celebraciones religiosas del altiplano argentino, los sonidos de los Chipaya bolivianos de Oruro, el folklore peruano de Arequipa, la música ecuatoriana de la zona de Cuenca, o la de la región de Pasto, en Colombia. (Civallero y Plaza, 2010)

Es un punto clave resaltar que estas músicas tienen como principal forma de aprendizaje la oralidad y debido a la experiencia que he tenido con la música andina en los últimos 10 años, se puede aclarar que al no ser estos géneros tan conocidos en el departamento de Cundinamarca en la zona de sabana centro norte y aunque ha venido incrementando su popularidad gracias a festivales y agrupaciones locales, es difícil encontrar información publicada que contenga transcripciones, adaptaciones o formas de enseñanza para tocar estos ritmos (Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku) en la batería, ya que son de los más comercializados y conocidos de la música andina en esta región. Cabe destacar que esto contrasta con la cantidad de discografía existente donde ya encontramos incluido al instrumento.

Formulación del Problema: ¿Cómo adaptar los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de Batería?



Sistematización del problema

- ¿Desde qué época encontramos el uso de la batería en dichas músicas?
 - Desde principios de los años setentas. (Alzamora, 2008)
- ¿En qué regiones es popular dicha música?
 - Esta área incluye la región andina del Perú, el occidente de Bolivia, norte de Chile, norte de Argentina, sierras de Ecuador, suroeste de Colombia. (Civallero y Plaza, 2010)
- ¿Qué instrumentos de percusión tradicional hacen parte de dichos ritmos?
 - Principalmente el Bombo Andino:
 - Tambor de cerámica Nazca – Perú
 - Caja Tinja – Perú
 - Cajas o tambores de la Saya - Bolivia
 - Bombo Wankar o Sikuri, Bombo Wanka'ra – Bolivia, Ecuador
 - Cajas cuadradas (*ushni cajas*), rectangulares (*pap pish isquin caja*) y triangulares (*chap isquin caja*) - Bolivia
 - La caja vallista, la caja puneña, la caja santiagueña, la caja tucumana y la caja chayera – Argentina y Norte Grande y Norte Chico Chileno
 - Bombo legüero o Bombo criollo – Argentina
 - Tambor Mapuche Caquekultrun – Chile, Argentina
 - Tambor Mapuche Kultrun - Chile, Argentina (Civallero y Plaza, 2010)
 - Chachas (Cascos de chivo entrelazados)
 - Güiro de madera
 - En algunos casos el redoblante.
- ¿Desde qué época hay indicios de la música andina?
 - Desde la época preincaica, antes de los años 1400 (Martin, 2016)



3. Objetivos

3.1 Objetivo General

Adaptar los ritmos de la música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería, a partir del estudio de los patrones percutivos tradicionales de estos aires.

3.2 Objetivos Específicos

- Adecuar las diferentes sonoridades y timbres de los instrumentos de percusión tradicionales a la variedad de elementos de la batería.
- Diseñar patrones rítmicos de dichas músicas, adaptados para Batería, con algunas variaciones.
- Brindar dichos conocimientos a un entorno académico, como una herramienta de aprendizaje a través de la creación de un blog informativo.



4. Justificación

En el entorno de la formación académica de la región, se proporciona el aprendizaje de estilos como el jazz, el funk, el latin entre otros, dejando a un lado la posibilidad de abarcar nuevos recursos de enseñanza a partir de géneros tradicionales como lo son los de la música andina suramericana.

Debido a estas carencias en el campo de educación musical profesional, se ve la necesidad de crear este proyecto como primer paso para la enseñanza formal e informal de los ritmos de música andina para bateristas y percusionistas interesados en ejecutar estos géneros musicales.

Partiendo de la revisión de antecedentes, se ve que la adaptación es un recurso muy importante, con el que los bateristas u otros músicos tanto académicos como empíricos, pueden llegar a interpretar ritmos tradicionales sudamericanos, aportando a la divulgación de estos géneros en la región y a la generación de nuevos proyectos de investigación relacionados con la importancia de adaptar diferentes ritmos a la batería como paso para encontrar nuevas sonoridades, además de hallar fusiones con otros géneros u otros instrumentos, que ayuden a la creación de formatos o estilos musicales diferentes.

Este proyecto sirve como alternativa de experimentación musical, basado en el proceso de transformación que tuve desde mi actuación en diferentes grupos de música andina, haciendo el trabajo de adaptación de estos géneros desde lo rítmico, instrumental y estructural empezando por una base empírica hasta llegar a darle un propósito académico, generando una colaboración mancomunada entre estos dos aspectos para dicho objetivo.

Así como encontramos variedad de ritmos folclóricos tradicionales colombianos, que poco a poco han tomado cabida dentro de la enseñanza académica, (gracias al esfuerzo de maestros, compositores e intérpretes), también podemos darle la misma importancia a retomar las músicas ancestrales de los países conectados por la cordillera de los Andes, utilizando la academia como medio de preservación y canal de divulgación, haciendo que más personas se interesen por conocer la herencia cultural que se trasmite a través de la música andina.



5. Antecedentes

Dentro de las tesis de pregrado enfocadas a adaptaciones de ritmos tradicionales hacia la batería, de forma parecida a este proyecto, encontramos datos interesantes sobre estudios y adaptaciones de ritmos tradicionales colombianos dirigidos hacia la batería, como lo es: **Adaptación a la batería de los ritmos de la costa Atlántica: Cumbia y Chandé**, (Herrera, 2014). También podemos ver análisis de la forma de tocar ritmos autóctonos colombianos, por reconocidos bateristas del país en: **Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería** (Hernández, 2015). Esta información nos da algunos pasos de cómo interpretar ritmos ajenos a la batería y poderlos adaptar de una forma mucho más eficaz.

En cuanto a libros y artículos relacionados con la música andina y en especial con los ritmos aquí nombrados, hallamos buenas fuentes de información histórica como: **Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América Andina** (Civallero y Plaza, 2010) y también en: **La música andina, su historia y evolución** (Alfaro, 2016). Esto nos ayuda a comprender mejor la trascendencia de esta música en el tiempo.

Por último en la parte filmográfica encontrada, podemos observar algunos videos de bateristas tocando estos ritmos andinos, tanto solo batería empezando por el ritmo de Tinku, **Joty Gallo 2013 Imillitay (Tinku) versión de Los Tekis** (Gallo, 2013); el ritmo de Huayno, **Ritmo que uso para huaynos y carnavaletos**.(Gonzalez, 2017); como también tocando con un grupo el ritmo de Sanjuanito, **Sanjuanito de la alegría** (Grupo Libertad, 2013) y por último el ritmo de Saya caporal, **Caporal en batería - Karlito baterista** (Karlito, 2016). Esto nos da una buena idea de cómo se interpretan estos ritmos desde varias perspectivas musicales.



6. Marco Teórico

6.1. Historia de la música andina

La historia de todas las herencias sonoras de la cordillera de los Andes, se remonta a tiempos muy antiguos, desde los siglos IV y III a.C, pasando por los años previos a la expansión del *Tawantinsuyu* (en quechua “cuatro imperios) o “Imperio Inca” desde la región de Cuzco (actual Perú) hasta países como Ecuador y Chile.

