

- ENTRE EL ROCK Y LA TRADICIÓN -
ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DEL ROCK EN LA BATERIA
DE LA AGRUPACIÓN CARLOS VIVES Y LA PROVINCIA

Como requisito para optar al título de Licenciado en Música

JOHN ALEXANDER MORENO MORENO


ANDRÉS LEIVA

Asesor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 05-06-2018	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ENTRE EL ROCK Y LA TRADICIÓN – ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DEL ROCK EN LA BATERÍA DE LA AGRUPACIÓN CARLOS VIVES Y LA PROVINCIA
Autor(es)	MORENO MORENO, JOHN ALEXANDER
Director	ANDRÉS LEIVA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 84 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Rock, Música – tradicional, análisis, análisis interpretativo, Bateria, Carlos Vives, Creación, Creatividad, Modernidad, Colombianidad, Reflexión, Género

2. Descripción
<p>El Trabajo de grado realizar un análisis de la batería de la agrupación Carlos Vives y La provincia, y evidencia los elementos del rock usados en este instrumento en los 6 discos que comprenden el periodo entre 1993 y 2004, resaltando sobre los demás trabajos discográficos el álbum: "El Rock De Mi Pueblo". Se propone también, que por medio de este trabajo se dé respuesta al funcionamiento y a los procesos de creación dados entorno a la batería de la agrupación Carlos Vives y la Provincia, y determinar quiénes fueron los artífices de este.</p>

3. Fuentes
<p>Chastagner, C. (2012). De la cultura rock (Hugo Savino, trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós. (Obra Original Publicada en 2011).</p> <p>Sevilla, M. et al. (2014). Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.</p> <p>López Cano, R. & Opazo, Ú. (2014). Investigación artística en música. Barcelona, España: Conacultura.</p> <p>López Cano, R. (2004). Favor de no tocar el género: géneros, estilos y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. Madrid, España: Ministerio de Cultura.</p> <p>López Cano, R. (2007). Musicología manual de usuario. Texto didáctico, Recuperado de www.lopezcano.net (Consultado o descargado: 15 de Marzo, 2018).</p> <p>Martínez Miranda, L. (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, 25 (42), 150-174.</p> <p>Vicencio, M. & Millar, J. (2015). El proceso creativo y creación musical: la importancia de la formación docente y la influencia del contexto escolar. Una experiencia de improvisación musical en 7º básico del Liceo Almirante Riveros de la comuna de Conchalí. (Tesis de Pregrado). Universidad Academia Humanismo Cristiano. Santiago, Chile.</p> <p>Arias, E. (2003, enero 1). El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin' Chapinero. Revista La Tadeo (Cesada a Partir De 2012), (72). Recuperado a partir de https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/538</p>

4. Contenidos
<p>Capítulo 1: Aproximación a la historia y los antecedentes del rock</p> <p>Capítulo 2: Carlos Vives y La Provincia: antes del rock de mi pueblo</p> <p>Capítulo 3: El rock se toma la provincia: El Rock De Mi Pueblo</p> <p>Capítulo 4: Análisis de la batería en el disco El Rock De Mi Pueblo</p> <p>Capítulo 5: Conclusiones.</p>

5. Metodología
<p>Investigación musical – análisis musical - análisis de la práctica interpretativa</p> <p>investigación documental</p>



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 05-06-2018

Página 2 de 2

6. Conclusiones

- genera, en quien presenta este trabajo, un proceso de reflexión, crítica de los proceso creativos y por tanto de autoaprendizaje, en pro de mejorar la enseñanza musical de un género básico como el rock; siendo éste el medio en que jóvenes tiene un acercamiento a la música y al aprendizaje de un instrumento musical.
- Genera conocimiento sobre entender e identificar qué elementos del rock han sido usados y como.
- el trabajo que aquí se presenta constituye un aporte importante en identificar y comprender la música de Carlos Vives y La Provincia a través de conocer los elementos del rock en la batería, con el fin de tener como docente, herramientas que permitan comprender y crear estrategias pedagógicas de la enseñanza del instrumento. Cabe aclarar que en este trabajo no se proponen, ni se realiza estas estrategias, dejando abierta la posibilidad de realizarlas más adelante o dejando las puertas abiertas para que sea otra persona la encargada de realizar estas estrategias. Si es su propósito, generar procesos de reflexión y de auto aprendizaje acerca de los procesos de creación musical

Elaborado por: JOHN ALEXANDER MORENO MORENO

Revisado por: *Andres Leiva*

Fecha de elaboración del Resumen:

DD

MM

AAAA

RESUMEN

El siguiente trabajo realiza un análisis de la batería de la agrupación Carlos Vives y La provincia, y evidencia los elementos del rock usados en este instrumento en los 6 discos que comprenden el periodo entre 1993 y 2004, resaltando sobre los demás trabajos discográficos el álbum: “El Rock De Mi Pueblo”. Por medio de este trabajo se da respuesta al funcionamiento y a los procesos de creación dados entorno a la batería de la agrupación Carlos Vives y la Provincia, determina quiénes fueron los artífices de este y establece la relación que existe entre los ritmos del rock, la música tradicional colombiana y los ritmos del gran Caribe.

Contenido

Introducción	6
Glosario	8
Simbología	10
1. Aproximación a la historia y los antecedentes del rock	14
1.1 Rock el pasado de una cultura	14
1.2 El rock como género musical.....	15
1.3 Influencias y símbolos del rock.....	16
1.4 El rock y la batería	18
1.4.1 El inicio de la batería	18
1.4.2 Desarrollando una sonoridad en la batería.....	12
1.5 El rock en Colombia, pasado y presente.....	25
2. Carlos Vives y La Provincia: antes del rock de mi pueblo	30
2.1 Carlos Vives el inicio de una sonoridad.....	30
2.1.1 Carlos Vives se inspira en Distrito Especial.....	34
2.2 Convergen los caminos: nace la provincia	41
2.3 El primer paso: clásicos de la provincia	43
2.4 Modelando una idea sonora de 1994 a 2001	46
2.4.1 La tierra del olvido	47
2.4.2 Tengo fe.....	52
2.4.3 El amor de mi tierra.....	54
2.4.4 Déjame entrar.....	56
3. El rock se toma la provincia: El Rock De Mi Pueblo	59
3.1 El final de un ciclo, el disco El Rock De Mi Pueblo	59
4. Análisis de la batería en el disco El Rock De Mi Pueblo	64
4.1 Análisis de las canciones	64
4.1.1 Como tu.....	65
4.1.2 La maravilla.....	67
4.1.3 La fuerza del amor.....	69
4.1.4 Que tiene la noche.....	71
4.1.5 El rock de mi pueblo	73
4.2 Aspecto técnicos en la batería	75
CONCLUSIONES	81
Bibliografía	84

INTRODUCCIÓN

Este trabajo realiza un análisis de la batería de la agrupación Carlos Vives y La provincia, y evidencia los elementos del rock usados en este instrumento en los 6 discos que comprenden el periodo entre 1993 y 2004, resaltando sobre los demás trabajos discográficos el álbum: “El Rock De Mi Pueblo”. Se escoge este periodo de tiempo, porque en ese momento la agrupación logró edificar los pilares del éxito, bajo una sonoridad experimental y novedosa para la época en Colombia, y porque internacionalizó las músicas colombianas, masificó los sonidos del folklore y la tradición, al mezclar los ritmos tradicionales colombianos con el rock y posteriormente llegar a instaurar las bases para nuevos sonidos en la escena musical-comercial Colombiana, contribuyendo a la creación del género musical denominado como “Tropipop”, que dio paso a definir un nuevo concepto no solo musical sino cultural y social que, según Carolina Santamaría es denominado como colombianidad y modernidad, se entiende lo primero como una identidad cultural plasmada y reflejada en la obra de Carlos Vives, basada en recursos líricos, sonoros y visuales, y entendiendo lo segundo como el entramado y coexistencia entre la tradición del pasado y el nuevo mundo del presente (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Arango 2014).

Se propone entonces indagar acerca de cuáles son los elementos del rock en la batería de Carlos Vives y la Provincia, y cómo estos mismos han sido usados por los músicos que aportaron a la agrupación. Es correcto también indagar sobre el momento de consolidación de esta sonoridad, preguntarse si el disco el “Rock De Mi Pueblo” es el trabajo que evidencia la madurez y solidificación de este sonido, y si es donde se presenta mayor cantidad de elementos del rock. Es importante también pensar en lo que fue y significó este proceso de creación y adaptación de ritmos tradicionales colombianos y ritmos del rock, que llevó al éxito de la banda en este periodo. El objetivo de este trabajo es crear un proceso de reflexión acerca de cómo se abordan y se desarrollan estos procesos, y entender si ellos fueron los que llevaron al éxito a la agrupación.

Para este trabajo de investigación se entiende el proceso creativo o la creatividad como la “Capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos, con el fin de alcanzar resultados, ideas o productos, a la vez originales y

relevantes. Esta capacidad puede atribuirse a las personas, grupos, organizaciones y también a toda una cultura”. (Pérez 2008 en Vicencio 2015, p.30)

Teniendo en cuenta esta afirmación, se entiende que es fundamental para el docente de música estar indagando y realizando constantemente investigaciones, creando así reflexión y acto pedagógico propio, para comprender el funcionamiento de determinadas músicas y los procesos de creación que en éstas se dan. En este caso del concepto musical que significó y significa Carlos Vives y La Provincia. La investigación artística para la docente Ligia Asprilla significa:

una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural [...] La investigación artística [...] excede la relación del artista con la obra, así como el estudio de las obras y sus contextos; puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, prácticas culturales, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos multi, inter o transdisciplinarios [...] (Asprilla 2013, p.5, en López Cano, San Cristóbal, 2014, p.43).

Por tanto, es importante reflexionar –y lo es para el caso de este trabajo,- sobre el proceso de creación de los músicos que participaron en la banda durante ese período, en cuanto a preguntarse por su formación en la batería, su ejercicio profesional y su práctica artística con el fin de, como lo expresé anteriormente, entender qué elementos del rock han sido usados y cómo. Asimismo, el análisis que se realizará en la batería –que es el propósito de este trabajo- genera, en quien presenta este trabajo, un proceso de reflexión, crítica de los procesos creativos y por tanto de autoaprendizaje, en pro de mejorar la enseñanza musical de un género básico como el rock; siendo éste el medio en que jóvenes tienen un acercamiento a la música y al aprendizaje de un instrumento musical.

Este trabajo se enmarca en la investigación musical, particularmente en el análisis de la práctica interpretativa (López-Cano, Rubén; 2007:6-7). Se usa el análisis musical de canciones que reflejen la utilización de elementos del rock. Este análisis se basa en las transcripciones de los ritmos de la batería utilizados en los trabajos discográficos de: Carlos Vives (como solista), Distrito Especial y Carlos Vives y La Provincia. Los temas que se

utilizaran son: “Te Extrañare” (*Al Centro De La Ciudad*), “Tonta Audaz” (*Al Centro De La Ciudad*), “Candelaria” (*Documento*), “El bus Del Blues” (*Documento*), “Alicia Adorada” (*Clásicos De La Provincia*), “Matilde Lina” (*Clásicos De La Provincia*), “Pa Mayte” (*La Tierra Del Olvido*), “Zoila” (*La Tierra Del Olvido*), “Caballito” (*Tengo Fe*), “Que Diera” (*Tengo Fe*), “Fruta Fresca” (*El Amor De Mi Tierra*), “Carito” (*Déjame Entrar*), “Quiero Verte Sonreír” (*Déjame Entrar*), “Como Tú” (*El Rock De Mi Pueblo*), “La Maravilla” (*El Rock De Mi Pueblo*), “La Fuerza Del Amor” (*El Rock De Mi Pueblo*), “Que Tiene La Noche” (*El Rock De Mi Pueblo*) y “El Rock De Mi Pueblo” (*El Rock De Mi Pueblo*). Dichas transcripciones serán objeto de análisis y reflexión.

Se realizará una aproximación a los antecedentes del rock, se tomará como referencia al autor Claude Chastagner y su libro “*De la Cultura Rock*” el cual muestra cómo nace el rock y bajo qué circunstancias, tanto social como musicalmente. De esta manera también es importante conocer los antecedentes del rock y los ritmos que nutrieron, modelaron y definieron al rock.

Dicho lo anterior, también se realizan transcripciones de las siguientes canciones: “What’d I Say” de Ray Charles y “Mr Brownstone” de la banda Guns N’ Roses, que ejemplifiquen lo anteriormente dicho, donde se pueda constatar si acaso el rock tomó elementos de otras músicas para definirse y posicionarse como uno de los géneros más importante hoy en día.

Se utilizan también, herramientas de la investigación documental y es que “todo proyecto de investigación, cualquier sea su ámbito, parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libro o artículos de revista. En música además de estos documentos con frecuencia empleamos partituras, CDs, DVDs, y archivos multimedia” (López Cano, San Cristóbal, 2014, p.86)

Es importante el estudio del rock en sus puntos de nacimiento: Estados Unidos e Inglaterra, pero también es importante indagar acerca de cómo llegó el rock a Colombia, cómo se constituyó, que sucedió en el país con la llegada de este fenómeno musical que ya tenía eco alrededor del mundo, y finalmente, indagar acerca de en qué medida esto ayudó a conformar la idea sonora de Carlos Vives o en qué contribuyó.

Para identificar y comprender los elementos del rock en la batería, reflexionar acerca del proceso de creación y saber quiénes fueron partícipes de este, (en Carlos Vives y La Provincia) el trabajo que aquí se presenta se ha estructurado de la siguiente manera:

El primer capítulo refiere a -como lo dijimos anteriormente- realizar una aproximación a los antecedentes del rock para posteriormente, tener un acercamiento a la historia de la batería, sin necesidad de ahondar en ese punto, y establecer en qué medida el rock y la batería crean un puente de constante retroalimentación el uno del otro. Con esto se pretende establecer que elementos son los que caracterizan a la batería dentro del rock y establecer la importancia que tiene la batería dentro del formato usado en el rock.

Posterior a los antecedentes del rock y la batería, se iniciará el segundo capítulo, el cual indaga acerca de lo sucedido antes del “Rock De Mi Pueblo”. Esto se refiere a la vida artística de Carlos Vives y La Provincia, sus participaciones en televisión, su carrera como cantante solista antes de formar la agrupación La Provincia y los motivos o situaciones que llevaron a la conformación de este proyecto. Es de aquí donde nace e inicia el análisis musical focalizado en la batería de la agrupación, esto debe mantener congruencia con los elementos establecidos en los antecedentes del rock. Este análisis se realizará en cada una de las cinco producciones realizadas entre los años de 1993 y 2003.

Finalmente en el tercer y cuarto capítulo se llegará al cierre de este periodo con el último álbum lanzado en el año de 2004 “El Rock De Mi Pueblo”, se establecerá una estructura de análisis que se basa en los ritmos más destacados dentro del trabajo discográfico, su respectiva transcripción y estructura de la canción.

Para realizar este trabajo se han tomado como referentes conceptuales y teóricos el libro “Travesías Por La Tierra Del Olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia” de los autores Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría – Delgado y Carlos Eduardo Cataño Arango. Que según mencionan, “busca ser al mismo tiempo *un modelo de* y *un modelo para* en torno a la obra artística de Carlos Vives y La Provincia (Sevilla et al, p.26). Este libro contiene entrevistas de los actores que constituyen y constituyeron la agrupación, y que muestra distintos componentes que forman parte de la agrupación como lo sonoro, lo lírico y lo visual, ayudando a evidenciar los

procesos de creación que tuvieron los integrantes que conformaron la línea de percusión de la Banda. Aunque este libro resalta los componentes mencionados anteriormente, este no realiza ningún enfoque a profundidad en alguno de los instrumentos que forman parte del formato de la agrupación, por tanto deja abierta la posibilidad de focalizar y analizar algún componente en cualquiera de los instrumentos.

Es así como el trabajo que aquí se presenta constituye un aporte importante en identificar y comprender la música de Carlos Vives y La Provincia a través de conocer los elementos del rock en la batería, con el fin de tener como docente, herramientas que permitan comprender y crear estrategias pedagógicas de la enseñanza del instrumento. Cabe aclarar que en este trabajo no se proponen, ni se realiza estas estrategias, dejando abierta la posibilidad de realizarlas más adelante o dejando las puertas abiertas para que sea otra persona la encargada de realizar estas estrategias. Si es su propósito, generar procesos de reflexión y de auto aprendizaje acerca de los procesos de creación musical.

GLOSARIO

A continuación se mostraran palabras utilizadas en el lenguaje de un baterista, estas palabras harán alusión a golpes utilizados en la batería, percusión tradicional y congas. De igual manera a lo largo del texto se utilizará pies de página para recordar los significados de algunos términos y se harán breves descripciones de los golpes.