En excavaciones arqueológicas hechas en la costa de Perú se han encontrado flautas que sugieren muy probablemente que el sistema musical de Nazca utilizaría microtonos en los registros agudos, las melodías de los incas fueron predominantemente pentatónicas. (Latham, 2008) En Cuzco, la capital inca, se le daba tanta importancia a la gran variedad de tambores, como al timbre de *qquepas* (trompetas) y *pincollos* (flautas) que formaban parte de sus ceremonias rituales, para pedir por una buena cosecha o por el fallecimiento de sus gobernantes. Sus letras eran dedicadas a sus deidades o simplemente hablaban de su vida cotidiana.

Estas y otras culturas de la región, con siglos de desarrollo autónomo, agregaron a sus acervos la influencia de la cultura incaica, con sus instrumentos, sus ritmos, sus armonías y sus escalas. A pesar del pasar de los años, aún hoy pueden encontrarse en la América andina muchas muestras de esos vestigios preincaicos como la música del norte de Argentina y el sur de Bolivia. (Civallero y Plaza, 2010)

Así como la época incaica fue demasiado importante en la historia de la música de los Andes también lo fue la influencia impuesta por los conquistadores europeos, que traerían consigo los instrumentos de



Música andina en Latinoamérica, Rivera (2015)



cuerda, las escalas heptatónicas temperadas y diversas armonías. Además de esto realizarían innovaciones en los instrumentos de viento y percusión ya existentes, aportarían nuevas formas de armar versos y estrofas e impondrían una lengua común. De la mezcla entre lo andino y lo europeo surgirían numerosos ritos y festejos, y cambiarían muchas de las costumbres y tradiciones como se puede denotar en sus letras y danzas.

A partir de este momento, la música de los Andes comenzaría un proceso de amalgama de todos esos elementos, a los que se suman los traídos por los esclavos africanos y tiempo después, los de las diferentes migraciones europeas.

A pesar de todas estas influencias que llegaban desde fuera, se seguía manteniendo la fidelidad hacia sus raíces, así las incluyeran en sus repertorios populares. Por esto toda la música de América Latina es innegable heredera de los modelos europeos.

Ya situados en el siglo XX los artistas de la región andina (comerciales o no) agregarían modos de interpretación derivados del rock, el pop, la salsa, la cumbia o el jazz.

Esto dio existencia a una etiqueta comercial con el mismo nombre que define un conjunto de elementos un poco distintos. Se puede decir que se creó un “nuevo” género musical basado en la incorporación de determinadas partes de la tradición andina a otras tradiciones musicales con fines artísticos, comerciales y hasta ideológicos. Esto lo explica González (1986) de la siguiente manera:

“Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos, determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural a través de la penetración rural de los MCM (Medios de Comunicación Masiva); y factores culturales como la permanente influencia que Estados Unidos y Europa (“Occidente”) ejercen sobre Latinoamérica”

Quizás este “nuevo” género sea el más reconocido por los oyentes como “música andina”, en lugar de la música de los Andes propiamente dicha.

En la década de los 60’, un puñado de grupos y solistas latinoamericanos asentados en el viejo continente, especialmente en París, triunfaban interpretando algunos de esos sonidos para el público europeo. Formaciones y solistas como Los Guaranís, Los Incas, Los Calchakis, Los



Machucambos o Alfredo de Robertis recuperaron algunos de los sones de sus tierras natales, compusieron otros, adaptaron varios más y crearon repertorios interpretados al ritmo de guitarras, cuatros y charangos y al silbo de queñas, pinkillos y zamponas. (Civallero y Plaza, 2010) Ellos escogían estos instrumentos musicales debido a su relativa facilidad para construirlos, comprarlos y ejecutarlos; también por la posibilidad que brindan de afinarlos en escalas temperadas, mucho más agradables para los oídos europeos que las escalas indígenas-mestizas originales, y más que todo por lo exótico y místico que provocan estos sonidos.

Quizás este “retorno a las raíces” era un excelente pasaporte para los escenarios europeos donde esta música era más tenida en cuenta que en su propia tierra, o por simplemente recuperar lo propio y ponerlo a la par con la música comercial difundida por radio y TV.

En aquellos años se produce el surgimiento de la “Nueva Canción”, que lanza en los medios de comunicación masivos los sonidos del folklore, acompañados de letras de clara denuncia social y compromiso político. En términos más generales se podría hablar de una “nueva canción latinoamericana” ya que posee una identidad más continental que nacional; destaca problemas y esperanzas del pueblo latinoamericano y favorece la integración de instrumentos, ritmos y especies folklóricas de distintas regiones. Algunos de sus más destacados intérpretes son: Violeta Parra, Quilapayún e Intillimani (Chile), Atahualpa Yupanqui (Argentina), Carlos Puebla y Silvio Rodríguez (Cuba), Chico Buarque (Brasil), Carlos Mejía Gogoy (Nicaragua), entre otros. (González, 1986)

Hacia finales de esa década, muchos grupos como Illapu y Kamac Pacha Inti, toman la decisión de internarse en las comunidades donde el folklore se mantuviera “puro”, buscando empaparse de las fuentes originales. Gracias a esto comienzan a difundirse pasivamente temas y motivos antes familiarizados a lo rural y campesino, como las tarkeadas, las mohoseñadas, las sikureadas y pinkilladas, entre otros. Algunos de ellos fueron interpretados y grabados siguiendo sus patrones originales, alejados de las convenciones europeas, como los recuperados por Wara en una estupenda serie de registros titulados con los números aymaras (“Maya”, Paya”, “Kimsa”, “Pusi”). A partir de este momento la música popular y la comercial tendrán una relación mucho más natural, de manera que se vuelve cada vez más difícil diferenciar los productos meramente comerciales de los auténticos sonidos andinos de esa época.



Para la década de los 80' la búsqueda de las raíces por parte de los grupos musicales crece enormemente. Conjuntos bolivianos como Awatiñas o Los Kjarkas, entre muchos otros, darán a conocer su tradición musical nacional y regional más prístina que se ve enriquecería mediante la fusión con otros estilos y formas musicales. Pero para entonces la “música andina” estaría asociada, en gran parte por la mayoría del vasto público, con los sones de quenenas, zamponas, guitarras y charangos. Todo lo demás, que no se interpretara con estos instrumentos, no sería considerado como “andino”, a pesar de estar comprometido en localización geográfica, historia y rasgos culturales.

Afortunadamente, la difusión de información y la educación de los oyentes favorecen hoy en día que el universo sonoro de los Andes se libere de viejas y erróneas etiquetas y sea asumido como lo que es: “un inmenso y variopinto mosaico de latidos y retumbos, ecos y trinos, rasgueos y punteos a lo largo de la cordillera.” (Civallero y Plaza, 2010)

6.2. Ritmos de la música andina

6.2.1. Huayno

El huayno (wayno, waynu, wayño, huaynu, huayño, huayño, huaino, huaiño; del quechua wayño) es el ritmo que ha alcanzado una mayor difusión en todos los Andes. Básicamente se trata de un compás de 4/4. Debido a su simplicidad, puede fusionarse muy bien con otros ritmos similares, tales como la cumbia o el rock, generando una serie de estilos híbridos como la chicha o el rock andino. En el noroeste argentino, el huayno recibe el nombre de “carnavalito”. Su cadencia es veloz y muy marcada, y para interpretarlo se emplean bombo, guitarra, charango, violín, flautas y acordeón. En el norte de Chile se utilizan wank'aras, guitarra, charango, walaycho (o chillador), mandolina, zamponas y quenenas. Allí sigue siendo un ritmo animado, pero no tan rápido como el “carnavalito”, mientras que en Bolivia es lento y se acompaña de mandolina o bandurria, charangos de varios tipos, guitarra, wank'ara, zamponas y muchísimas variedades de flautas verticales. En Perú, los huaynos tienen similitudes tanto con los de Bolivia como con los del norte de Chile. Sin embargo, muchos de ellos se ejecutan solamente con arpa, con mandolina, arpa y guitarra, o con dos guitarras. Una variante muy conocida son los “huaynitos cusqueños”, que suelen incorporar bandurria, violín, acordeón o armónica y quena, y son muy vivaces. Finalmente, los huaynos del norte de Perú y Ecuador guardan ciertas



semejanzas entre sí, incluyendo instrumentos como violines y rondadores, además de los dúos de quenás. Ha sido la inspiración para muchos otros ritmos, como el kaluyo, el chuntunqui, el

MUSICA Y PARTITURAS JOSECOR

SELECCIÓN DE HUAYNOS

3 - POCO A POCO

43

Mdn.