- **Ghost Note (Nota Fantasma):** Ghost Note o en español Nota Fantasma es un tipo de golpe utilizado en el redoblante que se caracteriza por tener un rango de volumen menor al resto de las notas interpretadas allí. Esto hace que el golpe no sea perceptible, ya que su volumen es bajo y se diferencia de las notas acentuadas, se utiliza para rellenar los patrones rítmicos y el símbolo con el cual se puede identificar sobre una partitura son los paréntesis.
- **Double Stroke Roll:** Double Stroke Roll o Redoble en español, es un tipo de golpe que consiste en realizar dos golpes con cada una de las extremidades superiores (mano Derecha y mano izquierda), este golpe se puede identificar sobre una partitura con el símbolo de dos líneas diagonales puestas sobre la plica de una figura rítmica, lo cual significa que esta figura se subdivide.
- **Cross Stick:** El Cross stick es un golpe utilizado en el redoblante que consiste en acostar la baqueta sobre el tambor, y golpear con una parte de la baqueta el aro del redoblante para causar un sonido diferente al usual en el redoblante.
- **Rim Shot:** El Rim Shot o Rimshot es un golpe realizado en el redoblante o tom's de la batería que consiste en golpear el parche y el aro del tambor al mismo tiempo, esto causa un aumento en el volumen. La dinámica de este golpe es fuerte
- **Open Hi-Hat:** Open Hi-hat o Hi-hat abierto en español, Consiste en abrir el Hi-hat por un periodo corto de tiempo al vez que es golpeado por la baqueta. Esto crea un pequeño sostenido en el sonido del platillo, que luego es detenido al cerrar de nuevo el hi-ha.
- **Acentuación:** este es un símbolo utilizado encima o debajo de la figura rítmica, que altera el volumen de la nota, obligando al intérprete a aumentar la dinámica de la nota. Se toca más fuerte esa nota en comparación a las demás. El símbolo utilizado para acentuar es el signo "*Mayor que*" ">".

- **Golpe Abierto:** este golpe se representa con la letra “A” se ubica en la parte superior o inferior de la figura rítmica y consiste en golpear con la mano el parche de la conga sacando el sonido natural de este tambor.
- **Golpe de Palma:** este golpe se representa con la letra “U” se ubica en la parte superior o inferior de la figura rítmica y consiste en golpear con la palma de la mano el parche del tambor, la característica de este golpe es que es un golpe apagado.
- **Golpe de Punta de Dedos:** este golpe se representa con la letra “P” se ubica en la parte superior o inferior de la figura rítmica y consiste en colocar la mano acostada sobre el parche del tambor y golpear únicamente con los dedos, la característica de este golpe es que es un golpe apagado.
- **Golpe Quemado:** este golpe se representa con la letra “Q” se ubica en la parte superior o inferior de la figura rítmica y se puede realizar de varias maneras, la forma básica y más utilizada consiste en colocar una de las manos sobre el parche del tambor a manera de sordina y golpear con la mano libre causando un sonido peculiar de este golpe. Este golpe es de dinámica fuerte.
- **Golpe en la madera del tambor:** este golpe es característico de los instrumentos tradicionales colombianos como las taboras o bombos andinos, y consiste en golpear con la baqueta o palo el vaso del tambor.
- **Golpe en los Parches de los tambores:** este golpe es el común utilizado en los instrumentos de percusión y consiste en golpear con una baqueta, palo o la mano el parche del tambor sacando el sonido natural de este.
- **Golpe en la Campana del Ride:** consiste en golpear la campana del platillo Ride ubicada en la zona interior del platillo, al golpear en esta zona del platillo se logra un sonido fuerte y agudo.
- **Golpe en el Cuerpo del Ride:** Consiste en golpear la zona exterior del platillo con la punta de la baqueta.
- **Golpe en la Boca de la Cowbell:** consiste en golpear con la baqueta uno de los extremos de la campana en la cual hay una apertura.
- **Golpe en el Cuerpo de la Cowbell:** Consiste en golpear con la punta de la baqueta la zona superior de la campana, logrando un golpe de menor intensidad y un cambio de timbre con respecto al golpe en la boca de la campana.

SIMBOLOGIA

Símbolos utilizados para la escritura de la batería y la percusión, y ubicación sobre el pentagrama.

The image displays musical notation for various percussion instruments, organized into several sections:

- 1) Cowbell:** Shows notes for 'Campana' (bell) and 'Cuerpo' (body) on a staff.
- 2) Ride Cymbal (Platillo Ride):** Shows notes for 'Cuerpo' and 'Campana'.
- 3) Open Hi-hat (Abierto):** Shows a note with an 'x' on the stem.
- 4) Closed Hi-Hat (Cerrado):** Shows a note with an 'x' on the stem.
- 5) Tom uno:** Shows a note on a specific line.
- 6) Tom dos:** Shows a note on a specific line.
- 7) Snare (Redoblante):** Shows a note on a specific line.
- 8) Cross Stick en el Redoblante:** Shows a note with an 'x' on the stem.
- 9) Ghost Note (Nota Fantasma) en el Redoblante:** Shows a note with a vertical line through the stem.
- 10) Rim Shot en el Redoblante:** Shows a note with an 'x' on the stem.
- 11) Tom 3 o Floor Tom (Tom de piso):** Shows a note on a specific line.
- 12) Bass Drum (Bombo) Primera opción:** Shows a note on a specific line.
- 13) Bass Drum (Bombo) Segunda Opción:** Shows a note on a specific line.
- 14) Acentuación:** Shows a note with an accent (>) symbol.
- 15) Double Stroke Roll (Redoble):** Shows a note with a double stroke roll symbol.

Conga Drums: Shows notation for Conga Drums with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Above the staff are the letters: U = Palma, P = Punta De Dedos, Q = Quemado, A = Abierto.

Tipos De Golpes Utilizados En La Conga

Vaso del Tambor o madera del tambor: Shows notation for these instruments. A note with an 'x' on the stem is labeled as the 'Único símbolo que representa el patrón rítmico utilizado en estos instrumentos'.

Parche del tambor: Shows notation for these instruments. Notes are labeled as 'Golpes utilizados en los instrumentos tradicionales'.

Legend:

- *Tambora
- *Bombo Andino
- *Chucho
- *Guache
- *Cucharas

1) APROXIMACIÓN A LA HISTORIA Y LOS ANTECEDENTES DEL ROCK

1.1) Rock El Pasado De Una Cultura

El rock hoy en día ha sido objeto de estudio y se han extendido variadas investigaciones desde distintos puntos de vista. Por un lado, el rock como cultura; y por otro lado, los sonidos, las evoluciones y mutaciones de este mismo. En esta ocasión deseo realizar una aproximación al rock desde su sonido, en particular, desde un instrumento característico que marcó a esta música, y que muchas veces es considerado con la guitarra, como uno de los símbolos más representativos cuando hablamos de rock: la batería.

El rock como cultura, con una forma de pensamiento, una forma de vestir característica, con un sonido distintivo y fuerte, y una voz gritando oposición a lo establecido, nació en Estados Unidos e Inglaterra en los años 50's y tomaba gran fuerza en los adolescentes. Dice Claude Chastagner que:

Durante la década de 1950 y 1960 la juventud occidental construyó un universo con leyes, códigos y valores propios alrededor de una música nueva e intensa: el rock. La voluntad de diferenciarse del mundo adulto, oponerse a sus compromisos y censuras definieron los intereses centrales de esta nueva cultura. (De La Cultura Rock 2012: Cubierta posterior).

El rock de acuerdo con esto, buscaba oposición a lo que se había establecido hasta la década de los 50's y 60's en la sociedad, y crea en los adolescentes una forma de pensar, una identidad y utilizan esta música para expresar lo que sentían. El rock inició una revuelta, una voz de rebeldía hacia lo que en ese momento se había instaurado, el rock revolucionó pensamientos y creó ideologías nuevas, estaba inmerso en lo político, no solo se iba consolidando como un concepto musical, sino que también se veía inmerso en otros aspectos de la vida, como la sociedad y el sistema. Mick Jagger en una entrevista para el periódico británico *Daily Mirror* dice que “los adolescentes no gritan más a causa de la música pop, gritan más por razones mucho más serias [...], para mi es la manera que tienen de protestar contra la sociedad [...], se rebelan contra el sistema” (Bonanno, 1990, en Chagstagner, 2012, p.44). Y es que como no alzar la voz y rebelarse, si recordemos que estos adolescentes, son los niños de la post guerra, esta que a muchos dejó huérfanos y los dejó cargados de furia y rencor. Así que el rock se volvía un medio de expresión que

transformaba a una generación que por mucho tiempo no tuvo voz de opinión, simplemente se relegaba a un mundo de adultos y a seguir órdenes, pero era acá donde esto empezaba a cambiar. Esta generación ahora poseía un medio con el cual sería escuchada y tendría voz para ir en contra de lo establecido; contaban ahora con una música con la que no sólo podían expresarse desde lo verbal, sino que también les permitía expresarse con la manera de vestir y de peinarse, a la cual le debemos el uso de las chaquetas negras de cuero y los peinados extravagantes y engominados de esta época, que aún hoy en el siglo XXI siguen vigentes. Era de esta manera como el rock se iba desarrollando socialmente y se iba consolidando una identidad clara, con un lineamiento de rebeldía, ruido y furia.

Por otro lado el concepto sonoro del rock, tuvo sus antecedentes en las músicas afroamericanas y africanas, pero también tuvo mucho que ver las músicas afrocubanas y del caribe, dice Claude Chastagner en su libro “De La Cultura Rock” que:

La mayor parte de los musicólogos o de los historiadores anteponen las raíces afroamericanas del rock, el aporte del blues, la proximidad con algunas formas del jazz. Olvidan simplemente que antes de llegar al continente americano, las formas musicales africanas, en muchos casos y en primer lugar transitaban por el caribe donde se mezclaron con las tradiciones hispánicas. (2012: 12)

Entonces no se puede desconocer las raíces que dieron paso a consolidar el rock, sus antecesores como el blues, como el boggie woogie, como el rock and roll, como el jazz son muy importantes, pero no solo los aportes de músicas como las nombradas anteriormente resaltan, cabe destacar los boleros, el cha cha cha, los mambos y las músicas y ritmos del caribe que antecedieron y que nutrieron y dieron forma a lo que hoy en día significa y reconocemos como rock.

1.2) El Rock Como Género Musical

El concepto sonoro del rock se iría desarrollando con todas estas influencias musicales, y tiempo después este sonido se consolidaba como uno de los géneros musicales más importantes del momento, pero antes de hablar de lo sonoro es pertinente analizar el término utilizado acá como género, que según Rubén López Cano:

Hablamos de géneros musicales, porque somos capaces de pensar por medio de generalidades. Se busca siempre crear agrupaciones determinadas como categorizaciones, donde se aísla la singularidad, para que hagan parte de un conjunto más amplio y de conceptos generales, y así crear una categoría para ordenar determinados objetos o conceptos. Es necesario categorizar simplemente porque hay más objetos en el mundo, que nombres para designarlos y no podemos hacernos esclavos de lo particular. (2002).

De acuerdo con esto, siempre se ha tenido la necesidad de agrupar, porque para nosotros resulta más sencillo hablar de conceptos generales, que de algo en específico, y es de este modo que surge la clasificación de géneros, ya que en este caso se pueden buscar o encontrar elementos generales dentro de un tipo de música, en el caso del rock, los elementos de categorizaciones pueden surgir a partir de: las armonías, melodías, formatos de banda (instrumentos utilizados para la interpretación del evento musical) y no sólo de estos elementos netamente musicales, sino también de aspectos sociales, como lo son: las conductas y formas de pensamiento a partir de una música, su manera de vestir y/o su desenvolvimiento escenográfico o coreográfico. De este modo se entiende los conceptos generales que han llevado a categorizar esta música.

1.3) Influencias y Símbolos Del Rock

Retomando los ritmos y las influencias que desarrollaron el concepto musical del rock, cabe destacar los antecedentes sonoros ya nombrados anteriormente; se ha llegado a determinar que los antecedentes del rock, se deben al blues, country y jazz, pero Claude Chastagner resalta el aporte musical del Caribe y toda la música latinoamericana, y cómo estas formas musicales antes tuvieron que pasar por estas zonas y se vieron nutridas con estas músicas. Resaltamos la utilización de estas formas rítmicas puestas en práctica por grandes intérpretes norteamericanos y del reino unido como: Jerry Lee Lewis, Ray Charles, Fats Domino, Lloyds Price, Bill Haley, The Doors, Elvis Presley, The Rolling Stones, U2, The Police, Steve Ray Vaughan, Bruce Springsteen, George Michael, Chuck Berry, entre muchos más. Estos intérpretes utilizaron numerosas formas rítmicas de músicas caribeñas, estas influencias los llevó a la utilización de claves rítmicas, de adaptaciones de tumbaos de piano, de fraseos y diálogos musicales utilizados en la batería, que subyace en las percusiones latinas como: las congas y los bongos, y la utilización de frases rítmicas de

músicas latinas en los riffs¹ de las guitarras. Una numerosa lista de elementos que se tomaron y se adaptaron por los distintos instrumentos característicos del formato de una banda de rock.

Hablando del formato clásico del rock, se destaca la importancia de un símbolo como el de la guitarra eléctrica, tuvo una importancia tanto sonora, como social, siendo esto evidenciado en el título de la exposición realizada en París “guitare et émancipation” (Guitarra y emancipación), organizada por la Cité de la musique y explicado por Claude Chastagner, donde habla del poder que tuvo este símbolo para romper con lo establecido en esta época, alzarse en contra de todo y la trascendencia que tuvo al asociarse con una palabra tan contundente como emancipación. Claude explica que “para que un término tan fuerte se asocie a la guitarra, es preciso que la juventud del siglo XX, haya hecho de ese pedazo de madera, de esas pocas cuerdas la esencia de la cultura rock, el epicentro de la rebelión” (Chagstarner, 2002: 91). Como se explica en el libro la guitarra fue fundamental en el camino a encontrar un nuevo orden social, a darle un significado y servir como símbolo y eslogan para este género musical. No podemos dejar pasar la fuerza que tuvo comercialmente para las empresas que encabezaban la producción y venta de guitarras eléctricas como Fender, Gibson, Gretsch y Rickenbacker. No se puede hablar de símbolos del rock sin antes hablar de la guitarra, pero en este caso quiero fijar el foco de atención en otro símbolo igual de importante en el rock y en la música que antecede a este género musical. Nos concentraremos entonces en la batería y la importancia que este instrumento tuvo en el desarrollo del concepto sonoro del rock. No es casualidad que en la cubierta del libro de la cultura rock² de Claude Chastagner aparezca una batería siendo interpretada en un escenario rodeada de un numeroso público; creo que acá se está resaltando la labor y la importancia de este instrumento en el rock y las músicas que lo antecedieron. Esta imagen se convierte en un homenaje a este instrumento y resalta la importancia y el poder que este instrumento tiene en el rock.

¹ Según la WordReference.com podemos interpretar como riffs a una línea ritmo – melódica o ritmo – armónica que se repite sobre una pieza musical o evento musical.

² La cubierta del libro de la que se está hablando y se está poniendo como referencia, es la edición para latino América traducida por Hugo Savino en Buenos Aires por la editorial Paidós 2012 y que tuvo diseño de portada por Andrés Mendilaharsu.

1.4) El Rock y La Batería

Dentro de los símbolos más relevantes para el rock destaca la batería, que ha tenido gran importancia y aporte al desarrollo del sonido y del concepto musical en el Rock, encargada de llevar el tiempo, y de hacer estable el tiempo de la banda en conjunto, se ha vuelto de suprema importancia e indispensable en el formato de este género y es que es inevitable hablar de rock y no pensar en la potencia de una guitarra distorsionada y el volumen potente de una batería marcando el ritmo y haciendo mover la cabeza y el cuerpo. Pero antes de iniciar esta relación entre la batería y el rock, y analizar algunos elementos usados en este instrumento, es necesario pasar por un poco de historia y datos relevantes sobre la batería, sin extendernos en este punto.

1.4.1) El inicio de la batería

La batería es un instrumento conformado por varios instrumentos de percusión, como tambores y platillos, que surgen ya hace mucho tiempo de varias latitudes del mundo como África, China, Turquía y otras zonas en Europa. La batería surge de la necesidad de que una sola persona se encargará de la línea de percusión en una orquesta o en una agrupación musical del momento, ya que antes de esta idea, la línea de percusión era tocada por varios instrumentistas. Daniel Glass baterista norteamericano nacido en 1966, en su documental “The History Of Drum Set” (la historia de la batería) desarrollado por vic firth, da como punto de desarrollo inicial de esta idea, la fecha de 1865 en Estado Unidos, donde habla de los músicos de bandas militares y bandas marciales, y como la concepción de la batería inicia a partir de que una sola persona tocaría el bombo y el redoblante, ya que estos dos tambores eran tocados por dos personas distintas, y la idea era reducir el personal que se desempeñaba en la línea de percusión. (<https://www.youtube.com/watch?v=BH-jVncTJbg>)

En la siguiente imagen podemos apreciar el ejemplo de cómo empieza a nacer esta idea de reunir varios instrumentos de percusión para que una persona los pueda tocar, encontraremos una breve descripción de esta fotografía para entenderla mejor y entender el contexto de la época. Ver imagen número 1.



(Imagen 1. Fuente de la imagen: <http://vicfirth.com/drumset-history/>)

Esta es una fotografía tomada alrededor de los años 1865 y 1870, podemos apreciar cómo empiezan a agrupar instrumentos de percusión para que sean tocados por una sola persona. La agrupación está conformada por un bombo y un redoblante. Se puede notar el uso rústico de otros elementos no musicales, para ayudar a la ejecución de los instrumentos, hago referencia a la silla, la cual sirve de soporte para el redoblante, cumple la función de sostener y queda a una altura adecuada para el intérprete, ya que en este momento estos elementos como los soportes, no habían sido desarrollados.

Otra fecha importante destacada por Daniel Glass en su Documental “The History Of Drum Set”, es 1890, donde habla de cómo las migraciones de extranjeros a Estados Unidos, trajo

con ellos instrumentos de cada uno de los lugares de dónde venían, y estos a su vez eran utilizados por percusionistas, para adicionarlos al concepto de la batería que se desarrollaba en ese momento. Es el caso de platillos y pequeñas campanas que daban otras sonoridades y colores para ser utilizados en las piezas musicales. En este momento la batería toma fuerza en el género musical Ragtime y es en esta música donde se comienza a usar estas nuevas adiciones a la batería. (Ver imagen 2).

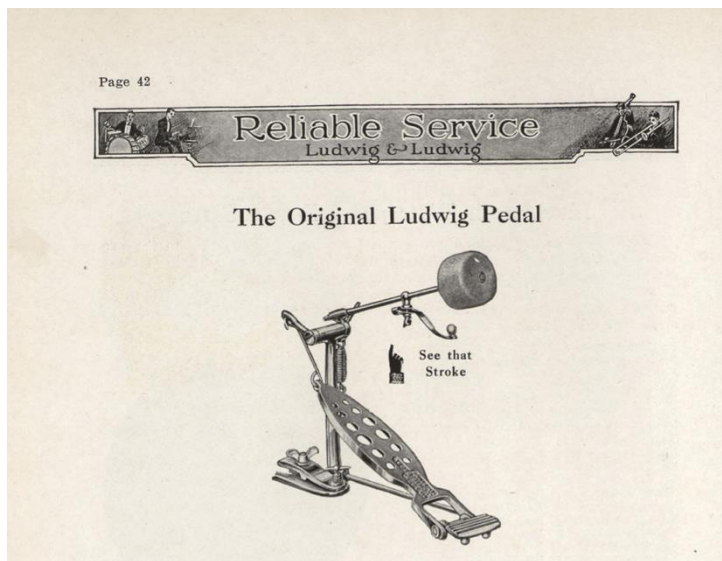
Finalmente una fecha importante para el desarrollo de la batería como la conocemos hoy en día, es 1909, ya que en esta fecha Wilhelm F. Ludwig y su marca Ludwig-Musser, patentan y mejoran el diseño del pedal para el bombo, como no se había visto antes (ver imagen 3). Ya anterior a esta fecha, en 1904, se habían desarrollado diseños de pedales para el bombo, que no tuvieron un mayor éxito, pero que sirvieron para terminar de forjar esa idea que tenía Wilhelm F. Ludwig y que terminaría desarrollando en el año de 1909.

La invención de esta herramienta aportaba mayormente a la idea de la batería, ya que daba lugar a que los percusionistas pudieran manipular el bombo con sus pies, y de esta manera dejarán las manos libres para interpretar cualquier otro instrumento de la batería. A partir de 1909 la batería empieza a tomar forma como la conocemos hoy en día, y en los años 1920 y 1930 se terminan de desarrollar y patentar los soportes de los platillos, soportes del redoblante y otros tambores, y el soporte o mecanismo del hi-hat, que finalmente ayudarían a sostener y a unir otros instrumentos de percusión en la batería. Los siguientes años se empezaron a desarrollar métodos de construcción y con ellos la experimentación de distintos tipos de madera para la construcción de la batería, ya que dependiendo de la madera o material que se utilizaba, se lograba un sonido distintivo y característico de cada una de las maderas o materiales utilizados. Algo muy parecido sucedió con los platillos, con los que se empezó a experimentar en tamaños (diámetro), y se experimentó con las aleaciones de metales y terminados estéticos. (Ver imagen 4).

<https://www.youtube.com/watch?v=BH-jVncTJbg>.



(Imagen 2). En esta imagen podemos ver ejemplos de los instrumentos que se añadieron a la percusión en 1890 a causa de las migraciones, y los elementos que con ellas trajeron. Pequeños instrumentos como campanas y platillos que venían de otras zonas del mundo.



(Imagen 3). Acá podemos ver el diseño del pedal para el bombo desarrollado y patentado en 1909 por Wilhelm F. Ludwig. Da la posibilidad de que los intérpretes puedan manipular el bombo con los pies y tener la posibilidad de interpretar otros instrumentos con las manos.



(Imagen 4). Esta fotografía es de 1927 y acá podemos apreciar todos los elementos que terminaron de conformar la batería como: platillos, distintos tambores, soportes y la utilización del pedal. Esta era la idea que se desarrollaba en este momento, y que daría paso a la batería como se conoce hoy en

día. Fuente de las imágenes: <http://vicfirth.com/drumset-history/>

Hasta el día de hoy la batería ha mantenido su esencia desde el año 1930. A partir de este año la batería tiene todos los elementos que hoy en día siguen presentes. La diferencia con el pasar del tiempo, quizá se centra más en lo estético que en los avances tecnológicos, que aunque ha habido varios, no cambian la forma ni la esencia de lo que es la batería hoy en día.

Finalizando este paso por la historia de la batería, es tiempo de centrarnos en el sonido y en esa relación entre el rock y la batería.

1.4.2) Desarrollando una sonoridad en la batería

La batería empezaría a formar parte de muchos géneros musicales como blues y el jazz entre otros, para finalmente estar presente en el rock, pero antes tomaría varios elementos de otras músicas para desarrollar ese concepto rítmico. Claude Chastagner en su libro de la cultura rock nos muestra varios ejemplos, uno de ellos está presente en la canción “What’d I Say” de Ray Charles en la cual el diálogo del piano y la batería toman elementos de la música afro cubana y caribeña.



The image shows a musical score for the song "What'd I Say" by Ray Charles. It features two staves: "Piano" and "Drum Set". The Piano part is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Drum Set part is also in 4/4 time and uses a notation system with 'x' marks for cymbals and dots for drums. The score is transcribed by John Moreno in 2018.

En este fragmento transcrito de la canción “What’d I Say” de Ray Charles podemos ver como el ritmo del piano está utilizando un patrón rítmico basado en los tumbaos del piano de la música afrocubana, y como la batería está utilizando elementos del patrón rítmico utilizado en las congas, también de la música afrocubana, adaptado a la batería. Específicamente está utilizando el quemado (en la primera corchea del segundo tiempo) y

los abiertos (en la primera y segunda corchea del cuarto tiempo) del patrón rítmico³ de las congas. La adaptación del golpe Quemado se hace con cross stick en el redoblante y los abiertos en el tom de la batería, como lo podemos apreciar en la siguiente imagen.

(Transcripción por John Moreno 2018)

Por otro lado podemos apreciar como el bombo marca en los tiempos uno y tres, rasgo distintivo de los patrones utilizados en el rock que analizaremos más adelante.

Otro elemento presente en el rock del que nos habla Claude Chastagner es la clave⁴ Cubana, parte fundamental de la música afrocubana, la cual el rock tomó para hacerla parte de su universo rítmico, por supuesto la batería sacó gran provecho de este elemento y esto se reflejó en gran parte del repertorio del rock. En el libro de la cultura rock se enuncian varios títulos donde podemos notar la utilización de este elemento rítmico, tomaré Mr Brownstone de la banda Guns N' Roses para realizar el análisis de este elemento.

(Transcripción por John Moreno 2018)

En esta imagen podemos apreciar en la parte superior la clave y en la parte inferior el ritmo

³ Un patrón rítmico En general y según <http://musica.fakiro.com/diccionario/>, "son comportamientos rítmicos regularizados que incluyen una forma concreta de disponer las notas en la partitura pueden estar escritos en uno o más compases.

⁴ La clave es un patrón rítmico utilizado en la música cubana de origen yoruba, consta de cinco golpes, y estos a su vez se dividen en dos secciones, una de tres golpes llamada antecedente y otra de dos golpes llamada consecuente (http://www.herencialatina.com/La_Clave/la_clave.htm)

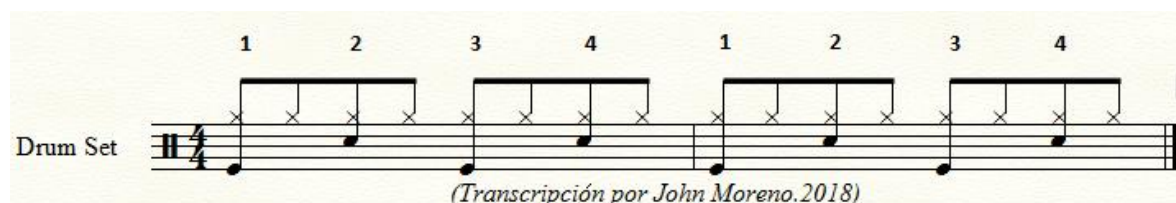
en la batería de esta canción, acá podemos apreciar la utilización rítmica de la clave en el ritmo de la percusión donde los primeros 4 golpes se encuentran en el bombo y el quinto en el redoblante. También a lo largo de la canción podemos escuchar el énfasis en la clave no solo en la batería sino también en la sección rítmica de las guitarras y bajo, la canción recurre mucho a la utilización de este elemento, está implícita en varias secciones de la canción.

Estos son unos pocos ejemplos a los cuales recurre Claude Chastagner para mostrarnos cómo la música del caribe influenció directamente al rock, y es que los títulos son extensos, tanto pioneros como bandas representativas del género rock recurrieron e hicieron utilización de estas músicas y sus rítmicas, dice Claude Chastagner:

la utilización de ritmos latinos prosiguió en el rock como prueba “Roxanne” de The Police (1978) que después de haber estado a punto de ser un bossa-nova flirtea con el tango, o “Break on Through (To The Other Side)”(1967) de The Doors que es un verdadero bossa nova. (De La Cultura Rock 2012: 14).

No solo la música del caribe, sino toda la música latinoamericana, como la música Brasileña o Argentina, fueron objeto de uso por parte del rock.

Con los anteriores ejemplos podemos evidenciar el uso en la batería de estos elementos rítmicos latinoamericanos, que de la mano del blues y el jazz definirían un sonido en el rock, pero no solo a estas músicas la batería debe sus patrones rítmicos, uno de los ritmos básicos e iniciales tiene sus antecedentes en las bandas de marcha o “marching bands”. Daniel Glass en su documental “The History Of Drum Set” resalta la importancia de la música de las bandas de marcha y como la batería terminó adaptando estos elementos rítmicos.



En esta imagen podemos ver el ritmo básico e inicial del rock en la batería, y hablamos de la herencia de las bandas marciales ya que en estas agrupaciones la sección de los bombos

siempre están tocando en los tiempos uno y tres, y como contra respuesta los redoblatentes o demás tambores tocan en los tiempos dos y cuatro. Así que, cuando se decide unificar estos instrumentos y conformar la batería este patrón se mantuvo vigente y fue adaptado a la batería, dando como resultado la ejecución del bombo en los tiempos uno y tres y el redoblante en los tiempos dos y cuatro, con un acompañamiento en los platillos.

El uso de elementos rítmicos de la batería en el rock es amplio, como ya nos pudimos dar cuenta, todos estos ritmos nutrieron a la batería y al rock, y un rasgo que sobresale continuamente en estos patrones rítmicos, es que el redoblante en la mayoría de sus casos, se encuentra en los tiempos dos y cuatro, y en cuanto al bombo la generalidad es que se está moviendo en los tiempos uno y tres, todo esto mientras que en los platillos se mantiene un patrón rítmico constante.

Rasgos y generalidades como estas empiezan a conformar un concepto de la batería en el rock, claro está, el rock siempre estuvo tomando elementos de otras músicas para expandir su universo y para desarrollar su sonoridad. En el momento que el rock traspasa fronteras y emigra a otras zonas del mundo, esta característica empieza a ser más evidente, la combinación y utilización de músicas del mundo juegan un papel fundamental para el rock, es el caso de Colombia donde en muchos casos el rock llegó y combinó elementos de la música tradicional colombiana con elementos propios.

1.5) El Rock En Colombia, Pasado y Presente

El rock empieza a extenderse a nivel mundial, a traspasar fronteras, y en esas migraciones llega a Colombia. En algunos artículos e investigaciones, se le atribuye al periodista y director de radio Carlos Pinzón (Guerrero, El Tiempo, 2007), la llegada del rock al país por medio de una película llamada *“Al compás del reloj”*, la cual contenía música de Bill Haley, y esto significó el primer acercamiento de esta música con público colombiano. El anterior es un ejemplo de como el rock se dio a conocer por la música de las películas que llegaban de Hollywood, donde sus seguidores aumentaban e imitaban todo el contenido que llegaba de Estados Unidos e Inglaterra por medio de estas películas

Por los años 1965 a 1975 en Colombia nacía una escena rockera, pero esta escena era una copia de lo que sucedía en Norteamérica y el Reino Unido, las bandas de ese entonces cantaban en inglés, y los conciertos realizados al aire libre deseaban verse como un Woodstock. Era el caso del festival de música Ancón realizado en Medellín en 1971, en el cual participaron las bandas más importantes en ese momento en Colombia, y el cual tuvo una asistencia masiva, donde el baile, la música y las drogas eran uno solo. En una entrevista realizada para el documental “Historia Del Rock En Colombia” (2007), Fernando Latorre quien formó parte de la banda colombiana Los Speakers dice:

Éramos puros imitadores, y yo creo que la fanaticada también, los primeros conciertos [...] de la histeria y de los gritos [...] yo no creo que fueran por nosotros, yo creo que era más bien producto de la nueva ola, y la fanaticada se comportaba como la fanaticada inglesa, precisamente por imitar a los Beatles. (Entrevista personal para el documental Nación Rock: <https://youtu.be/Yd3H1b4P8vs>).

Y no eran solo los fans, sino también las bandas, es el caso de Los Speakers quienes querían parecerse a los Beatles, y querían recrear a Liverpool en Bogotá.

Por este periodo se crearon un sin número de bandas, unas más conocidas que otras, pero fueron los Speakers, quienes serían considerados como los mayores representantes de rock en Colombia para esta época. Pero en el periodo de 1965 y 1975 estarían presentes bandas como: los Flippers, Malanga, los Ampex, 2+2, los Yetis, los Moonlights, los Playboys, Genesis, entre otros. Esta última banda empezaría a usar elementos de la música folk y la música tradicional colombiana, sería los primeros intentos de combinar el rock con música tradicional colombiana.

En estos años en Colombia el movimiento hippie tomaba fuerza:

Hippies ricos y hippies pobres comenzaron a compartir un deseo un tanto difícil de llevar a cabo pero no por ello loable y digno de todo nuestro respeto: cambiar el mundo. Y la mejor manera de intentarlo era decirle no a la sociedad: responder a un exceso de odio con un exceso de amor. (Revista Universidad Tadeo “El Rock En Colombia” Eduardo Arias 2003: 203).

Pero este deseo por cambiar al mundo no duraría mucho, en estos mismos años el hippismo desaparecería, el hostigamiento de la policía, la violencia, las drogas y el rechazo de la sociedad, acabarían con este movimiento y tal cual como lo dice Eduardo Arias, los hippies “se enfrentaron a una dura realidad: mantener un hogar a punta de paz y amor no era del

todo posible” (Eduardo Arias 2003: 204). Pero la rebeldía, la contestación y el oponerse a la sociedad, no acabó allí, ni murió con este movimiento.

Para la época de 1980 y 1990 el rock en Colombia tendría otro momento importante, y llegarían nuevas bandas, con sonidos y conceptos interesantes, y lo más importante, cantando en español. En Medellín y en Cali esta escena estaría fortaleciéndose, y daría a luz a bandas muy importantes para este momento. En estos años el rock en Colombia, tendría en su paleta de colores distintas sonoridades y conceptos musicales que llegaban de otras zonas del mundo, era el caso del punk, del metal, del hard rock, del hardcore que nutrían la escena rockera colombiana.

Bandas como: Crash, Ship, Complot, Tráfico, Nash, Fénix, Kraken, Kronos, Pasaporte, Sociedad Anónima, La Pestilencia, Mutantex, Fértil Miseria, eran la evidencia de los nuevos sonidos y las nuevas propuestas que aprecian en la escena musical colombiana, bandas como Distrito Especial y Compañía Ilimitada, harían uso de la música latinoamericana y la música tradicional colombiana para mezclarla con el rock, y tratar de lograr que el rock tuviera una identidad propia en nuestro país. Juancho Pulido, integrante de Compañía Ilimitada, en una entrevista para el documental “El Rock En Colombia” (2007) dice: “siempre hemos pensado que el rock colombiano, puede tener diferente matiz con respecto al rock latinoamericano; ¿por qué? [...] por sus condiciones geográficas, por sus condiciones de idiosincrasia y sus costumbres...” (<https://youtu.be/WYXUWzWGsYU>). Estas razones dadas por Juancho Pulido animarían a otros proyectos a aventurarse en la mezcla de músicas tradicionales colombianas con el rock, y lograr crear una identidad propia del rock colombiano, como estaba pasando en Argentina.

En estos años nacían otros movimientos que apoyaban la causa del rock, como el punk, era la rebeldía de oponerse a la sociedad, y era un grito de furia en contra de la violencia y los problemas económicos que vivían las clases media y baja de Colombia. Eduardo Arias habla de lo que sucedida en Bogotá:

En el sur de la ciudad el nuevo lenguaje del punk, thrash metal, hardcore y varias categorías y subcategorías más, le cayó como anillo al dedo a una juventud obligada a sobrevivir en condiciones muy hostiles: hostigamiento de la policía, educación insuficiente, desempleo, posibilidades nulas de ingresar a la universidad. (Revista Universidad Tadeo “El Rock En Colombia” Arias. 2003, P.205).