MI MI MI MI MI re re SOL MI MI MI MI MI re re MI DO DO DO DO

43

Mdn.

MI MI MI MI MI re re SOL MI MI MI MI MI re re MI DO DO DO DO

48

Mdn.

DO LA sol re DO DO DO DO DO LA sol DO LA MI la SOL MI la

48

Mdn.

DO LA sol re DO DO DO DO DO LA sol DO LA MI la SOL MI la

53

Mdn.

SOL SOL SOL SOL la sol MI re DO LA LA LA LA MI la SOL MI la SOL SOL SOL SOL

53

Mdn.

SOL SOL SOL SOL la sol MI re DO LA LA LA LA MI la SOL MI la SOL SOL SOL SOL

58

Mdn.

la SOL MI re DO LA DO re MI MI re DO la DO sol DO re MI MI re DO LA DO

58

Mdn.

la SOL MI re DO LA DO re MI MI re DO la DO sol DO re MI MI re DO LA DO

63

Mdn.

LA DO re MI MI re DO LA DO sol DO re MI MI re DO LA DO LA

63

Mdn.

LA DO re MI MI re DO LA DO sol DO re MI MI re DO LA DO LA

Poco a poco – partitura y tablatura para mandolín, Coronado (2018)



taquirari, la tonada y la rueda tarijeña de Bolivia, o la kashua y el huaylarsh (o huaylash) del norte del Perú. (Civallero y Plaza, 2010)

Como se aprecia en la imagen anterior, la partitura de la melodía, de uno de los huaynos más conocidos del folclor andino, “Poco a poco”, composición de los maestros Orlando Rojas y Mauro Nuñez.

6.2.2. San Juanito Ecuatoriano

El San Juanito es un género musical ecuatoriano de origen indígena y mestizo, proveniente de la provincia de Imbabura. Según estudiosos como Segundo L. Moreno o Polibio Mayorga se dice que “se habría bailado durante las festividades del solsticio de invierno (el Inti Raymi incaico), las cuales coincidirían más tarde con la fiesta española de San Juan. De allí derivaría la denominación mantenida en la actualidad.” (Civallero y Plaza, 2010).

Se habla de 2 tipos de estos ritmos, (San Juan y San Juanito) que, aunque son muy parecidos tienen ciertas diferencias: Los Sanjuaneros son canciones interpretadas sobre todo en comunidades indígenas quechuas otavaleñas. Sus melodías en compás de 2/4, son bimodales (poseen un motivo dominante en tono menor, y uno secundario en tono mayor) por lo general, son pentatónicas y se interpretan simplemente con flautas y percusión. Por otra parte, los Sanjuanitos son una adaptación mestiza de los primeros. Aunque el tempo y el carácter son parecidos (quizás un poco más vivaces), la estructura cambia un poco debido a que el tono menor no domina, y las melodías suelen ser heptatónicas. También en la instrumentación se suman cordófonos e incluso instrumentos electrónicos.

Ha sido denominado “Ritmo nacional de Ecuador” y se escucha en varias regiones de este país, desde poblaciones indígenas, ciudades y comunidades mestizas, llegando hasta el sur de Colombia, en los departamentos de Nariño y Putumayo.

Es un ritmoailable por excelencia, donde se producen hileras y figuras circulares.

En la interpretación de los sanjuaneros se emplean los instrumentos más tradicionales de los Andes ecuatorianos: rondadores, pallas, tundas, pingullos (pinkillos), dulzainas, el bombo y tambores.

En la de los sanjuanitos se suman guitarras, bandolines, charangos, violines, arpas e instrumentos eléctricos. (Civallero y Plaza, 2010)



A continuación, la partitura para flauta de pan, de uno de los san juanitos más representativos de la cultura andina y conocido a nivel mundial, “Ñuca Llacta”, del compositor ecuatoriano Alfonso Cachiguango.

Ñuca Llacta

San Juanito

Alfonso Cachiguango / Director Nanda Mañachi

Pan Flute

E A C A A E A C A E A C A A E A C A E A C A A E A C A E A C

8 A A E A C A A C E E G E D B B B D D D E D C A A A C E E G E G D B B D D

16 D E D C A A A C E E G E D B B B D D D E D C A A A C E E G E G D B B D D

24 D E D C A A E A C A E A C A A E A C A E A C A A E A C A E A C A A E A C

32 A E A C A A E A C A A C C C D D D D D A C C C D D D D D A C C C D D D D

40 D A C C C D D D F D A C E E G E D B B B D D D E D C A A A C E E G E G D

48 B B D D D E D C A A A C E E G E D B B B D D D E D C A A A C E E G E G D

56 B B D D D E D C A A E A C A E A C A A E A C A E A C A A E A C A E A C

64 A A E A C A E A C A A E A C A

Ñuca Llacta, partitura para flauta de pan. Saltos (2014)



Adaptación de los ritmos de música andina
Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería

6.2.3. Saya Caporal

La Saya está dividida en dos tipos, la Saya afro-boliviana proveniente de la comunidad de los *Yungas* de Bolivia y la Saya Andina o Saya Caporal que es en la que nos centraremos. Esta segunda se basa en la versión de Los Kjarkas, que es quizás de las más conocidas, hace referencia a una variación del ritmo de *Huayno* adaptado a un compás de 6/8. El bombo marca los dos primeros tiempos de cada subdivisión, dejando el tercero en silencio, lo cual le proporciona un sonido característico. Hay una versión de saya "andina", mucho más parecida al huayno que la anterior, que se simplifica a un compás 2/4; las dos subdivisiones del primer tiempo se tocan fuertes en el bombo, y las dos del segundo, débiles. Ambas variedades de saya "andina" se ejecutan con los mismos instrumentos empleados para el *Huayno*.

“Jilguero Flores”, uno de los temas más conocidos del grupo Kjarkas, transcrito en su mayoría a 2/4, notándose la superposición rítmica, ya que, como se explicó anteriormente el ritmo del bombo se encuentra en un compás de 6/8.

JILGUERO FLORES

SAYA

Autor: Kjarkas - Bolivia
 Transcripción: Omar R. Salgado C.
 Para: www.QuenaPeru.blogspot.com

aprox. $\text{♩} = 90$

mi2 fa2 sol3 re2 do2 si2 la2

sol2 fal mi1

Jilguero Flores, partitura para quena. Salgado (2012)



norte de Potosí (Bolivia) donde se simula una batalla entre dos grupos, debido a la tradición prehispánica donde estos dos bandos luchaban en un ritual a muerte.

En la imagen anterior encontramos la partitura para charango de la canción Imillitay del grupo Kjarkas, uno de sus temas más populares y que han interpretado a nivel mundial.

El tinku tiene un ritmo característico muy marcado a tipo de marcha, en un compás de 4/4 o 2/4 y normalmente se acompaña con charango. El Tinku siempre está presente en los principales festivales y desfiles de Bolivia. (Civallero y Plaza, 2010)

6.3. Instrumentos musicales más representativos de la música andina

La historia de los instrumentos musicales de los Andes se remonta a la aparición del hombre en esta región de las Américas. Las evidencias arqueológicas demuestran la presencia de flautas, silbatos, trompetas, flautas de Pan e idiófonos en culturas tan antiguas como Chavín, Nazca, Vicús, Wari, Chancay, Paracas, Mochica/Moche e Inca (Perú), Arica y Atacama (norte de Chile), Tiahuanaco/Tiwanaku y Chichas (Bolivia), Tilcara, Santa María y Yocavil (NO de Argentina), Nariño, Calima y Tairona (Colombia) y Cuasmal, Tuncahuan, Carchi, Tumaco-La Tolita y Chorrera (Ecuador), entre muchas otras. En general, se acepta que las culturas precolombinas americanas desconocían los instrumentos de cuerda, y basaban su repertorio musical en el uso de instrumentos de viento y de percusión. Además, se supone la presencia de numerosas escalas no temperadas en el seno de cada cultura. El abordaje de los instrumentos se realizará organizándolos mediante la clasificación de Hornbostel-Sachs, que agrupa los elementos musicales en cuatro grupos: aerófonos (instrumentos de viento), cordófonos (instrumentos de cuerda), membranófonos (instrumentos de percusión con membrana o parche) e idiófonos (el resto de instrumentos de percusión). (Civallero y Plaza, 2010)



6.3.1 Instrumentos de viento

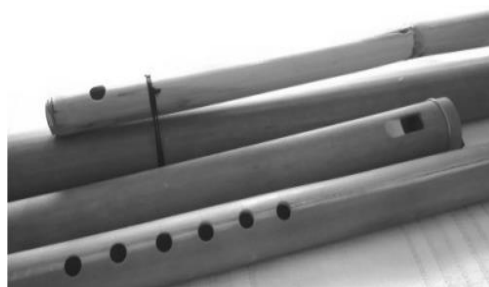
Una característica importante de la música en los Andes Meridionales es el amplio desarrollo de las flautas de pan, conocidas genéricamente como *siku*, y, como la arqueomusicología muestra, tuvieron una presencia predominante en el período pre-Inca. (Baumann, 1996). Para complementar lo anterior acudiremos a la siguiente cita: “Los instrumentos musicales predilectos de los indígenas peruanos fueron las *antaras* (rondadores o flautas de pan) y las *quena-quenas* (flautas rectas). En Cuzco, la capital inca, tanta importancia se daba al colorido de la gran diversidad de tambores como al timbre de *qquepas* (trompetas) y *pincollos* (flautas) en las ceremonias rituales dedicadas a su deidad solar o al deceso de sus gobernantes.” (Latham, 2008). Como ya es sabido, los instrumentos de viento son de los más representativos de los pueblos andinos, debido a su antigüedad, expansión y cantidad.



Zampoñas. Civallero (2013)

En primer lugar, se destacan las flautas de Pan (zampoñas, sikus, phusas), que componen uno de los conjuntos más grandes e importantes dentro de la organología andina. Los ejemplos más interesantes son los sikus ch'allas (estándares, con sus tamaños chuli, malta, zanka y toyo) y los italaques, chiriguanos (o chiriwanos), ayarichis, ayarachis, jula julas, sikus k'antu o de Charazani, pusamorenos, kalla-machus, suri sikus, tabla sikus, lakitas (o laquitas), mimulas, jach'a sikus, pallas, antaras, piloilos, rondadores y capadores. Una característica importante de las zampoñas es su dualidad, ya que está conformada por dos hileras de tubos, en aymara una es *Ira* (guía) y la otra *Arka* (acompañante). Sin embargo, estos nombres cambian según la región. (Baumann, 1996).

Otro grupo remarcable del grupo de los vientos andinos es el de las quenenas (kenas, khenas o qenas), en donde quedan englobadas tanto la quena “profesional” como sus variantes tradicionales: pusipías, quena quenenas, choquelas, karhuanis, quenenas yuras y viticheñas, ujusiris, lichiguayos (o lichipayus),



Quenas. Civallero (2013)



kamacheñas, quenillas, quenalis, quenachos y el célebre manchay puytu.

6.3.2 Instrumentos de cuerda

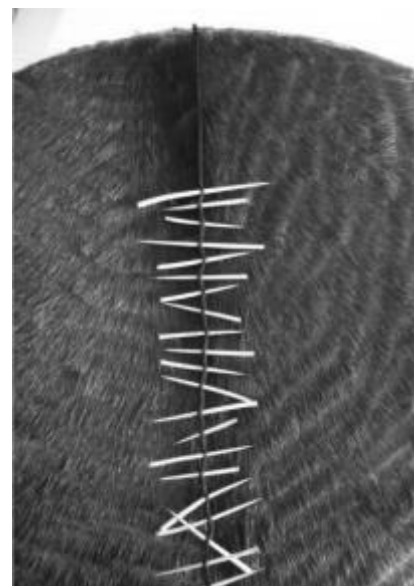
Los instrumentos de cuerda eran, de los menos utilizados en las Américas hasta la llegada de los europeos en el siglo XV. De los laúdes, vihuelas, violines, rabeles y arpas que desembarcaron con los conquistadores surgieron muchas adaptaciones, dando paso al original universo de las cuerdas sudamericanas, dentro del cual los Andes tienen a uno de los protagonistas más brillantes: el charango. Con todas sus variedades (charango sacabeño, vallegrandino y anzaldeño, rankha charango, walaycho, khonkhota o q'onq'ota, maulincho, chillador, ñanchara) y sus numerosas adaptaciones (guitarrilla potosina, guitarrón vallegrandino, medianas), es uno de los instrumentos más abundantes y reconocidos. Sus orígenes son aún inciertos, unas teorías dicen que fue fabricado por los nativos en forma de burla hacia la guitarra española, otras versiones dicen que ya estaba presente antes de la llegada de los europeos y de acuerdo a Latham (2008) este tuvo un predecesor en “un instrumento de cinco órdenes dobles y afinación variable” traído por los conquistadores.



Charango. Civallero (2013)

6.3.3 Tambores andinos

Los tambores andinos tienen, como sus pares de viento, una larga historia. Si bien sus vestigios arqueológicos son escasos, las ilustraciones incluidas tanto en las cerámicas pre-incaicas como en las tempranas crónicas hispanas reseñan su empleo. Buen ejemplo de ello son los dibujos con los que Felipe Guaman Poma de Ayala acompañó sus escritos. Acompañamiento indispensable para las tropas tradicionales de aerófonos y para los conjuntos y comparsas modernas, fueron vinculados a la tierra por su voz profunda y retumbante, asociada a las fuerzas telúricas. (Civallero y Plaza, 2010). Entre los más tradicionales podemos encontrar el



Cuero de bombo. Civallero (2013)



wankar o bombo k'antu, la wank'ara (wankara o medio italaque), la tinya, el tambor, el bombo legüero, la caja mohoseñada, la caja chayera (en sus distintas variedades), las tamboras de saya (en todos sus tamaños), el bombo tundiqui, los timbales, el bombo banda, el bombo zamba, la cajita chapaca, la caja pinkillada, la caja triangular y la caja cuadrada de los Chipaya, el redoblante o tarola y el kultrun y el caquekultrun (o kakülkultrun) de los Mapuche.