Y es que ese panorama del que nos habla Eduardo Arias, no es tan diferente hoy en día, seguimos padeciendo los mismos males, y estos temas siguen siendo la inspiración para muchas bandas que quieren ser oídas y quieren que no olvidemos, ni pasemos por alto lo que pasa en el país.

El rock en Colombia habla de variadas temáticas, algunas de ellas, son una voz de oposición a las problemáticas colombianas que se viven a diario. Vicky Castro integrante de Fértil Miseria dice “la música para nosotros era un desahogo a todo ese conflicto social que había [...] entonces era el desahogo más grande, mientras habían armas y muertos allí, nosotros estábamos brincando y cantando todo ese desastre que había” (El Rock En Colombia, <https://youtu.be/WYXUWzWGsYU>). El punk rock era esta sonoridad ruidosa, fuerte, potente, era el desahogo como dice Vicky, era la manera como los jóvenes ahora se hacían escuchar, es como las bandas plasman una realidad que vivimos, no muy diferente a lo que sucedía en Inglaterra y Estados Unidos.

Ya para mitad de la década de los 90's y entrado el nuevo milenio, el rock en Colombia tenía gran variedad de bandas exponentes de distintas sonoridades, géneros y subgéneros del rock, una lista numerosa de bandas, de distintas zonas del país que buscaban estar presentes en la escena, que tenían mucho que decir acerca de las problemáticas que vivíamos en el país, y que aportaban un granito de arena para fortalecer la escena rockera en Colombia, bandas como: Hora Local, La derecha, Neurosis, Frankie ha Muerto, Estados Alterados, Aterciopelados, 1280 almas, Bajo Tierra, Monóxido Bajo Cero, Hades, Ex3, Ekhyosis, por nombrar unas pocas, eran las bandas que decían presente al circuito rockero colombiano.

En 1995 sería creado uno de los eventos gratuitos más grandes e importantes de Latinoamérica, que es escenario de grandes bandas de rock nacional e internacional, y que abrió una vitrina para la escena del rock: El Rock Al Parque. Fundado por Bertha Quintero ex directora de IDTC en 1995 (Instituto Distrital de Cultura y Turismo), Julio Correal Empresario y Mario Duarte cantante de la banda La Derecha, creían que en esta época el rock iría por buen camino, que se podría hacer algo con él, y que necesitaba de un espacio donde las bandas pudieran ser escuchadas, y se tuviera una asistencia masiva del público rockero en Colombia. Así que se ponía en marcha los planes para la ejecución de este

evento, el cual se lograría satisfactoriamente en 4 escenarios: la Media Torta, parque Olaya Herrera, la plaza de toros la Santamaría y el parque Simón Bolívar.

Este evento se convertiría en el más importante del país, y sería un escenario obligado para las bandas de rock en Colombia, se convertiría en un evento donde se encontraría todas las sonoridades del rock conviviendo durante tres días, la cultura del rock estaría presente, lo dice María Claudia Parías, presidenta ejecutiva de la Fundación Nacional Batuta, es “ la mejor manera de encontrarnos unos con otros, y aceptar que no todos somos iguales” (entrevista para el documental A Los 15 Uno Ya Es Grande: 2009), haciéndose alusión al eslogan de Rock Al Parque 2009 “vida, máximo respeto”, con el que se resaltaba la convivencia entre los asistentes, y se cambia el pensamiento que se tenía en los 70’s y 80’s donde algunos eventos se vieron arruinados por la violencia.

Con este evento se demostraba que el rock en Colombia estaba más que presente, y que su causa de oponerse a lo establecido y buscar un cambio en la sociedad seguía más que vivo, y que por lo menos en tres días los jóvenes tendrían como desahogarse de los padecimientos vividos en el país, porque creo que “con el rock podemos llegar muy lejos y cambiar sociedades, cambiar actitudes. Rock Al Parque lo ha demostrado [...] y el que se rindió, perdió” (Mario Muñoz, documental A Los 15 Uno Ya Es Grande: 2009). Tomando las palabras exactas y estando de acuerdo con el cantante Mario Muñoz de Doctor Krapula, el rock mantiene viva su esencia de rebeldía, ruido y furia en Colombia, y musicalmente siempre se está transformando y evolucionando, utilizando elementos musicales de otros géneros para mezclarlos con el rock.

Por otro lado, finalizando los 80’s e inicios de los 90’s la banda Distrito Especial, y el actor de televisión Carlos Vives, estarían a punto de conformar una agrupación que años después, se convertirá en una de las agrupaciones más importantes en Colombia, y que revolucionarían el concepto del rock, al mezclarlo con rítmicas de la música tradicional colombiana.

2) CARLOS VIVES Y LA PROVINCIA: ANTES DEL ROCK DE MI PUEBLO

2.1) Carlos Vives El Inicio De Una Sonoridad

Carlos Alberto Vives Restrepo, nacido en la ciudad de Santa Marta, Colombia el 7 de agosto de 1961, es un publicista de profesión, actor y cantante en la agrupación Carlos Vives y La Provincia, con un reconocimiento nacional e internacional, y de gran importancia en la escena musical de Colombia. Como actor Carlos Vives ha participado en aproximadamente 15 producciones para televisión y cine, y como cantante acumula 15 producciones discográficas, en las cuales ha podido durante el paso del tiempo, explorar distintas facetas y géneros musicales, como: la balada, el vallenato, el pop, el rock y reggaetón (hoy en día), pero sería la combinación de elementos del rock y de elementos de la música tradicional colombiana, lo que llevarían a consagrar a este artista, siendo el álbum *“El Rock De Mi Pueblo”* (2004) el punto más alto de desarrollo de esta mezcla de géneros donde sobresale el rock. Es pertinente entonces indagar acerca de ¿qué sucedió, y llevó a desarrollar esa propuesta sonora antes de este álbum? ¿Quiénes fueron partícipes de esta idea? ¿Ya se había desarrollado antes? Es mi propósito en este capítulo dar respuesta a estas preguntas y realizar una aproximación a los antecedentes de este álbum y la agrupación.

En el libro *“Travesías por la tierra del olvido”* (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Arango. 2014) enuncian el inicio de su carrera actoral para televisión, en el año 1982 en la novela *“Tiempo sin huella”* para el canal RCN televisión y años más tarde en 1986 el inicio de su carrera como cantante, sacando su primera producción discográfica titulada *“Por dentro y por fuera”*, un disco con diez temas del género balada pop el cual sería el primer intento como cantante de Carlos Vives, pero este intento no tuvo una muy buena recepción del público, contrario a su proceso como actor el cual si tenía una magnífica acogida.

Como actor Vives seguiría interpretando papeles en distintas novelas y programas para televisión como *“Pequeños gigantes”* (Caracol Televisión, 1983), *“El Faraón”* (Caracol Television, 1984), *“Gallito Ramírez”* (Caracol Televisión, 1986), y en su faceta como cantante Carlos Vives sacaba su segundo trabajo discográfico en 1987 titulado *“No podrás*

escapar de mi” en el cual se seguía resaltando los géneros romántico, balada y pop. Durante este momento la popularidad de Carlos Vives se incrementaba y su carrera iba en ascenso, siendo reconocido ya en otros lugares fuera del país, pero en cuanto a la carrera como cantante sería ya en 1989 donde se comenzaría a gestar lo que más adelante sería Carlos Vives y la provincia.

En este año Carlos Vives protagoniza la novela “*L. P. Loca Pasión*” para RTI Televisión, una novela de una temática Rock, donde sobresalía este género cantado en español, el cual fue “una movida inteligente de la programadora por aprovechar el interés que este género musical había despertado en distintos sectores del país” (Sevilla et al. 2014, pag43), y es que retomando el capítulo anterior podemos hacer énfasis en lo que pasaba en Colombia con el rock a inicios de los 90’s donde llegaba nuevas bandas y nuevos sonidos, y era esta una de las décadas más importantes para la escena del rock.

Por otro lado Carlos Vives sacaba a la luz pública el que sería su tercer trabajo discográfico titulado “*al centro de la ciudad*” (Sony Music), un disco influenciado por el rock. Un cambio en su música que vino de la mano con su participación en la novela “*Loca Pasión*” y el papel de rockero urbano que allí interpretaba. Estos acontecimientos tienen gran importancia en lo que tiempo después sería Carlos Vives y la provincia, ya que trabajando en esta novela conocería a algunos músicos, y estos tiempo más tarde pertenecería a la agrupación. Pero antes de llegar a este momento es importante analizar aspectos rítmicos de la batería de su tercer disco.

La sonoridad de este disco está influenciada por el rock en español, y la oleada de música que llegaba del sur del continente, predomina la utilización de sonidos MIDI⁵ y el formato estaba constituido por teclados, batería, bajo y guitarra. Los patrones rítmicos de la batería desarrollados en este disco están basados en los ritmos básicos del rock, donde predomina el redoblante en los tiempos dos y cuatro, y las variaciones en el bombo en los tiempos uno y tres de una métrica⁶ en cuatro cuartos (4/4).

⁵ MIDI es la abreviatura de Musical Instrument Digital Interface, tecnología que consiste en emular sonidos con un teclado.

⁶ Según wikibooks-teoría musical, Se denomina métrica a las regularidades en los patrones de pulsos y acentos naturales. Estas regularidades se representan en una partitura por medio de compases. La métrica

A continuación veremos estos ejemplos en algunas de las canciones que forman parte de este trabajo discográfico:

Carlos Vives – Te Extrañare (min 0:23 al min 1:10)

Primer Compás Segundo Compás

Tiempos 1 2 3 4 1 2 3 4

Bateria

REDOBLANTE BOMBO

(Transcripción Por John Moreno 2018)

En este patrón rítmico desarrollado por la batería podemos ver la implementación del ritmo básico del rock, donde el redoblante siempre aparece en los tiempos dos y cuatro, y el bombo en los tiempos uno y tres, con una pequeña variación en el tiempo tres del segundo compás.

A lo largo de todo el disco podemos escuchar que este patrón rítmico se repite en la mayoría de las canciones, se produce un ostinato⁷ del hi-hat y del redoblante, y el único instrumento que varía su rítmica es el bombo. Dicha variación puede tener un grado de complejidad alta o baja para su interpretación. A continuación se muestra los ostinatos:

Ostinatos entre Hi-hat y Redoblante

1 Tiempos 1 2 3 4 1 2 3 4

hi-hat Redoblante

2 Tiempos 1 2 3 4 1 2 3 4

hi-hat Redoblante

(Transcripción por John Moreno 2018)

es útil para dar un énfasis particular al ritmo de una composición musical, similar a la métrica silábica de la poesía y se utilizan números fraccionarios para representarla.

⁷ el portal <https://latablaarmonica.wordpress.com> dice que “La palabra ostinato es un término italiano que significa obstinado. El ostinato consiste en la repetición continua de un pequeño fragmento melódico, rítmico o armónico que, en la mayoría de los casos, se emplea como acompañamiento de una melodía principal.

Analizaremos otro tema de este disco, donde podemos ver la utilización del segundo ostinato entre hi-hat y redoblante y una pequeña variación en el bombo y en la rítmica de todo el patrón utilizado en la batería.

Carlos Vives – Tonta Audaz (min 0:21 al min 1:05)

En este patrón rítmico se muestra un grado de complejidad mayor en comparación al ritmo de la canción “*Te Extrañaré*”, podemos ver que el hi-hat se toca en semicorcheas, el redoblante cae en los tiempos dos y cuatro, y el bombo en los tiempos uno, tres y cuatro con pequeñas variaciones. En la parte superior izquierda de la transcripción podemos leer el texto “*Shuffle/Swing Sixteenth*”, esto significa que el ritmo se leerá atresillado y sonará de la siguiente manera:

Es así como debe sonar el ritmo de la canción. Se realiza la indicación en la partitura con el texto “*Shuffle o Swing Sixteenth*” para que el intérprete sepa que el patrón rítmico de la batería y el ritmo de la canción será atresillado, y así no tener la necesidad de escribir el ritmo anteriormente mostrado. La razón de hacer esta indicación es facilitar la visualización del lector e intérprete.

La mayoría de las canciones de este álbum, gira en torno a los patrones rítmicos anteriormente expuestos, las variaciones que estos presentan se concentran más que todo en el bombo, y todos los patrones en la batería siguen una misma rítmica, a excepción de la canción “*Tonta audaz*” que se destaca por su rítmica atresillada. En cuanto a la velocidad, este disco se destaca por sus baladas rock lentas, las únicas canciones que están por encima

de los 97 hasta los 121 bpm⁸ son por coincidencia las canciones “*Tonta Audaz*” y “*Te Extrañare*”.

Anteriormente hicimos énfasis en la participación de Carlos Vives en la novela “*Loca Pasión*”, ya le consecuencias directas para conformar la banda de La provincia. En esta novela se encontraba participando Carlos Iván Medina, teclista de la agrupación Distrito Especial y más tarde teclista de Carlos Vives y La provincia. Carlos Iván Medina habla de esta experiencia y su relación con Carlos Vives en una entrevista personal en el libro “*Travesías por la tierra del olvido*” (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Cataño. 2014) y dice:

Yo conocí a Carlos Vives en 1989, cuando él hizo una novela que se llamaba *Loca Pasión*. La banda con la que se grabó esa novela, la que tocaba ahí, era Distrito Especial, que era mi banda [...]. Yo también trabajaba en la edición de los capítulos musicalizando y él tenía muchos discos de rock en español; entonces subía a la musicalización y hablábamos mucho y me decía que le gustaba el proyecto de Distrito porque entendía nuestra idea de coger la música colombiana y montarla en un esquema de rock, y eso fue lo que finalmente él hizo con *Clásicos de La Provincia*. (P.44)

Como lo dijo Carlos Iván Medina, esa idea musical que tenía su banda fue la que finalmente inspiró a Carlos Vives para desarrollar su idea, pero veamos cómo funcionaba la batería en esta agrupación para posteriormente ver cómo confluyen las ideas de Carlos Iván Medina y Carlos Vives en La Provincia.

2.1.1) Carlos Vives Se Inspira En Distrito Especial

Distrito Especial fue conformada en 1987 por Carlos Iván Medina, Bernardo Velasco y posteriormente Einer Escaf. Durante el tiempo que duró activa la banda tuvo en sus toldas colaboraciones y músicos como Ernesto “Teto” Campo y Andrea Echeverri. La banda sacó a la luz pública dos trabajos discográficos los cuales fueron: *D.E Mentos* (CBS, 1989) y *Documento* (Sonolux/Gaira, 1995). Sobresalían por su música, la cual era una combinación de rock y Música tradicional colombiana, un experimento que para esta época rompía esquemas e innovaba en la escena musical del rock en Bogotá, y que llamó de inmediato la atención de Carlos Vives.

⁸ BPM es la unidad de medida con la cual se calcula la velocidad en la música, y son las iniciales de **Beat Por Minuto**. El Beat o Click es una pulsación emitida por un artefacto electrónico y/o análogo denominado como Metrónomo.

A continuación analizaremos algunos temas musicales rítmicamente y nos concentraremos en lo que pasa en la batería, para entender cómo se adaptaban los patrones rítmicos tradicionales a este instrumento que es insignia en el rock. El primer ejemplo es un tema que hace parte del disco “Documento” del año 1995 titulado “Candelaria”, un tema donde resalta la utilización del ritmo denominado como Bambuco, que forma parte de la región andina de Colombia; este ritmo está escrito en un compás de 6/8, aunque dice el baterista colombiano Juan Guillermo Aguilar Bayer conocido como “cosito” en su DVD “Batería Colombiana” (2015) que: “este ritmo sufre de una ambigüedad y hay quienes lo escriben en 3/4 y otros que lo hacen en 6/8” pero en este caso usaremos la métrica de 6/8. Los instrumentos utilizados en la sección rítmica son: Esterilla, Bombo Andino, Chucho y Cucharas.



(Imagen 5 tomada del DVD “Batería Colombiana” de Juan Guillermo Aguilar Bayer 2015)

En esta imagen podemos apreciar los instrumentos nombrados anteriormente en su respectivo orden, enumerado del uno al cuatro.

son los golpes que caen sobre el beat o click del metrónomo y se interpretan usando un golpe específico denominado como cross stick⁹ sobre el redoblante, este golpe también busca asemejar el sonido que surge al golpear la parte de madera del bombo andino, en la imagen podemos ver esta coincidencia referenciada con la letra “A” en color azul y un paréntesis cuadro de color azul.

De esta manera es adaptado un patrón rítmico tradicional colombiano a la batería, y se mezcla con los elementos del rock, como es el formato y el sonido mismo de la batería, que aunque está tocando patrones rítmicos tradicionales el sonido es propio de este instrumento, es un sonido propio del rock. Einer Escaf en una entrevista (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Cataño. 2014) habla del inicio de esta idea sonora y esta exploración musical que realizaban y decía:

Nosotros comenzamos tocando música Argentina con Juan Carlos Cárdenas y otro muchacho, patricio no sé qué... De pronto se fue patricio y se fue Juan Carlos y nos quedamos, Bernardo, Carlos Iván y yo. Al tiempo de estar tocando una vaina medio rock, medio funk, yo les dije “vamos a meterle música folclórica, a hacer lo nuestro, a darle identidad, por lo menos Caribe”. Entonces cogimos lo poquito que yo sabía del Bambuco y de cosas de esas y empezamos a darle identidad. Por ejemplo Carlos Iván decía, tengo una canción y tal, listo cántela y vamos a darle, qué canción, que ritmo es, no, esto es un pasillito y listo. Que tengo otra canción, entonces la tocamos rockcito, entonces yo les decía vamos a hacerle a esto un chandé y hágale. Y con ellos dos le dábamos hasta que salía y practique todos los días de 6 de la tarde a 11 de la noche, y ya cuando salía éramos nosotros mismos los que decíamos ¡uao! Y ahí se iba armando una idea un concepto. (P.45)

De esta manera Distrito Especial definía una idea sonora que consistía en la mezcla de elementos del rock con elementos folclóricos colombianos, tal como lo expresa Einer. Esto nos hace ver que Carlos Vives no fue el primero en consolidar esta idea, ya antes había personas que estaban entrando en esta experimentación musical o también lo podemos ver como un juego musical. Carlos Vives al ver como esta banda realizaba estos experimentos musicales, despertó de inmediato un interés en el tema, la semilla ya estaba plantada en la cabeza, y él quería ser el artífice de consolidar esta idea con la cual experimentaba Distrito Especial.

⁹ El Cross stick es un golpe utilizado en el redoblante que consiste en acostar la baqueta sobre el tambor, y golpear con una parte de la baqueta el aro del redoblante para causar un sonido diferente al usual en el redoblante.

Vives compartía pensamientos musicales con Carlos Iván Medina y mostraba gran afinidad a la propuesta musical que él tenía. Carlos Vives relata cómo fue este proceso de compartir momentos y opiniones referentes a la música, y recuerda que todo esto sucedía en un sector reconocido en el centro de Bogotá, la candelaria, donde había lugares para compartir momentos y escuchar del rock y sus distintos subgéneros en este entonces. Carlos Vives en una entrevista personal habla de la fuerte influencia que fue Distrito Especial para el inicio del concepto sonoro que se desarrollaría más adelante y dice: “Para entender lo que grabamos en *Clásicos De La Provincia*, los patrones que empezamos a utilizar ahí, yo tendría que irme atrás a una canción que yo escuchaba: el “*Blues Del Bus*”, un tema que tocaba Distrito Especial” (Sevilla et al. 2014:44).

Este Tema Pertenece también al Disco “Documento” y es una mezcla entre Blues, Rock y Cumbia, este último es un ritmo perteneciente a la región caribe de Colombia escrito en una métrica de 2/2. En este ritmo se utilizan cinco instrumentos tradicionales, estos son: Llamador, Alegre, Tambora, Maraca y Guache.



(Imagen 6 tomada del DVD “Batería Colombiana” de Juan Guillermo Aguilar Bayer 2015)

En esta imagen podemos apreciar los instrumentos nombrados anteriormente en su respectivo orden enumerado del uno al cinco.

Distrito Especial – El Bus Del Blues (min 2:10 al min 2:15)

Campana Cuerpo

CowBell o Ride
Redoblante
Bombo
Hi-hat Foot

Tambora

Maracaon/Guache

C = Cerrado
A = Abierto

(Transcripción por John Moreno 2018)

En esta imagen podemos apreciar uno de los patrones rítmicos utilizados en la batería de esta canción, debajo de esta se encuentran los patrones rítmicos tradicionales de la Tambora y el Maracaon y/o Guache (ambos Desempeñan el mismo esquema rítmico). Analizaremos la manera en que estos patrones rítmicos fueron adaptados a la batería. Cabe Resaltar que en estas adaptaciones se puede coger tal cual el ritmo o podemos utilizar elementos importantes y golpes que destacan en estos esquemas rítmicos tradicionales.

El ritmo interpretado en la tambora posee nueve golpes ejecutados en la madera del tambor y dos golpes interpretados en los parches laterales del instrumento, estos últimos dos golpes se realizan en el tiempo dos del segundo compás, son acentos inamovibles de carácter importante en el desarrollo de este ritmo, en ocasiones una variable a estos acentos es tocar solo la última negra del segundo compás. Como podemos observar estos dos acentos son realizados en el bombo de la batería y esto lo podemos ver con dos círculos rojos, con los cuales podemos evidenciar la coincidencia entre estos dos golpes.

Tenemos el ritmo realizado por el maracón y el guache, este patrón rítmico tiene un golpe cerrado y un golpe abierto que busca acentuar el contratiempo de cada compás. El ritmo desarrollado por estos dos instrumentos es adaptado exactamente igual al hi-hat de la batería, este se interpreta con el pie izquierdo y busca imitar los golpes y el sonido realizados en el maracón y el guache. En la imagen se muestra con un paréntesis cuadrado de color azul esta adaptación.

Por último, nombramos el Ride o Cowbell, este ritmo puede ser interpretado con cualquiera de los instrumentos anteriormente nombrados. Este ritmo es un añadido al ritmo ya adaptado; esta sección del ritmo no es una adaptación de ninguno de los instrumentos tradicionales. Esta sección busca acentuar el pulso con dos sonidos distintivos, el primero utilizando la campana del Ride o boca de la Cowbell para acentuar el tiempo fuerte y el segundo en el cuerpo del platillo o de la Cowbell para acentuar el contratiempo.



(Imagen 7 fuente de la imagen: <https://www.thomann.de>)

Hay que destacar que a lo largo de la canción el baterista Einer Escaf, improvisa en el redoblante y los tom's de la batería, esto tratando de asemejar los repiques y acentos desarrollados en el tambor alegre.

Aparte de estas adaptaciones hechas en la batería, la canción también tiene pasajes donde se utiliza ritmos propios del rock, podemos ver un ejemplo en el minuto 2:34 al minuto 2:50 de la canción:



En esta imagen podemos ver el ritmo utilizado en esta sección de la canción, donde podemos observar las siguientes características: el redoblante cae en los tiempos dos y cuatro, el bombo cae en los tiempos uno, dos y tres, finalmente el hi-hat realiza un acompañamiento en corcheas, todas estas características son comunes en el rock.

2.2) Convergen Los Caminos: Nace La Provincia

Distrito Especial fue una fuerte influencia para la solidificación de la idea de Carlos Vives de mezclar la música tradicional colombiana y el rock, como lo vimos anteriormente esta banda ya experimentaba con estas mezclas. Pero a esto le hacía falta algo, quizá el empujón de la vida o del destino, podríamos llamarlo así por agregarle un poco de misticismo. Pues dicho empujón llegó. A Carlos Vives le fue propuesto protagonizar “*Escalona: un canto a la vida*” en el año 1990, la cual en su época de estreno tuvo mucho éxito y acogida por el público colombiano. Esta novela protagonizada por Vives mezclaba las canciones de Escalona con una historia de amor ambientada en Valledupar y algunos escenarios del caribe colombiano en los años cuarenta. (Sevilla, Ochoa, Santamaría y Arango, 2014).

El éxito de esta novela no fue solo televisivo, también tuvo gran éxito su música, canciones de escalona con la voz de Carlos Vives. Esto llevó a la conformación de una agrupación vallenata para presentaciones nacionales e internacionales y también para la grabación de la banda sonora de la novela, donde se grabarían dos discos, uno en 1991 y el otro en 1992 ambos bajo el sello de CBS – Sony.

Dicha agrupación estaba conformada por: Egidio Cuadrado en el acordeón, Heberth Cuadrado en la caja vallenata, Eder Polo en la guacharaca y Luis Angel “El Papa” Pastor. Músicos exitosos en el contexto vallenato que posteriormente se convertirían en integrantes de la provincia junto a algunos músicos de la agrupación de la banda sonora de la telenovela “*L.P Loca Pasión*” y la banda “*Bloque de Búsqueda*” en años posteriores. Carlos Vives habla de cómo este formato tradicional vallenato con el paso del tiempo fue transformándose más en una banda y a los cuales fueron llegando Carlos Iván Medina (Teclados), Einer Escaf (Batería), Gustavo solano (Batería), Andrés Navia (teclados) Amparo Sandino (Coros y Guitarra Electroacustica) entre otros, y dice en una entrevista personal que:

A raíz de *Escalona* nos llamaban a cantar y entonces ¿yo que tenía? Pues el conjunto vallenato de mi compadre Egidio. Con él se llegaba a trabajar y todo el mundo iba uniformado porque Egidio a todo el mundo le había comprado camisas iguales. Él se diferenciaba con su hermano por que se ponían un saco diferente y me decía “allí tengo un saco igual pa’ que te lo pongas” y yo le decía que listo y luego que mejor no... y luego que “¿cómo le parece compadrito si le metemos un pianito aquí y se

van los timbales...?” “¿Cómo así que se van los timbales?” “Si, tranquilo Compadrito, que al yo quitar los timbales traigo la batería” y empezamos un poquito así a cambiar cosas... todo se hizo sobre el conjunto de Egidio, que de alguna manera cambio y se fue volviendo más una banda, otro proyecto en otra línea (Sevilla et al, 2014 p.50).

De esta manera se iba acoplando este proyecto más a la idea que tenía en mente Carlos Vives de una banda y no de un formato tradicional, siguió pasando el tiempo y esta agrupación con la música de *Escalona* seguía siendo invitada a tocar a otros lugares del país y del mundo. Fue en una visita de estas donde Carlos Vives decidió dar el gran paso he iniciar formalmente su proyecto, después de que la vida y su trabajo como actor le fueran poniendo a las personas indicadas en el momento indicado. De esta manera Vives decide comunicarle a su grupo de trabajo esta idea, después de un concierto en Madrid, de esto se acuerda perfectamente Eder Polo guacharaquero de “La Provincia” y dice en una entrevista personal que:

Nos habían invitado a tocar en un evento de los quince personajes más famosos del mundo, una cosa muy elegante en el salón rojo del hotel Meliá Castilla. Carlos se estimuló mucho porque la aceptación de nuestra música allá fue muy buena y tocamos ese día y nos devolvimos y como a los quince días nos volvieron a invitar, pero ya a tocar en la embajada. Al día siguiente, Carlos nos reunió temprano para el desayuno y nos dijo: “muchachos vamos a organizarnos. El grupo se llama así y tal y tal y vamos a tocar así”. Y listos, ahí nació la provincia, Carlos Vives y La Provincia... cuando el hombre decidió organizar todo (Sevilla et al, 2014 p.51).

De esta manera después de todas las personas que conoció Vives en las telenovelas “*L.P Loca Pasión*” y “*Escalona Un Canto a La Vida*” y con las que compartió gustos musicales, opiniones e ideas, confluyen finalmente en este proyecto llamado La Provincia y se iniciaba un camino con una idea clara, que ahora se necesitaba gestar físicamente en un producto auditivo que estaria bajo la dirección del productor Eduardo De Narváez, ex integrante de la banda de rock Zona Postal. Por último, llegarían a las filas del proyecto el arreglista, compositor y músico Bernardo Ossa y el también arreglista y guitarrista Ernesto “Teto” Ocampo quienes eran viejos conocidos de Eduardo.

Ya todo estaba listo para dar el gran paso e iniciar el camino de llevar al éxito una idea sonora diferente para la época. Es la idea de una banda con ambiciones que desea proponer

algo diferente en la escena musical de Colombia y no fracasar en el intento como ya a muchas bandas les había sucedido antes. Empezaban a recorrer un camino difícil en el cual se debían sobrepasar innumerables obstáculos.

2.3) El Primer Paso: Clásicos De La Provincia

Ahora había que trabajar en el producto auditivo, había que dar el primer paso, este primer paso lleva a Carlos Vives a iniciar la grabación de un disco y comenzar a trabajar esa idea sonora en la que venía pensando anteriormente. Esto lo llevó a imponer condiciones a quien lo quisiera firmar como actor, puesto que en sus peticiones, estaba que la empresa televisiva la cual quisiera sus servicios como actor, tendría que también patrocinar su música. De esta manera llegó la contratación por parte del canal RCN y su disquera llamada Sonolux, quienes accederían al cumplimiento de las peticiones realizadas por Vives, de las cuales resalta en el contrato la de producirle un disco.

Al mando de todo esto se encontraba el productor Eduardo De Narváez, quien con su experiencia en el rock y en la movida de la escena del rock colombiano por esa época, quería llevar el proyecto de Carlos Vives y La Provincia al punto más alto del éxito, para él era “una plataforma para unir a los roqueros de toda la vida con los músicos caribeños disponibles y dispuestos” (Sevilla et al, 2014, p.55). Todo este proyecto estaba arropado por el optimismo de cada uno de los integrantes, y ese optimismo llevó a buenos resultados y a sobrepasar problemas que se presentaban.

Se dio finalmente la grabación de este disco y posteriormente su lanzamiento en el año de 1993 “Clásicos De La Provincia” tenía quince canciones donde sobresale el vallenato en un formato poco usual. A este género se le integraba la guitarra eléctrica, la batería (aunque no muy usada, y en ocasiones reemplazada por sonidos MIDI) y las gaitas. Se buscó una nueva sonoridad diferente a las logradas con mezclas¹⁰ hechas en Colombia de este género, fue una modernización del vallenato por medio de un formato híbrido entre lo tradicional y

¹⁰ Cuando hablamos de Mezcla hacemos referencia al proceso en el cual el ingeniero de sonido decide los volúmenes, sonoridades y efectos de los distintos instrumentos en cada canción (Sevilla, Ochoa, Santamaria, Cataño, 2014, p.58).

el formato rock. Este “renacimiento no supone un corte radical con el pasado, sino que lo respeta, lo reconoce en su valor y bebe de él” (Sevilla et al. 2014, p.62). Con estos nuevos sonidos no se buscaba irrespetar el folclor vallenato sino, por el contrario, enaltecerlo, darle una nueva sonoridad y buscar mezclas con géneros como el rock. Por esto mismo el disco tuvo una gran acogida por parte del público, se vendieron más discos de los que se creía y se realizaron innumerables conciertos promocionales del disco, Carlos Vives era ahora imagen de la cultura y folclor colombiano.

Aunque en este disco se trataba de implementar nuevas ideas musicales, seguía siendo fuertemente influenciado por el vallenato y mantenía varios elementos propios del formato tradicional. En cuanto a la batería, se trataba de adaptar ritmos propios del rock a la sonoridad y estructura del vallenato esto lo podemos observar en la canción “Alicia Adorada”.



En esta imagen podemos observar el ritmo utilizado en la batería de esta canción, el cual es el ritmo básico de rock. En las características propias del rock destaca la interpretación del bombo en los tiempos uno y tres y la del redoblante en los tiempos dos y cuatro, lo diferente en este patrón rítmico es el hi-hat el cual busca imitar el ritmo realizado en la guacharaca apoyando a este instrumento ya que hace parte del formato de Carlos Vives y la provincia.



En esta imagen podemos observar el ritmo realizado por la Guacharaca y podemos comparar con el ritmo hecho por el hi-hat de la batería y comprobar que es el mismo ritmo.

No en todas las canciones se encontraba presente la batería, en muchos temas se encontraba muy en el fondo y no tenía un papel tan importante como lo tiene en el rock, de hecho en muchas de las canciones no suena una batería física, más bien es la utilización de sonidos

MIDI¹¹. Así que en este disco encontraremos pocos ejemplos protagónicos de la batería. Podemos analizar otro tema en el cual la batería se desenvuelve de otra manera distinta a la ya vista en el tema de “Alicia Adorada”.

El siguiente tema que analizaremos es “Matilde Lina” tema que también forma parte de este trabajo discográfico y en el que podemos observar en secciones de la canción la guitarra eléctrica realizando acordes con efectos de distorsión algo característico del género rock, y la batería acompañando toda la sección de percusión con un ritmo diferente al analizado anteriormente.

Variación 1

Hi-Hat
Redoblante
Bombo

1 2 1 2

Variación 2

Hi-Hat
Redoblante
Bombo

(Transcripción por John Moreno 2018)

En esta imagen podemos observar las dos variaciones utilizadas en la canción. En las dos variaciones del ritmo podemos observar que el hi-hat sigue imitando y apoyando a la guacharaca y el redoblante cae en el contratiempo del segundo tiempo. Lo que diferencia a estas dos variaciones es el bombo, en la primera variación observamos que el bombo cae en el contratiempo del tiempo uno y en la segunda variación cae en el mismo lugar que cae el redoblante, en el contratiempo del segundo tiempo.

Finalmente se había plasmado en un trabajo discográfico la idea de Carlos Vives, y este tuvo gran éxito y acogida por parte del público, este primer experimento resultó gratificante y con muy buenos resultados, ahora había que seguir puliendo y terminando de moldear esta idea, ya se podría afirmar que se había dado el gran primer paso con este disco.

¹¹En el libro “Travesías Por La Tierra Del Olvido” se hace referencia a la utilización de sonidos MIDI, para reemplazar a la batería físicamente en algunas canciones del disco. Así lo manifiesta De Narváez, asegurando que utilizó este recurso para tratar de sustituir el sonido normal y agudo del click del metrónomo, y reemplazarlo por el sonido de un bombo. La razón a esto es que a “Teto” Ocampo le resultaba incómodo el sonido del click del metro, y esto llevaba a que no mantuviera el tempo en las grabaciones del disco. Así que con esta medida se solucionó el problema (Sevilla et al, 2014)

En el libro *“Travesías Por La Tierra Del Olvido”* nos encontramos con una reflexión hecha por los autores basados en El prestigioso profesor George Howard (2011) del Berlkee College Of Music donde dice:

Que cualquier músico que aspire a algún tipo de reconocimiento dentro de la música popular en mediano plazo debe enfocarse en dos objetivos: hacer música que en forma directa o indirecta le permita dejar dinero para seguir haciendo música, y hacer música que pueda tener impacto en la cultura y no simplemente responda a modas pasajeras (Sevilla et al, 2014, p.68).