6.3.4 Instrumentos de percusión

La familia de los instrumentos de percusión abarca todos aquellos elementos con los cuales puede generarse algún tipo de sonido útil para la música, el ritmo o la danza. Dada esta característica, cualquier elemento cotidiano, desde unas cucharas a unas tijeras, puede convertirse en un instrumento de este tipo. Aunque su variedad es inmensa nombraremos



Chachas, matraca y guiro. Civallero (2013)

algunos de los más importantes: wak'allos, maracas, cascabeles, cencerros, campanas, palos de lluvia, palos de ritmo, matasuegras, cucharas, cuchillos, tijeras, lanzas, flechas, vainas, arcos, látigos, paichachis, el triángulo (chinisco o chiñisk'u), los enormes reco-recos o güiros de la saya, matracas, sonajeros, chaquiras, las chachas (sonajeros de pezuñas o de semillas), el sistro, las kaskawilla (o cascahuilla) Mapuche, y el trompe o arpa de boca.



7. Metodología

Como primer paso recurrimos al análisis rítmico de temas tradicionales andinos que se encuentren dentro de los ritmos ya nombrados, por medio de la interpretación del bombo andino dentro de un grupo musical tradicional llamado Yacta Luz de Luna, radicado en el municipio de Tocancipá, Cundinamarca; conformado por zampoñas, queñas, charango, guitarra y voz, creando una base sencilla pero con los elementos propios de cada ritmo, gracias a la experiencia personal adquirida haciendo parte de un formato como este desde hace más de 10 años. Como segundo paso se transcribieron los patrones rítmicos del bombo andino principalmente, sin obviar la participación de algunos elementos percusivos de otros instrumentos como las chachas, sheaker, guasá, maracas, guiro entre otros. Al haber la necesidad de un sonido más contemporáneo gracias a la globalización, fusión y comercialización musical, se introdujo en el formato el bajo eléctrico y el set de batería, gracias a esta adquisición llegamos al tercer paso y principal eje de esta investigación, que es adaptar los golpes del tambor andino (parche y cáscara - aro) a los tambores de la batería (principalmente bombo y redoblante), y con los platillos darle una base de fondo para llegar a un ritmo más completo y “baterístico”, por lo menos que se distribuya entre Bombo, Redoblante y Hi-hat (este último en algunos casos imita los patrones rítmicos de las chachas, las maracas o el güiro, dependiendo del ritmo), dándole a estos géneros, junto con el bajo, una base rítmica dirigida hacia nuestra época contemporánea, pero sin perder los patrones característicos de los ritmos tradicionales.

De las principales ventajas que se encontraron en este proceso fue la posibilidad de adaptar de manera literal, los patrones rítmicos del bombo andino hacia el bombo de la batería y del aro hacia el redoblante, esto les da a las adaptaciones un aire del sonido tradicional de estos ritmos, ya que se trata de no perder esa esencia. En el momento de hacer las variaciones se empezaba a correr con el riesgo de no seguir esa línea de tradicionalismo que se buscaba y surgían dificultades como las de crear un patrón que no fuera acorde al ritmo original. Sin embargo, estos problemas se solventaron gracias a los referentes de otros artistas y a la experimentación propia, hallando la manera de crear patrones rítmicos acordes con cada uno de los ritmos, sin perder las bases tradicionales que los caracterizan.



7.1 Huayno

Teniendo en cuenta mi experiencia personal en el grupo colombo-peruano Kussi Waira, con la tutoría del su fundador, el maestro peruano Juan Carlos Canchachí, aprendí el ritmo tradicional del huayno como se interpreta en canciones como Vírgenes del sol (Qorilazo, 2010) en el minuto 0:40, donde podemos escuchar claramente el golpe del bombo. También podemos incluir un golpe en el aro del bombo junto con las chachas como lo vemos a continuación:



Cómo lo vimos en el marco teórico, el huayno casi siempre se escribe a compás de 2/4, pero en este caso se decidió hacerlo en compás de 4/4 para entenderlo de una mejor manera y también facilitar su lectura.

7.1.1 Huayno en batería

Como primer paso se estableció un patrón rítmico lo más parecido posible al tradicional, escogiendo el cross stick del redoblante por su similitud sonora con el aro del bombo andino, los golpes realizados en el parche fueron traspasados al bombo de a batería, para darle más contundencia al ritmo y por su parecido tímbrico. El proceso que se realizó con el hi-hat fue de realzar el sonido del bombo, ya que hacen el mismo patrón rítmico y al abrirlo en la segunda corchea de los tiempos 2 y 4, crear un anticipo para la llegada del golpe del cross stick generando un contratiempo que le proporcione un aire másailable. Este ritmo lo utilizo en partes de la canción como la estrofa o donde se necesite matizar el volumen. En la siguiente figura podemos apreciar el ritmo explicado anteriormente:



Como segundo paso se le dio a este patrón rítmico un aire dirigido hacia el Rock, gracias a su compás binario y fácil adaptación con varios ritmos. Debido a esto el Huayno moderno es también llamado rock andino o cumbia andina dependiendo de su enfoque musical. Esto le da al Huayno la posibilidad de incorporar una gran cantidad de patrones rítmicos desde el rock u otros ritmos para enriquecerse musicalmente. Tomando como referencia el video **Ritmo que uso para huaynos y carnavalitos**. (Gonzalez, 2017) podemos observar patrones que hace el artista con un enfoque dirigido hacia el rock. Con este referente se realizó el siguiente patrón rítmico, donde el redoblante pasa del cross stick al parche y sólo se ejecuta en el 3er tiempo. El bombo hace una variación agregando un golpe en el 1er tiempo, se mantienen los 2 golpes del 2do tiempo para no perder el aire del huayno tradicional, que se genera en los tiempos 2 y 3; en el 4to tiempo se suprime el 1er golpe y se deja el 2do para apoyar el contratiempo del hi-hat que se mantiene igual al ejemplo anterior. Este groove lo manejo en partes como la estrofa o la introducción del tema, dependiendo del efecto que se le quiera dar a la canción:



La siguiente variación es pasar la mano derecha al ride, con la figura rítmica del patrón tradicional, que se genera uniendo los golpes de parche y aro (1 negra y 2 corcheas) para no perder la esencia característica del género. El redoblante sigue en el 3er tiempo y el bombo intercambia los golpes de los tiempos 2 y 4 para crear un patrón distinto al anterior. Este Groove lo utilizo en partes como el coro o donde se necesita más fuerza o incremento de volumen, creando un realce de esa sección:

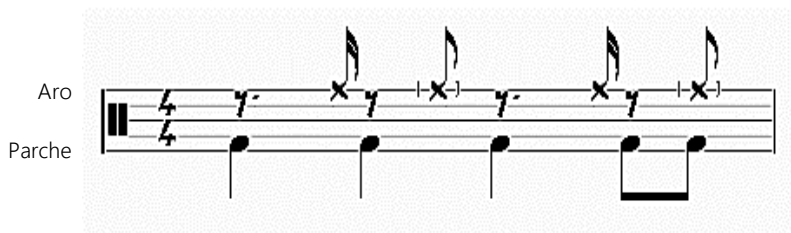



7.2 San Juanito Ecuatoriano


En mi experiencia musical con varios grupos del género andino, uno de los ritmos más utilizados junto con el Huayno es el San Juanito, debido a su carácter alegre y propicio para danzar. Se caracteriza por tener tres partes A, B, C; A y B en tonalidad menor y la parte C en



tonalidad mayor. En su forma más tradicional el acompañamiento del bombo se hace solamente con el patrón rítmico del parche, pero en ocasiones se pueden generar rellenos con el aro como se muestra a continuación:



Siendo las notas entre paréntesis  opcionales para acompañar, pueden tocarse algunas veces o siempre durante el tema o para marcar una sección diferente.