Como nos dimos cuenta este primer objetivo se vería cumplido a cabalidad teniendo un éxito inimaginable en ventas de discos. En cuanto al segundo objetivo que plantea el profesor Howard habría que tomar una decisión, de si se seguía apostando por lo mismo o se iría evolucionando con el pasar del tiempo. Por supuesto la apuesta de Vives siempre fue renovar y evolucionar la sonoridad y la idea que él tenía como lo veremos hasta el disco *“EL Rock De Mi Pueblo”*.

2.4) Moldeando Una Idea Sonora De 1994 al 2001

En los años siguientes a Clásicos de la provincia se siguió forjando esta idea, y amoldando cada vez más a lo que tenía en mente Carlos Vives. Habían tenido éxito ya con ese primer producto que era lo más importante. Ahora con el pasar del tiempo, había que terminar de perfeccionar esta idea sonora. Por esta razón vamos a analizar los siguientes discos a *“Clásicos De La Provincia”* y antes de *“El Rock De Mi Pueblo”*, se hará referencia a datos relevantes de la producción del disco y centraremos el análisis en la batería y observaremos la evolución de este instrumento con el paso del tiempo y los aportes que se realizaron a la creación y adaptación de ritmos. Para esto tomaremos los temas que fueron lanzados como sencillos¹² o los más emblemáticos y de estos temas tomaremos los patrones rítmicos más importantes. No es necesario tomar todos los temas de los discos, ya que en muchos casos los patrones rítmicos pueden ser redundantes y utilizados en más de un tema.

¹²Un sencillo (en inglés single), también llamado simple, corte o corte de difusión en Argentina, es un disco fonográfico de corta duración con una o dos grabaciones en cada cara, con el que se busca realizar promoción comercial y difusión de un disco o una canción. Esta promoción de sencillo hoy en día se realiza también en formato digital. (<https://relecty.blogspot.com.co/2015/11/que-es-single-ep-lp-y-maxi-sencillo.html>).

2.4.1) La Tierra Del Olvido

Este es un disco que fue grabado en 1994 y lanzado en julio de 1995 bajo el sello discográfico Sonolux y Polygram internacional. Este disco buscó experimentar mucho más con los géneros musicales y expandirse por toda la zona caribe, dentro de sus ritmos resalta: la cumbia de gaita, el porro de banda, la champeta y el rock, todos estos géneros adaptados al estilo de la banda Carlos Vives y La provincia. En cuanto al formato e integrantes de la banda vendrían algunos cambios. Para ese momento en cuanto a la producción no se contaba más ni con Ossa ni con De Narváez, y llegaría en su reemplazo Richard Blair y Chris Lawson a lado de Jorge Díaz que había participado ya en “*Clásicos De La Provincia*”. En cuanto a los integrantes de la banda llegaba Gilbert Martínez (Percusión), Pablo Bernal (Batería), Ernesto “Teto” Ocampo (como Guitarrista) y Mayté Montero (Gaitas, Percusión menor y Coros). Este disco quiso darle evolución a la idea de Vives, tuvo muy buena acogida por parte del público, pero vendió muchas menos copias que el disco anterior. Aunque en ventas no superará al disco anterior, esto no empañaba el éxito que tuvo este disco musicalmente y la recepción favorable por parte del público (Sevilla et al, 2015).

En cuanto a la batería, podemos afirmar que en este disco tiene más posibilidades de jugar con distintas rítmicas de la región caribe de Colombia; pero al igual que con el disco anterior, no tiene una presencia absoluta a lo largo del disco. Es protagonista solo en algunos temas, pero se debe aclarar, que aunque no está presente en todos los temas, tuvo un desarrollo sumamente importante en la rítmica y en los patrones rítmicos usados en la batería, ya que estos mismos serían empleados en discos posteriores a este y con una mayor frecuencia.

Para entender la importancia de lo que se desarrolló en la batería analizaremos las canciones “*Pa Mayté*” y “*Zoila*”.

Iniciaremos entonces con el análisis del tema “*Pa Mayté*”, segundo sencillo promocionado en este disco, y con alta importancia en el desarrollo rítmico de la agrupación ya que es la mezcla de algunos ritmos caribeños y evidencia la utilización de nuevos ritmos aparte del vallenato.

Este ritmo gira en torno a la clave caribe, y este concepto de clave se refiere “a un patrón rítmico, una particular ubicación de los acentos, que funciona como principio organizativo para un tipo de música. En las músicas que llevan clave, ésta puede tocarse abiertamente o servir como patrón rítmico implícito” (Washburn, 1995 en Sevilla et al, 2014, p.226). Lo que quiere decir, que se puede construir un patrón rítmico basado en la clave, y esto es un punto importante en nuestro análisis para entender cómo surgen los patrones rítmicos de la batería en Carlos Vives y La Provincia, ya que este recurso se usó frecuentemente en los demás trabajos discográficos posteriores a la “*Tierra Del Olvido*”.

The image shows a musical score for the song "Pa Mayté". It consists of four staves: Hi-Hat, Redoblante, Bombo, and Clave Caribe. The time signature is 2/2. The Hi-Hat part has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Redoblante and Bombo parts have a similar pattern. The Clave Caribe part has a pattern of quarter notes. Red circles highlight the coincidence of beats between the drum and the clave. The text "(Transcripción por John Moreno 2018)" is written at the bottom right.

En esta imagen podemos observar el ritmo de “*Pa Mayté*” en la parte superior, y en la parte inferior el patrón rítmico de la clave caribe¹³. Entre círculos rojos podemos ver la coincidencia de los golpes entre la batería y la clave caribe. Esto reafirma lo dicho anteriormente, ya que podemos ver que la clave se encuentra implícita en el patrón rítmico de la canción.

La siguiente canción que analizaremos es “*Zoila*” cuarto tema en el disco, y a diferencia de “*Pa Mayté*”, este tema no fue un sencillo promocional, pero hace parte importante del análisis rítmico y de la batería.

The image shows a musical score for the song "Zoila". It consists of four staves: Hi-Hat, Redoblante, Bombo, and Clave Caribe. The time signature is 2/2. The Hi-Hat part has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Redoblante and Bombo parts have a similar pattern. The Clave Caribe part has a pattern of quarter notes. A red arrow points to an "Open Hi-Hat" mark. The text "(Transcripción por John Moreno 2018)" is written at the bottom left.

¹³ La Clave caribe es un patrón rítmico de un solo compás, común en muchas músicas afrocaribeñas y africanas. Si bien algunos investigadores han llamado a éste patrón rítmico “tresillo cubano”, preferimos aquí llamarlo “clave caribe” puesto que es el nombre con el que lo identifican usualmente los músicos populares de la región caribe de Colombia, y puesto que es un patrón rítmico no exclusivo de Cuba sino común a muchas músicas afrocaribeñas (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Arango, 2014, p.227).

En esta imagen se encuentra escrito el ritmo utilizado en la batería de la canción. Este ritmo está escrito en dos compases, y al igual que el anterior ritmo, encontramos que el bombo está marcando los pulsos uno y dos constantemente. En el caso del redoblante, se están realizando dos golpes en el contratiempo del tiempo uno, en ambos compases, pero con una pequeña variación que los distingue. Finalmente, tenemos el Hi-Hat que se encuentra haciendo un patrón rítmico en subdivisión de negras y tenemos un símbolo diferente en la segunda negra del tiempo dos, el cual es una acentuación y un tipo de golpe ejecutado en el Hi-hat denominado como Open Hi-hat o Hi-hat abierto, que consiste en abrir por un corto periodo de tiempo el hi-hat, provocando un sonido diferente en este instrumento. En conclusión, como observamos todos estos elementos son variaciones al ritmo de champeta de la región caribe colombiana.

Al igual que con el ritmo de “Pa Mayté”, este también cuenta con una clave implícita, pero esta clave se forma a partir de la combinación entre la clave caribe y la clave extendida¹⁴. Esta última es una variación de la clave caribe y se escribe en dos compases, es utilizada para organizar los patrones rítmicos de ritmos cuya célula base se escriba en dos compases (Sevilla et al, 2014).

A continuación se muestra el patrón rítmico:

Clave Extendida

Compás 1

Compás 2

Transcripción basada en el libro “Travesías por la tierra del olvido” (Sevilla, Santamaria, Ochoa, Arango, 2014)

Como se observa en la imagen, el primer compás es igual a la clave caribe, y suena igual, la diferencia radica, en que la segunda negra del tiempo dos está ligada a la corchea del

¹⁴ Aunque es reconocida por muchos percusionistas de músicas tradicionales de la región caribe colombiana, esta clave no tiene un nombre conocido. Para referirse a ella los músicos la cantan y no parece haber una preocupación por asignarle un término. Shangó Dely (Entrevista Personal, 2012 en Sevilla et al, 2014, p.228). Pero para evitar confusiones y facilitar el entendimiento de esta clave la llamaremos aquí Clave Extendida, ya que prácticamente el primer compás de esta clave es igual a la clave caribe pero se extiende a un segundo compás con una pequeña variación (Sevilla et al, 2014).

tiempo uno del compás dos, y esto extiende la clave con dos golpes más en el segundo compás.

Ahora veremos la clave que surge al combinar la clave caribe con la clave extendida:

Clave Extendida
+
Clave Caribe
=
Resultado de la combinación de las claves

Transcripción basada en el libro "Travesías por la tierra del olvido" (Sevilla, Santamaria, Ochoa, Arango, 2014)

El patrón rítmico que surge de la combinación de estas dos claves está implícito en el ritmo de la canción "Zoila" como lo veremos a continuación:

Hi-Hat Redoblante Bombo
Claves Combinadas

Transcripción basada en el libro "Travesías por la tierra del olvido" (Sevilla, Santamaria, Ochoa, Arango 2014)

Como se ve en esta imagen, más del 90% del patrón rítmico en la batería, coincide con los golpes de la clave combinada. Este concepto de armar los patrones rítmicos a partir de las claves o de la combinación de estas mismas, es de alta importancia en el desarrollo rítmico de la batería en la agrupación Carlos Vives y La Provincia. Este recurso será utilizado con frecuencia en posteriores producciones a esta.

En cuanto a que elementos del rock se encuentran presentes en este ritmo, podemos afirmar en un principio, que el hecho de que este patrón rítmico esté siendo interpretado por la batería, ya le da una connotación roquera. Por otro lado, analizando el patrón rítmico nos damos cuenta de que si este patrón rítmico lo escribimos en 4/4 y lo descomponemos

veremos que el redoblante cae en los tiempos dos y cuatro, estos mismos están siendo acentuados y sobresalen en el patrón rítmico usado en la canción. Por último, el bombo se encontraría presente en los tiempos uno y tres de una métrica de 4/4, todas estas son características de los patrones rítmicos de rock.



2.4.2) Tengo Fe

Tengo fe es el tercer disco de la agrupación de Carlos Vives y la provincia, lanzado al mercado en el mes de agosto de 1997 bajo el sello de Sonolux y Gaira Música Local. Cuenta con diez temas de la autoría y de la coautoría de Carlos Vives y miembros de la agrupación. Esto es muy importante de resaltar, ya que para este disco no se utilizaron canciones de otros autores ni se versionaron otros temas del repertorio vallenato, como se venía haciendo en los anteriores dos discos. En su mayoría son canciones propias a excepción del décimo tema: “El Caballito”, que es una adaptación hecha por Gilbert Martínez, de una canción infantil del departamento del magdalena en el norte de Colombia.

Para este disco la estructura de la banda volvió a tener cambios, en cuanto a la producción. Los ingleses Lawson y Blair ya no trabajarían más con este proyecto; las riendas de la producción serían tomadas por Einer Escaf, Luis Ángel “El Papa” Pastor y el mismo Carlos Vives. Con los músicos, ocurriría un evento desafortunado, el cual fue el fallecimiento del cajero Herbeth Cuadrado. También se retiraron el guitarrista Ernesto “Teto” Ocampo e Iván Benavides de la agrupación; en reemplazo llegarían Andrés Castro y Carlos Gardel Huertas como guitarristas (Sevilla et al, 2014).

En cuanto al sonido, se siguió la exploración con músicas tradicionales colombianas pero esta vez no solo se vislumbraba en su contenido vallenatos, cumbias, chandes sino que

también formaban parte músicas del interior colombiano como el ritmo de bambuco en la canción “interior”.

Las canciones “*Que Diera*” y “*El Caballito*” fueron los sencillos promocionales más importantes de este disco. Una es una composición de la agrupación y la otra es una adaptación como ya se dijo. Sabiendo esto le daremos prelación a la composición realizada por la agrupación.

The image shows three variations of a 2/2 rhythm pattern across two measures. The notation is written on three staves, each representing a different instrument: Hi-Hat, Redoblante (Cross Stick), and Bombo. The time signature is 2/2. The first measure is labeled 'Compás 1' and the second 'Compás 2'. Red arrows point to specific notes: 'Cross Stick' in the first measure of Variation 1 and 'Open Hi-Hat' in the second measure of Variation 1. The variations show different combinations of notes and rests for each instrument across the two measures.

(Transcripción por John Moreno 2018)

En esta imagen podemos apreciar los patrones rítmicos utilizados en la canción “*Que Diera*”, estos ritmos están escritos en la métrica de 2/2 y en dos compases, y son una adaptación creada para encajar en el ritmo de vallenato que sobresale en esta canción.

En la primera variación el hi-hat se mantiene realizando un patrón rítmico constante de tres golpes por tiempo en ambos compases, pero en el segundo compás vemos que en el tercer golpe del hi-hat en ambos tiempos, es utilizado un golpe denominado como open hi-hat del cual se realizó una explicación anteriormente. En cuanto al redoblante este aparece únicamente con dos golpes en el tiempo uno del primer compás, y estos golpes se realizan con cross stick, por último el bombo se encuentra marcando el pulso continuamente en los tiempos uno y dos de ambos compases.

En la segunda variación, se realizan los mismos patrones rítmicos en el hi-hat, en el redoblante y en el bombo, el único cambio es en el tipo de golpe utilizado en el redoblante, ya que en esta variación se deja de realizar el cross stick y se pasa a golpear el parche del redoblante como se toca normalmente.

En la tercera variación hay un cambio más notorio, el hi-hat sigue realizando el mismo patrón rítmico de las anteriores variaciones, pero esta vez en el tercer golpe de cada tiempo se realiza open hi-hat en ambos compases, el redoblante también está presente en ambos compases con dos golpes en los tiempos uno y finalmente el bombo se mantiene marcando los pulsos uno y dos constantemente.

2.4.3) El Amor De Mi Tierra

En octubre de 1999 llegaría la cuarta producción de Carlos Vives y La Provincia: un disco que contenía once temas de la autoría de la agrupación, y se podría decir que con un bonus track, que es una adaptación realizada del tema “*La Piragua*” original del compositor José Barros, icono musical de Colombia. Este disco se lanzó bajo los sellos de Sonolux, Gaira música local y EMI, y a diferencia de los anteriores discos fue producido totalmente en Miami, Estados Unidos y contó en la producción con el exitoso Emilio Estefan Jr. y el colombiano Juan Vicente Zambrano, y en la coproducción contó con Andrés Castro y el propio Vives.

Este disco fue el resurgir de la agrupación, porque con los anteriores discos las ventas iban en declive y los distintos medios auguraban un final de ciclo para esta agrupación, con lo que no contaban era que con este disco llegarían de nuevo a la cumbre, a lo más alto, y los cambios que surgieron en la estructura de la agrupación en el anterior disco, se consolidarían en este.

De este disco saldría uno de los temas más recordados e importantes hasta el día de hoy, se trata de la canción “*Fruta Fresca*”, el cual fue un éxito nacional e internacional. El éxito de este disco también radica en el grupo de trabajo el cual se consolidó y rememoró la época de trabajo en Clásicos De La Provincia.

En cuanto a la percusión y a la rítmica se formaba un grupo de trabajo excepcional. Dicho trabajo estaba a cargo de Einer Escaf, Shango Dely y Pablo Bernal. Los dos primeros encargados de dar el toque caribeño y Bernal de darle ese sonido potente en su interpretación, influenciado en gran medida, por el rock.

De este disco analizaremos el sencillo “*Fruta Fresca*”, pero no analizaremos el tema del disco, ya que la batería no se encuentra tan presente como en otros temas. Por esta razón analizaremos este tema pero tocado en vivo en el estadio Nemesio Camacho “El Campín” para el Tour “Más Corazón Profundo” llevado a cabo en el año de 2016 en la ciudad de Bogotá. A continuación se muestra el enlace de la canción.

(https://www.youtube.com/watch?v=m_cpy7KLLPo)

En esta imagen observamos el ritmo central de este tema en la parte superior y en la parte inferior podemos observar el patrón rítmico de la clave extendida, ambos escritos en dos compases y en la métrica de 2/2, vemos que el ritmo es interpretado en el bombo y en el redoblante en su gran mayoría, y se desarrolla en torno a la clave extendida.

Para entender el patrón rítmico en el redoblante, debemos saber que, se están utilizando tres tipos de golpes, el primero de ellos es el usado normalmente con acentuación, el segundo es el golpe denominado como Ghost Note¹⁵ o Nota Fantasma y finalmente tenemos el Double Stroke Roll¹⁶ o Redoble finalizando el segundo compás.

Después de saber esto podemos apreciar que aunque el patrón rítmico del redoblante está haciendo corcheas continuamente, los distintos golpes utilizados allí crean sonoridades

¹⁵ Ghost Note o en español Nota Fantasma es un tipo de golpe utilizado en el redoblante que se caracteriza por tener un rango de volumen menor al resto de las notas interpretadas allí. Esto hace que el golpe no sea perceptible, ya que su volumen es bajo y se diferencia de las notas acentuadas, se utiliza para rellenar los patrones rítmicos y el símbolo con el cual se puede identificar sobre una partitura son los paréntesis.

¹⁶ Double Stroke Roll o Redoble en español es un tipo de golpe que consiste en realizar dos golpes con cada una de las extremidades superiores (mano Derecha y mano izquierda), este golpe se puede identificar sobre una partitura con el símbolo de dos líneas diagonales puestas sobre la plica de una figura rítmica, lo cual significa que esta figura se subdivide.

distintas, lo cual conlleva a que con los acentos se resalte el patrón rítmico de la clave extendida. En la imagen se aprecia entre círculos rojos como estos acentos coinciden con los acentos de la clave, el resto de los golpes utilizados actúan como rellenos al patrón rítmico, para evitar que suene plano y darle dinamismo al ritmo en el redoblante.

Por último, se aprecia que el bombo está presente en la corchea tres del segundo tiempo del primer compás, y también en la corchea uno y tres en el segundo tiempo del segundo compás, vemos como el primero de estos dos golpes en el bombo coinciden con la última nota de la clave extendida en el segundo compás.

2.4.4) Déjame Entrar

Dos años más tarde, en noviembre del 2001 se haría el lanzamiento de la quinta producción de Carlos Vives y La Provincia bajo el sello de Sonolux, Gaira Música Local y EMI. Este disco fue la continuación del trabajo hecho en el anterior, ya que en cuanto a los integrantes, se siguió manteniendo el mismo grupo de trabajo, solo se presentaría un cambio en cuanto a los productores, ya no estaría el colombiano Juan Vicente Zambrano; en su reemplazo estaría Sebastián Krys a lado de Emilio Estefan Jr. Y seguirían como coproductores Andrés Castro y Carlos Vives. Este grupo de trabajo ya consolidado, logró una hazaña en cuanto a la música tradicional colombiana y fue la obtención del Premio Grammy al “Mejor Álbum Latino Tradicional Tropical” en la 44 ° entrega de los Premios Grammy (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Arango, 2014).

Esta producción cuenta con once temas de la autoría de Carlos Vives, de integrantes de la agrupación e integrantes del grupo de producción, y en estas canciones se mantiene la idea y la misma línea del disco anterior, que es la exploración entre músicas tradicionales colombianas y géneros como el Rock y el Pop, pero esta vez se llegaría al punto más alto de desarrollo de este concepto, así lo deja ver el baterista Pablo Bernal en una entrevista para el libro “Travesías Por La Tierra Del Olvido”:

Yo diría que *Déjame Entrar* es el punto de maduración de lo que Carlos estaba buscando, este disco para mí es *el* disco en cuanto a producción. O sea, allí se reúne para mí todo el camino que llevamos... ahí llegó un estudio muy bueno, unas canciones muy buenas, es muy bien tocado, es muy bien cantado ¿no? Me parece que el resumen de todo el concepto es este disco, *Déjame Entrar* (Bernal, entrevista personal, 2012 en Sevilla et al, 2014, p.101).

Es claro que la idea que tenía en mente Carlos Vives en la época de “Clásicos De La Provincia” en 1993, ahora en este disco, ya tiene una evolución, un recorrido y es evidente una madurez, y dicha madurez se la daba los años de experiencia, la producción y el trabajo en equipo desarrollado a lo largo de las anteriores producciones. Pero esto no suponía un techo para el desarrollo de este concepto, como lo veremos en el próximo capítulo sería el “Rock De Mi Pueblo” la evolución y transformación más notoria de este concepto, donde el rock se desbordaría sin limitaciones en este disco.

Aunque este disco está lleno de éxitos y sencillos promocionales, analizaremos la canción “Carito” ya que esta canción hoy en día hace parte fundamental del repertorio de conciertos en vivo de Carlos Vives y La provincia, y es un tema con alta recordación por parte del público. Otra razón al porqué del análisis de esta canción es que en muchos de los temas de este disco se utilizan patrones rítmicos anteriormente analizados o variaciones del ritmo que analizaremos en “Carito”.

The image shows a musical score for the rhythm of the song "Carito". It consists of two measures, labeled "Compás 1" and "Compás 2". The time signature is 2/2. The top staff is for the Hi-Hat, Redoblante (snare), and Bombo (bass drum). The bottom staff is for the "Combinación de la Clave Caribe y Extendida". Red arrows point to specific beats in the clave combination: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. The transcription is based on the book "Travesías Por La Tierra Del Olvido" (Sevilla, Santamaria, Ochoa, Arango 2014).

En esta imagen podemos observar el ritmo utilizado en la canción “Carito”, debajo de este podemos ver la combinación de la clave caribe con la clave extendida, un recurso utilizado con frecuencia por la agrupación para crear y organizar los patrones rítmicos de las canciones, como ya lo hemos visto y ha sido explicado anteriormente.

Este patrón rítmico está escrito en dos compases y en la métrica de 2/2 como es común en los últimos trabajos discográficos de la banda y común en la mayoría de los ritmos caribeños. Este ritmo gira en torno a la combinación de la clave caribe con la extendida. Como se ve en la imagen, la mayoría de acentos de la clave coinciden con golpes del redoblante y el bombo, mientras que el hi-hat realiza un ostinato en negras (Dichas coincidencias las podemos ver representadas con una flecha roja en la imagen).

Hay que destacar que el protagonismo de la batería en este disco sobresale en comparación a los anteriores y muestra evidencias de una evolución notoria con gran influencia del rock, y esto es de esperarse ya que la mayor influencia del baterista Pablo Bernal es este género. Bernal llevó a cabo sus estudios en el *Musicians institute* de Los Angeles, California donde hay un alto desarrollo en los géneros Rock y el Jazz.

Fragmento rítmico de la canción “*Quiero Verte Sonreír*”.

The image shows a musical transcription of a drum pattern in 4/4 time. The notation is on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The pattern is divided into two measures of four beats each. The first measure is labeled with red numbers 1, 2, 3, and 4 above the beats. The second measure is also labeled with red numbers 1, 2, 3, and 4 above the beats. The notation includes a Hi-Hat part (represented by a triangle with an 'x' on the top line), a Redoblante part (represented by a vertical line on the top line), and a Bombo part (represented by a vertical line on the bottom line). The Hi-Hat part has a consistent pattern of eighth notes with accents. The Redoblante part has a consistent pattern of eighth notes with accents. The Bombo part has a consistent pattern of eighth notes with accents. The transcription is credited to John Moreno 2018.

Por último, en este mismo disco se daban visos de lo que sería el próximo disco de la agrupación, ya que a partir del minuto 2:04 al minuto 2:45 de esta canción, se utiliza un patrón rítmico propio del Rock, con el redoblante fuertemente marcado en los tiempos dos y cuatro, acompañado de un ostinato de hihat en corcheas acentuando las primeras corcheas de cada tiempo, y finalmente con unas variaciones de bombo en los tiempos uno, dos y tres. Lo anteriormente dicho hace referencia a que, en el próximo disco se encontrarían muchos más elementos del rock.

3) EL ROCK SE TOMA LA PROVINCIA: EL ROCK DE MI PUEBLO

3.1) El Final De Un Ciclo, El disco El Rock De Mi Pueblo

En 2003 se iniciaba la grabación del sexto trabajo discográfico de la agrupación Carlos Vives y La Provincia, con el mismo grupo de trabajo del anterior disco y bajo los sellos de Sonolux, Gaira Música Local y EMI, donde se evidencia la experiencia, la evolución y la transformación final de esa idea que tuvo Carlos Vives en *“Clásicos De La Provincia”*, y que trabajó y maduró durante un ciclo que duró diez años. Hablamos de la finalización de un ciclo por dos razones importantes: la primera, este sería el último disco del contrato firmado por las disqueras y Carlos Vives, y la segunda, porque pasarían cinco años para volver a ver un trabajo discográfico de la agrupación.

El disco sería lanzado oficialmente al público en agosto del 2004, contaría con una lista de 12 temas de la autoría de la agrupación y con el emblema de ser ganador de un Grammy Latino en la categoría “Mejor Álbum Tropical Contemporáneo”. Este disco tuvo cuatro sencillos promocionales los cuales fueron: *“Como Tu”* lanzado en mayo del 2004, *“Voy A Olvidarme De Mi”* en enero de 2005, *“La Maravilla”* en marzo del 2005 y *“La Fuerza Del Amor”* Lanzada a mediados del año 2005 aproximadamente.

Este trabajo llevaría a la solidez del concepto musical de Carlos Vives de mezclar las músicas tradicionales colombianas con ritmos como el pop y el rock, siendo este último el más importante de esta combinación musical, con la que la agrupación jugó estos últimos años, queriendo enaltecer y posicionar la música tradicional colombiana en el circuito comercial de la música nacional e internacionalmente. Los autores Sevilla, Ochoa, Santamaría y Arango (2014), y según lo dicho por el sociólogo alemán Ulrich Beck (2000) plantean que:

Una de las concepciones de modernidad está basada en polaridades como urbano-rural, industrial-artesanal y nuevo-viejo, por mencionar algunas. El primer polo corresponde a características de las “sociedades modernas” (Estados Unidos y Europa Occidental) y el segundo a las que no lo son, y la yuxtaposición se utiliza para categorizar aspectos de la vida de distintas comunidades, desde su forma de subsistencia hasta su producción cultural (2014, p.109).

Podemos decir que este planteamiento se apega a la idea de Carlos Vives de utilizar un género comercial de mucha acogida como el rock, proveniente de Estados Unidos e Inglaterra, y unirlo y establecer un diálogo con una música tradicional como los ritmos colombianos, provenientes de lo rural, de los campesinos, de las comunidades afro, y llevar esta mezcla a la comercialización nacional e internacional. Este nuevo sonido y el concepto que se planteaba, se llevó desde lo sonoro hasta lo visual en este disco, de lo cual habla el propio Vives:

Pensé en una banda de pueblo que fabricara lo suyo con elementos que tiene a su alrededor. No hay diamantes ni estoperoles, pero están los vidrios de botella, las escamas de pescado, los retazos de costurera que nos dieron la imagen de recursividad. Una forma de decir: no hay plata, pero tenemos dignidad, ingenio y ganas de formar parte de algo. Eso me lo enseñó la música... hace diez años me criticaban por mis pantalones cortos. A medida que he evolucionado, adorné esos pantalones cortos con recursividad para crear una manera de vestirnos que represente nuestra música, que es reciclaje: yines viejos, la participación de un amigo costeño, un arahuaco, un wayuu y la costurera de mi mama, huesitos, escamitas, el nombre de Santa Marta, Ciénaga y Bogotá... vamos a poner nuestro nombre nuestra gente: la camiseta vieja de Luis Carlos Galán, que hace parte de nuestra iconografía, de nuestra historia, de las cosas que creímos o creemos. (Martínez Polo 2004 en Sevilla et al, 2014, p.116)



(Imagen 8. Fuente de la imagen: <http://www.coveralia.com/caratulas/Carlos-Vives-El-Rock-De-Mi-Pueblo-Interior-Frontal.php>)

Esto es una clara ejemplificación de lo dicho por Beck, donde se habla de lo urbano-rural y la industria-artesanal, una mezcla entre dos polos opuestos que se vio evidenciado en la visual de este disco, tanto en sus vestimentas como en los videos musicales. Pero finalmente no ahondaremos en este aspecto visual, aunque se considera de vital importancia entender que este concepto no solo fue evidente en la música sino que también se trasladó a otros aspectos de la agrupación, como lo mencionado anteriormente.

Este disco supuso un cambio de dirección a la idea inicial de Vives, y a esto hace referencia Sevilla (2014) donde explica que el concepto musical de Carlos Vives “en discos como *“Clásicos De La Provincia”* y *“La Tierra Del Olvido”* consistía en hacer música local con elementos del rock anglo. En el nuevo disco el proceso era el inverso: hacer rock con elementos de música local” (p.116). Esta es una de las principales razones por la cual este disco tiene muchos más elementos del rock y en este mismo planteamiento se abre a la posibilidad de interpretar esto de dos maneras distintas:

Una es la que propone Vives y algunos de los integrantes de La Provincia, en el sentido de que se trata de demostrar que la música colombiana puede ser tan impactante dentro de la industria como la estadounidense y que puede tener la misma actitud juvenil y vital del rock. La otra, menos glamorosa, es que para que sea reconocida como importante dentro de la industria, la música colombiana tiene que parecerse menos así misma y tratar de ser como el rock anglo, emularlo, en lo que podría leerse como una especie de cooptación de lo local típica de las lógicas de la *World Music*. (Sevilla et al 2014, p.116)

Para resaltar la importancia de las músicas tradicionales colombianas es viable unirse a la interpretación dada por Vives y por integrantes de la agrupación, no hay porque pretender que las músicas tradicionales colombianas no tienen vitalidad, o no tiene validez sobre las generaciones jóvenes, todo lo contrario, al permearse de la modernidad y mezclar elementos de otros géneros como el rock, la música tradicional puede estar a la mano de las nuevas generaciones y puede ser un medio con el cual se puede llegar ahondar mucho más en estas músicas y conocer un poco más de la historia y raíces de estas mismas.

Ahora, retomando el sonido y después de lo planteado anteriormente, podemos ver que a diferencia de los anteriores trabajos discográficos, en este disco sobresale notoriamente el rock, y esto lo escuchamos en las guitarras con distorsiones y en la batería, que utiliza

patrones rítmicos propios del rock. También se puede notar un cambio en las dinámicas y volúmenes de los instrumentos, esto es evidente en la sección de percusión de la agrupación: anteriormente la dinámica de la percusión tradicional estaba por encima de la batería, pero ahora la batería estaba por encima de la percusión tradicional. De estos cambios y del disco habla el baterista Pablo Bernal dice:

Si, si, definitivamente hay un cambio acá, como buscando más ¿no? Que no es fácil, buscando algo más sin perder el sonido. Uno sabe que la banda es la banda sin necesidad de tocar el mismo recorrido, la misma fórmula, pero para mí este disco es como otra etapa del proceso. El concepto es diferente y si ustedes oyen *déjame entrar* es un poco más bonito, un poco más digerible, dulce... *el rock de mi pueblo* ya tiene otra actitud, es más agresivo... se buscó una mezcla un poco más ruda, un sonido más rudo en las guitarras y en la baterías... (Entrevista personal, 2012 en Sevilla et al, 2014, p.115)

Pablo Bernal ahora está del lado protagónico del disco, ya que la batería cobra un alto grado de importancia en los discos "*Déjame Entrar*" y "*El Rock De Mi Pueblo*", en una posición opuesta se encuentra el percusionista Shangó Dely, a quien se le atribuye un aporte importantísimo a la rítmica y contribución en arreglos y grabación para Carlos Vives y La Provincia en el disco "*El Amor De Mi Tierra*". Dely habla de estos cambios y de lo que significó la evolución del sonido en el disco "*El Rock De Mi Pueblo*":

En *Déjame Entrar* y *El Rock De Mi Pueblo* se escucha cada vez menos la percusión. *Déjame Entrar*, que lo considero un trabajo muy bien hecho, tiene un concepto más roquero pero muy bien logrado, en el que el sonido de los tambores está bien hecho, pero más bajito en volumen. Es decir, yo escucho los tambores y me acuerdo cuando los grabamos, están muy bien microfoneados, suenan muy bien de registro y todo esto pero... claro, la batería esta muchísimo más fuerte, entonces está más escondido [el aporte de la percusión tradicional]. Y esto en *El Rock De Mi Pueblo* se nota muchísimo más con los colores de los tambores colombianos; el tambor colombiano está diciendo: ¡hasta lueeeego! (Entrevista Personal en Sevilla et al, 2014, p.232)

Para Dely era evidente que se venía evolucionando esa idea que inició a rodar en "*Clásicos De La Provincia*" pero dicha evolución suponía un protagonismo más amplio del rock, acción que le quitó protagonismo a la música tradicional colombiana dentro de la obra de Vives, pero que no supuso su desaparición, pues es importante aclarar que estas músicas siguieron presentes en la idea y en los discos de Carlos Vives.

La creación de la música de la agrupación siempre se dio por medio del trabajo en equipo entre los productores, arreglistas y músicos, todos aportaban y contribuían a la creación de la música. De igual manera, este trabajo en equipo se dio en la sección de percusión a una menor escala, en la cual los encargados de esta creación y adaptación de ritmos a lo largo de los años fueron: Einer Escaf, Gilbert Martínez, Shangó Dely y Pablo Bernal, los tres primeros con amplio recorrido y conocimiento de las músicas tradicionales colombianas y Pablo Bernal con experiencia y estudios en rock y jazz. Estas cuatro personas desarrollarían ese sonido característico en la percusión del grupo. Sevilla (2014) plantea que el incremento de la utilización de patrones rítmicos roqueros y elementos rítmicos del rock surge porque Escaf y Martínez, dejan la agrupación, y este trabajo de la creación de patrones rítmicos y adaptaciones, queda totalmente en las manos de Pablo Bernal y Andrés Castro.