También en ocasiones se hace compañía de las chachas marcando el ritmo en figuras de negra .

7.2.1 San Juanito en batería

Como lo vimos en el punto anterior, la figura rítmica que se hace en el aro del bombo andino se traspasa hacia el redoblante, debido a la similitud tímbrica y para generar un groove entre este y el bombo, que sigue los mismos golpes del ritmo tradicional, creando la misma intención del ritmo. Como en el punto anterior el redoblante puede tocar las notas entre paréntesis, utilizándolas algunas veces o para marcar cierta sección del tema.



Para generar este patrón tomé como referencia la canción **Sanjuanito de la alegría** (Grupo Libertad, 2013) donde se mantiene el mismo ritmo durante todo el tema y se hace uso del hi-hat abierto en el contratiempo de los tiempos 2 y 4.

Como variaciones para este ritmo lo que propuse es darle a cada sección del tema una intención diferente, por ejemplo, en la parte A tocar sólo hi-hat y bombo, en la parte B hacer el ritmo completo, explicado anteriormente y en la parte C pasar la mano derecha al Ride acentuando los contratiempos en la campana, además de cambiar el patrón del redoblante, dejando los golpes de la 4ta semicorchea de los tiempos 2 y 4:



Parte A



Parte B



Parte C



7.3 Saya Caporal

La saya en su forma más tradicional como lo vimos en el marco teórico, se acompaña principalmente de tambores, que acentúan los dos primeros golpes del compás y los dos siguientes son tocados de una forma más débil.



Como podemos escuchar en **Soy caporal – tupa**y (Martinez, 2012) a este ritmo se le agrega un guiro que hace una superposición rítmica binaria (2/4) al 6/8 del tambor:



7.3.1 Saya Caporal en batería


A unir estos dos patrones rítmicos en la batería, se trasladaron los golpes fuertes del tambor hacia el bombo para realzarlos aún más y los golpes débiles hacia el tom de aire, para marcar esa diferencia de intensidad con el contraste tímbrico entre estos 2 tambores. En el caso del guiro se trasladó hacia el hi-hat, debido a su similitud sonora brillante, redoblando la corchea con puntillo del 1er tiempo del compás, para simular el barrido que hace el guiro en esa figura, manteniendo la intención del ritmo tradicional. Este patrón lo utilizo en la introducción al tema o en secciones como la estrofa, que necesiten matizar en volumen, para realzar la melodía de los vientos o la voz dentro de la canción:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Hi-hat' and has a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating hits. The bottom staff is labeled 'Tom 1 (2) Bombo' and has a 6/8 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the first note being a half note and the following three being quarter notes.

Entre las posibles variaciones encontramos cambios en la orquestación del ritmo, dependiendo de la sección de la canción, por ejemplo, si es la estrofa, podemos bajar un poco la intensidad del patrón rítmico y en el coro o las partes fuertes de los vientos, intercambiar los golpes ya establecidos, distribuyéndolos entre el ride, que toma el patrón del hi-hat, los toms que hacen los golpes de la segunda mitad del compás de 6/8, aportando diferentes sonoridades dependiendo del orden de ejecución de cada uno y el redoblante, que puede jugar entre la sincopa, tocándolo en la 4ta semicorchea de 1er tiempo del 2/4 o cae a tiempo en la primera figura del 2do tiempo del compás, marcando uno de los momentos donde coinciden las dos métricas:



7.4 Tinku

El tinku se caracteriza por ser un ritmo marchante, medianamente rápido y muy festivo. En su mayoría va siendo acompañado por golpes en  gras en el bombo andino o en el wankara. Algunas ocasiones se marca el primer tiempo del compás con las chachas:

7.4.1 Tinku en batería

Cómo ocurre con el Huayno, este ritmo tiende a fusionarse mucho con el rock u otros ritmos binarios como lo podemos observar en **Joty Gallo 2013 Imillitay (Tinku) versión de Los Tekis** (Gallo, 2013) donde el intérprete utiliza varios recursos derivados del rock y una cierta parte del reggae, mezclándolos en su propia versión de la conocida canción Imillitay del grupo Kjarkas.

Partiendo de esta referencia y de mi experiencia personal, creé un patrón rítmico más cercano a lo tradicional y un poco más simple, acentuando un poco con el hi-hat el primer tiempo de cada pulso, además de llevar la marcha con bombo y redoblante (cross stick) para que se note la contundencia del ritmo. Este patrón lo utilizo principalmente en partes como la estrofa o secciones suaves de la canción, donde se le da más importancia a la voz o alguna melodía:



Ya introduciéndonos más hacia la fusión con el rock, que nos propone el artista Joty Gallo, encontramos varias posibilidades de patrones rítmicos acordes con el género y como en los casos anteriores se pueden utilizar dependiendo de la sección de la canción, variando la intención que se le quiera dar a cada momento del tema. A continuación, algunos ejemplos:

En este patrón se acentúa el 4to tiempo del compás con redoblante y hi-hat abierto, como antelación de llegada al 1er tiempo, que es el más fuerte del compás. Se puede utilizar en la sección de la estrofa o en partes de poca intensidad.



Como variación al patrón anterior, agregamos un golpe de redoblante en el 2do tiempo del compás y en el bombo un posible golpe en la 2da corchea del 3er tiempo que, como en ocasiones anteriores, puede utilizarse en ciertos momentos de la sección, como en un puente hacia el coro o hacia un momento álgido del tema, dependiendo de la intensidad que esta contenga, así se va complementando el ritmo y aumentando la intensidad gradualmente, para llegar a un punto fuerte de la canción.

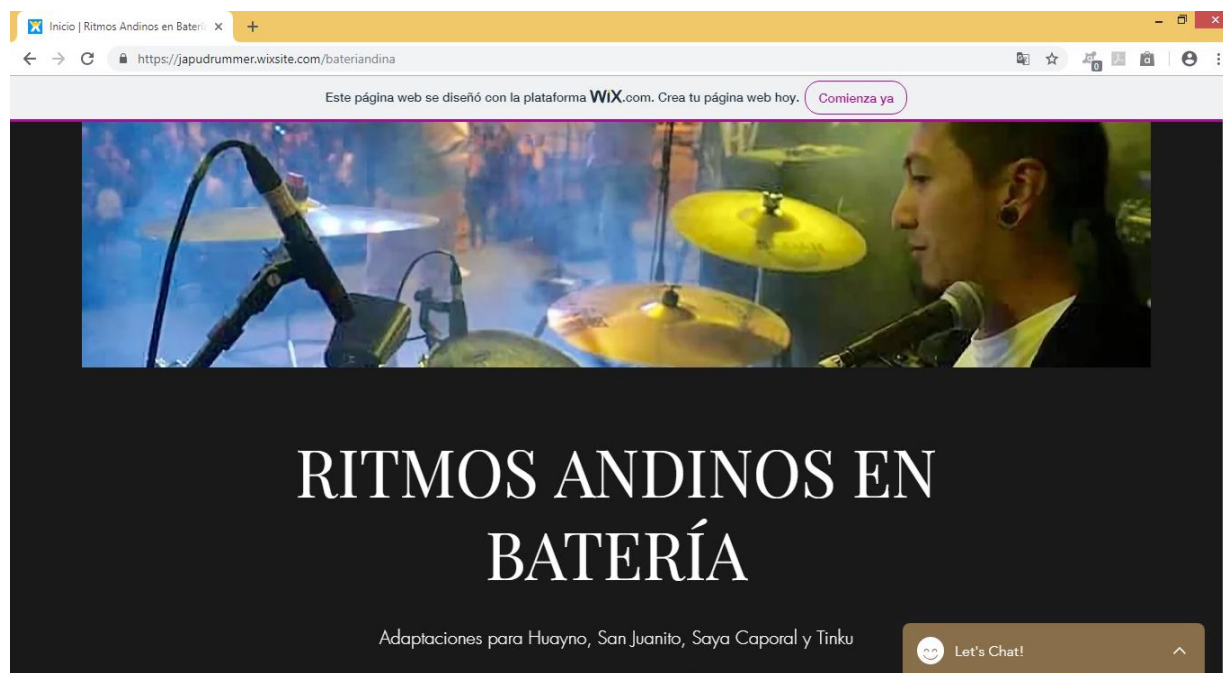


Por último, una variación para los momentos más fuertes de la canción como el coro o los tuttis instrumentales. En este patrón se abre el hi-hat en los contratiempos de todos los pulsos del compás, como respuesta al bombo y redoblante que mantienen el carácter de marcha característico de este ritmo. También se puede trasladar el modelo que hace el hi-hat hacia la campana del ride, como un nuevo recurso para alimentar esta variación rítmica.

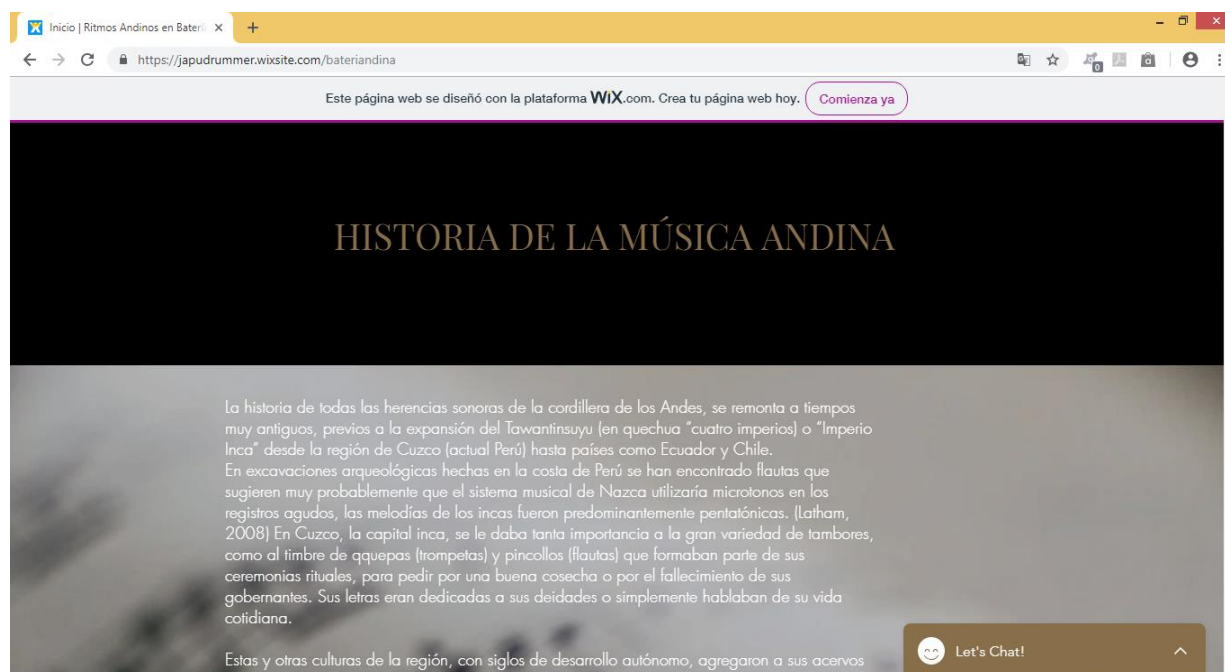


7.5 Blog informativo

Con la ayuda de la página web Wix, se crea un blog informativo, <https://japudrummer.wixsite.com/bateriandina>, donde se plasman los conocimientos más relevantes de esta investigación.

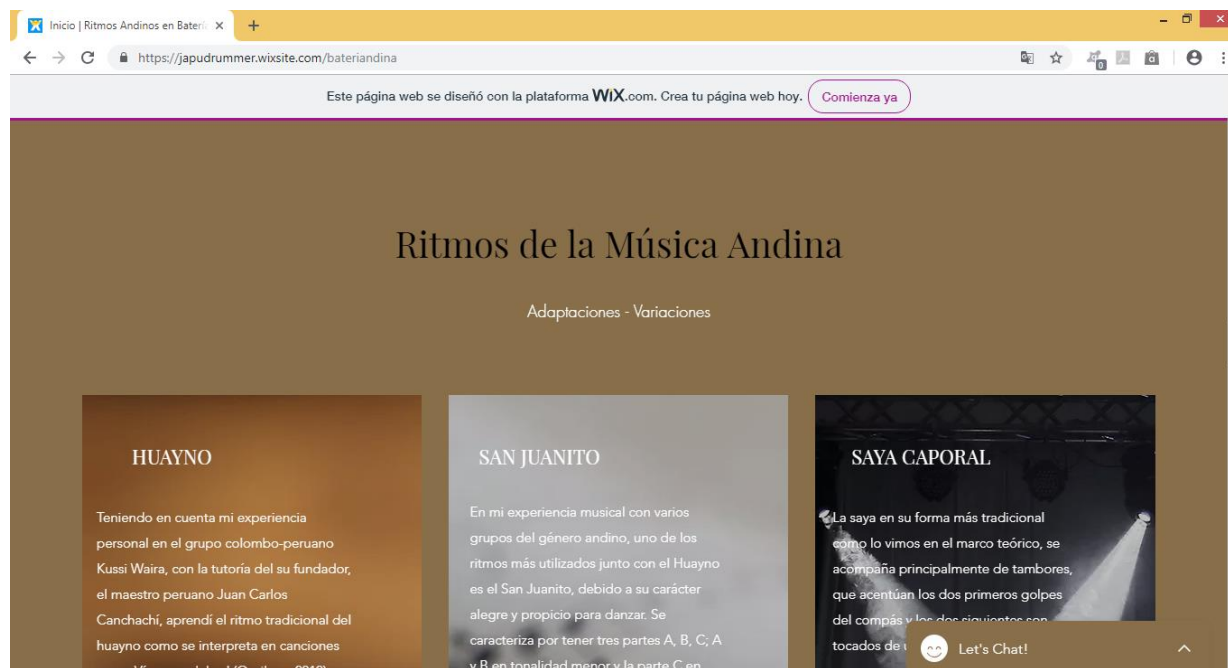


Este espacio virtual consta de unos puntos clave en el entendimiento de este documento. Empezaremos con la historia de la música andina y las definiciones de los ritmos aquí tratados.



*Adaptación de los ritmos de música andina
Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería*

Explicaciones de la forma de tocar cada ritmo desde lo tradicional, hasta llegar a las adaptaciones y variaciones para la batería aquí estudiadas.



El motivo por el cual se crea este espacio en la web, es con el fin de brindar los conocimientos adquiridos en este proceso de investigación, a todo el público en general, facilitando el acceso desde cualquier dispositivo que tenga conexión a internet.



8. Conclusiones

De acorde a lo anterior podemos deducir que, partiendo de la comprensión de un ritmo en su estado más tradicional, podemos establecer las bases para adaptarlo al set de la batería, sin perder la esencia rítmica del mismo, así se fusione con otros géneros, esto lo que hace es enriquecer sonoramente el patrón que se establezca y da la posibilidad de crear nuevas variaciones a partir de este.

Podemos deducir que los patrones creados para cada uno de los ritmos aquí trabajados, se pueden ordenar dependiendo de la sección en la que se encuentre la canción, donde estos son utilizados, entre más intensidad tenga la sección, el ritmo establecido debe complementar dicha cualidad agregando o disminuyendo elementos rítmicos, de orquestación o de intensidad de volumen, que ayuden a ser acorde con las condiciones que ofrezca el tema.

Las adaptaciones y variaciones realizadas en este proyecto, arrojaron como resultado, patrones rítmicos acordes a la idea de alterar lo menos posible, los elementos percutivos de estos ritmos tradicionales. Otra característica que poseen dichos patrones es la similitud tímbrica entre los sonidos de las percusiones andinas y los elementos de la batería, conservando lo mejor posible, los aires tradicionales de los ritmos aquí tratados.

Al llevar estos patrones rítmicos al entorno de un grupo de música andina, pudimos notar que se acoplan muy bien al formato instrumental tradicional y sus respectivas figuras rítmicas, que ejecutan en cada uno de los ritmos. También observamos que estas adaptaciones contienen un buen balance entre sus elementos (bombo, redoblante, hi-hat, toms, ride) que no genera sobrecarga rítmica ni de intensidad, si no que complementan las cualidades representativas de estos géneros, haciendo de la batería una excelente herramienta en el acompañamiento y adaptación de ritmos que se quieran trasportar hacia este instrumento.

Este balance musical del que se habla anteriormente, conlleva al enriquecimiento sonoro de las piezas musicales a interpretar, teniendo en cuenta la aplicación de los diferentes patrones rítmicos, dependiendo de la sección de la canción.



Otros aportes que genera este proyecto son, la creación de nuevos formatos musicales andinos, la popularización de dichas músicas por medio del reconocimiento que tiene la batería a nivel mundial y por último y no menos importante, el incremento de la demanda del baterista en nuevos mercados musicales.

Esta investigación no solamente es funcional con los ritmos mencionados en este documento, si no que se puede utilizar en la creación de adaptaciones de músicas tradicionales de otros géneros hacia la batería, sirviendo como punto de partida para la inclusión de este instrumento como complemento rítmico del género deseado, abriendo la posibilidad de nuevas sonoridades y diferentes formatos, expandiendo la versatilidad del instrumento y ampliando su demanda en el mercado musical.

Gracias a la creación del espacio web donde se reúne la información de esta investigación, podemos incrementar el número de público al cual brindamos este conocimiento, ya que sin esta herramienta sería muy limitado el rango de personas que conocerían dicha investigación. Debido a que son ritmos que se extienden por varios países, la utilidad y el impacto que se generan son muy grandes, teniendo en cuenta que la comunidad de bateristas y percusionistas que pueden acceder a esta información es muy numerosa, lo que es de gran ayuda a la contribución musical y popularización de estos ritmos, favoreciendo al rescate cultural y expansión de mercado de estas músicas.

Además, cabe aclarar que, con la ayuda de esta herramienta, la investigación se puede ir retroalimentando con el tiempo, complementándose con las opiniones y trabajos de otros artistas que quieran colaborar aportando su conocimiento personal.



9. Referencias Bibliográficas

- Alfaro, M. (2016). La música andina, su historia y evolución [Blog]. Recuperado de <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/musica-andina-historia-y-evolucion/>
- Alzamora, R. (2008) Las 20 mejores de la música andina latinoamericana. Recuperado de <http://brujo-del-bar.blogspot.com.co/2008/10/1.html>
- Baumann, M. (1996) *Cosmología y música de los Andes*. Madrid, España. Iberoamericana.
- Beck, V (2006) Imillitay [partitura] Recuperado de <http://www.charango.ch/homepage/noten-es.html>
- Civallo, E. y Plaza, S. (2010) Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América Andina. Recuperado de <http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>
- Claro, S (1970). Música instrumental Mapuche. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79669.html>
- Coronado, E. (2018) Selección de Huaynos [partitura] Recuperado de <https://partiturasjosecorh.blogspot.com/search/label/Huaynos%20Peruanos>
- Gallo, J. [Joty Gallo]. (2013, Septiembre 4). Joty Gallo 2013 Imillitay (Tinku) versión de Los Tekis [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-tTrxtUJz-k>
- Gonzalez, E. [Emi Gonzalez]. (2017, Junio 17). Ritmo que uso para huaynos y carnavalitos. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=E18g_hx6NSc
- González Rodríguez, J. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40 (165), p.59-84. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288/13563>
- Grupo Libertad. [Grupo Libertad Pitalito]. (2013, Marzo 17). Sanjuanito de la alegría [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HfTmgDCjzOI>



- Hernández, C. (2015). Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería (tesis de pregrado). Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, Colombia.
- Herrera, J. (2014). Adaptación a la batería de los ritmos de la costa Atlántica: Cumbia y Chandé (tesis de pregrado). Universidad el Bosque, Bogotá, Colombia.
- Karlito [Karlito Baterista]. (2016, Noviembre 22). Caporal en batería - Karlito baterista [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iu_Rv5982eI
- Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de Cultura Económica, 14200 México, D. F.
- Márquez, M. (2011). Grabación, edición y mezcla de una propuesta en música andina latinoamericana. (grabación de 5 temas de la agrupación de música andina latinoamericana A´zur) (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Martin, D. (2016) La música andina, su historia y evolución [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/musica-andina-historia-y-evolucion/>
- Martinez, B. (2012, Agosto 17). Soy Caporal - tupay [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cB3UVRBgSWU>
- Qorilazo [Qorilazo Peruano]. (2010, Diciembre 3). VIRGENES DEL SOL-MUSICA ANDINA instrumental PERÚ-AMERICA y AMERICA LATINA [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wwn3N0Ifqxs>
- Rivera, N (2015) Mapa geográfico de la influencia de la música andina en Latinoamérica [figura] Recuperado de <http://latinoamericaandina.blogspot.com/2015/10/mapa-de-orientacion.html#CuartoPunto>
- Salgado, O (2012) Jilguero Flores [partitura] Recuperado de <http://quenaperu.blogspot.com/2012/06/jilguero-flores.html>
- Saltos, B (2014) Ñuca Llacta [partitura] Recuperado de <https://musescore.com/bakuz/scores/153260>