Quizá esta percepción, dé respuesta de porqué la batería y el rock cobran mucho más protagonismo en estos últimos dos discos, llegando a su máxima expresión en el *“Rock De Mi Pueblo”*. De igual manera, durante ese ciclo de diez años de experiencia y trabajo, Bernal y Castro Aprendieron por medio de ese proceso, como se daba la creación y adaptación de ritmos tradicionales colombianos, y esto significaba que de igual forma se iba a seguir trabajando y explorando con los ritmos tradicionales. La idea principal ya estaba creada y consistía en que muchos de los ritmos utilizados por la banda giraban en torno a la Clave Caribe, Clave Extendida y la combinación que surge de estas dos claves.

4) ANÁLISIS DE LA BATERIA EN EL DISCO EL ROCK DE MI PUEBLO

4.1) Análisis De Las Canciones

El propósito en este capítulo es analizar las canciones seleccionadas del disco *“El Rock De Mi Pueblo”*, el cual se centrará directamente en la batería, donde estará presente la estructura de las canciones con cada una de sus secciones. Por otro lado, estarán los ritmos más importantes utilizados en la canción. De esta manera analizaremos los elementos del rock presentes en la batería de este disco y haremos una pequeña descripción de cada uno de los patrones rítmicos utilizados.

Tenemos dos ejes importantes en nuestro análisis: uno es la estructura de la canción y el otro los ritmos importantes o ritmos núcleo. Con estructura nos referimos a las partes o secciones que en conjunto forman una pieza musical, dichas partes reciben a menudo el nombre de: intros, outros, versos, coros, puentes, pre coros, solos. Por otro lado, tenemos los ritmos núcleo¹⁷, los cuales son los ritmos más utilizados e importantes en la canción de los cuales se puede desprender pequeñas variaciones utilizados en el mismo tema.

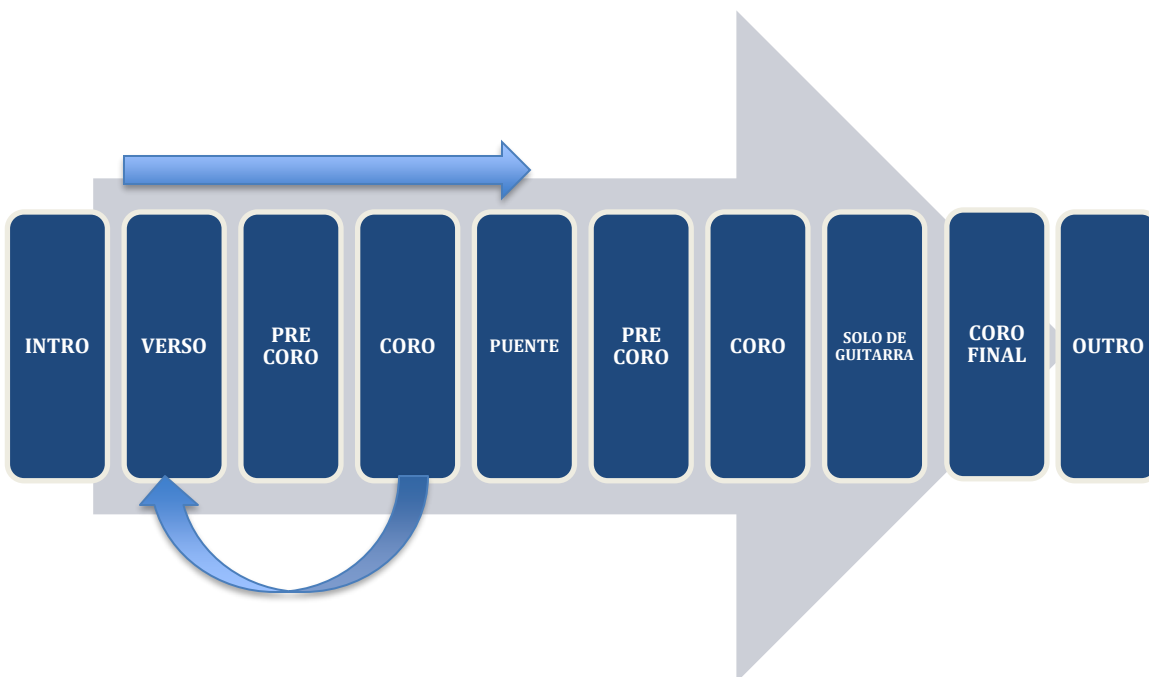
Cabe aclarar que no es necesario el análisis de todos los temas del disco, ya que como se dijo en el capítulo anterior, un mismo patrón rítmico puede utilizarse más de una vez en distintas canciones del disco, o también se pueden utilizar variaciones similares a la ya analizada.

Con base en lo dicho anteriormente se ha realizado un listado de 5 temas para realizar el análisis el cual presentaremos a continuación en el mismo orden en el que se encuentran en el disco: *“Como Tu”*, *“La Maravilla”*, *“La Fuerza Del Amor”*, *“Que Tiene La Noche”*, y *“El Rock De Mi Pueblo”*.

¹⁷ Se denomina ritmo núcleo, al patrón central utilizado en la batería, el cual se repite y se escucha constantemente en la canción. De este ritmo núcleo, se pueden desprender distintas variaciones, pero estas, conservan en su gran mayoría, similitudes con el ritmo central.

4.1.1) Como Tú

Estructura: la flecha que se encuentra en la parte inferior indica que cuando llegamos al primer coro nos devolvemos de nuevo al verso, después de esto seguimos la estructura normal.



Ritmos:

La imagen muestra cuatro patrones rítmicos en 4/4, etiquetados como 1, 2, 3 y 4. Cada patrón incluye notación para Hi-Hat, Redoblante y Bombo. El patrón 1 es el ritmo de la introducción, el patrón 2 es para el coro, el patrón 3 es para el verso 2 y el patrón 4 es para el puente. La transcripción es atribuida a John Moreno (2018).

En esta imagen podemos observar los cuatro patrones rítmicos más utilizados en esta canción, todos los ritmos están escritos en una métrica de 4/4, a continuación describiremos

cada uno de los ritmos en el orden en que aparecen en la canción y se hará referencia al minuto exacto en el que aparece este ritmo.

El intro es el primer ritmo ubicado en la parte superior de la imagen, y lo encontramos en el segundo 0:07 al segundo 0:17. El hi-hat en este patrón rítmico realiza un ostinato en corcheas donde acentúa la corchea uno de cada tiempo y el redoblante aparece en los tiempos dos y cuatro, lo cual es característico en los ritmos de rock y es la base de la cual surgen variaciones en estos dos instrumentos. Para finalizar el bombo aparece en el tiempo uno haciendo énfasis en el tiempo fuerte¹⁸ de un compás de cuatro cuartos, y también aparece en la segunda corchea del tiempo dos y en la segunda semicorchea del tiempo tres.

El segundo ritmo que se analizó aparece en las secciones del coro, outro y del solo de guitarra, este ritmo lo podemos apreciar en el segundo 0:41 al minuto 1:00, en el minuto 1:25 al minuto 1:48 y en el minuto 2:14 al minuto 3:16, en las secciones anteriormente nombradas, es una pequeña variación del ritmo utilizado en el intro, el cual mantiene el hi-hat y el redoblante y solo cambia el bombo. El bombo se corre un cuarto de tiempo a la derecha, esto lo deja ubicado de la siguiente manera: segunda semicorchea del tiempo dos y segunda corchea del tiempo tres.

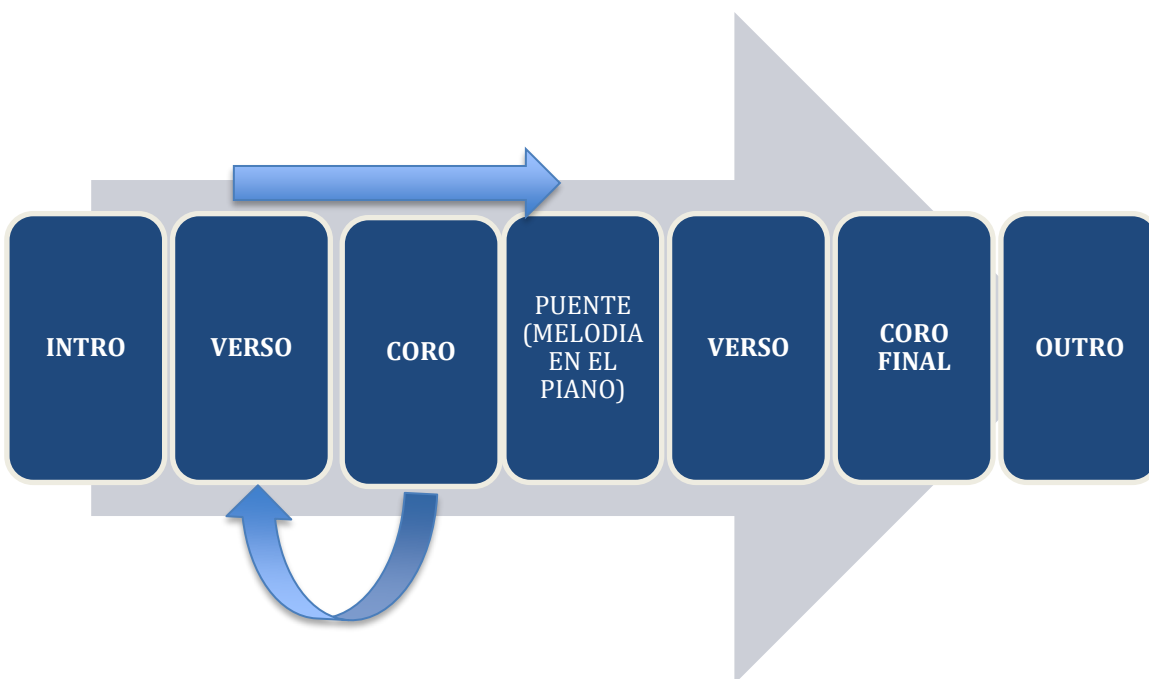
En el verso dos se utiliza una variación del ritmo utilizado en el coro, este aparece en el minuto 1:01 a 1:20. Este ritmo mantiene bombo y hi-hat igual al ritmo del coro; el único cambio es en el redoblante, ya que se ubica en la segunda semicorchea del tiempo dos y se mantiene presente en la primera corchea del tiempo cuatro.

Finalmente, tenemos el ritmo utilizado en el puente, en el minuto 1:59 a 2:09, este ritmo es una variación del ritmo utilizado en el tema “*Carito*”, el cual tiene su base en la clave que surge de la combinación de la clave extendida y la clave caribe como lo vimos en el capítulo anterior. El hi-hat realiza un ostinato en corcheas, el bombo está marcando constantemente el pulso en negras y el redoblante aparece en la corchea uno y en la segunda semicorchea del tiempo uno y en la segunda y cuarta semicorchea del tiempo tres.

¹⁸ Dentro de los tiempos de una métrica existen tiempos que tienen una acentuación mayor a otros dentro de la misma, los acentos o no acentos de los tiempos son denominados en tres categorías: Fuerte, Semifuerte y Débil. En una métrica de 4/4 sus tiempos se componen de la siguiente manera: el tiempo uno es Fuerte, el tiempo dos es Débil, el tiempo tres es Semifuerte y el tiempo cuatro es Débil.

4.1.2) La Maravilla

Estructura: la flecha que se encuentra en la parte inferior indica que cuando llegamos al primer coro nos devolvemos de nuevo al verso uno, a partir de ese punto seguimos la estructura de una forma normal como se muestra en la imagen.



Ritmos:

La imagen muestra una partitura de ritmos para tres secciones de la canción: 'Ritmo Intro y Coro (Primera Parte)', 'Ritmo Coro (Segunda Parte)' y 'Ritmo Verso'. Las partituras están escritas en una métrica de 4/4 y se desarrollan en torno a la clave caribe. Las partes de la batería incluyen Hi-Hat, Redoblante y Bombo. Se indican golpes de 'Open Hi-hat' y 'Campana'. La transcripción es por John Moreno 2018.

En esta imagen vamos a poder observar los tres ritmos utilizados en este tema, están escritos en una métrica de 4/4 y se desarrollan en torno a la clave caribe, son una

adaptación del ritmo de champeta o soca (de Trinidad y Tobago) y variaciones que surgen de este mismo. Este patrón rítmico con sus respectivas variaciones, también se presenta en el tema “Maleta De Sueños” de este mismo disco.

En la parte superior de la imagen se encuentra el patrón rítmico utilizado en el intro, en la primera parte de los coros y en el outro y los podemos escuchar en los segundos 0:08 a 0:17, 0:33 a 0:50, del minuto 1:01 a 1:08, 1:27 a 1:41 y del minuto 2:35 en adelante. Vemos que en el hi-hat se realiza un ostinado en corcheas y en las segundas corcheas del tiempo dos y cuatro se realiza open Hi-hat, el redoblante está cayendo en la segunda semicorchea del tiempo uno y tiempo tres, y en la segunda corchea del tiempo dos y cuatro. Por último en el bombo se realiza un ostinato en negras que es la misma marcación del pulso.

La sección del coro se divide en dos partes: en la primer parte se realiza el patrón rítmico anteriormente descrito y en la segunda, este ritmo realiza una variación que describiremos a continuación y aparece en el segundo 0:51 al minuto 1:00 y del minuto 1:42 a 1:52. El primer cambio que observamos se encuentra en el hi-hat, puesto que se cambia de instrumento y ahora este patrón rítmico en corcheas es interpretado en el platillo denominado como ride, este ostinato se divide en dos golpes: las primeras corcheas de cada tiempo se realiza en el cuerpo del platillo y las segundas corcheas de cada tiempo se realiza en la campana del platillo, acentuando los contratiempos. El segundo cambio se encuentra en el redoblante ya que el golpe que aparecía en la segunda corchea del tiempo dos ya no se toca, el resto de los golpes en el redoblante se ejecutan igual que en el anterior ritmo, al igual que el bombo el cual mantiene su esquema rítmico.

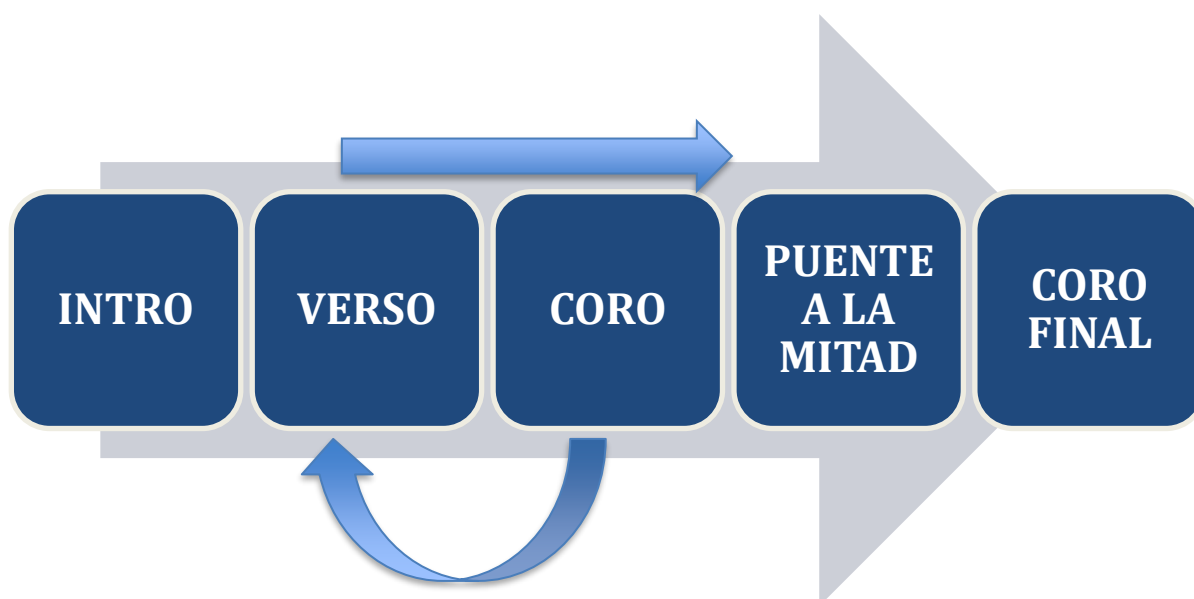
Por último, tenemos la tercera variación en la parte inferior de la imagen, este ritmo se utiliza en los versos de la canción y aparecen en los minutos 1:09 a 1:25 y del 2:26 a 2:33. Este ritmo mantiene el ostinato en corcheas en el hi-hat sin realizar open hi-hat y el ostinato del bombo en negras. El redoblante aparece en la segunda semicorchea del tiempo uno y tres.

Este ritmo tuvo su aparición por primera vez en la canción “*Pa Mayte*” del álbum “*La Tierra Del Olvido*” y de ahí en adelante se utilizó en varias canciones de la agrupación.

Cabe aclarar que se hace referencia a la primera vez dentro de la obra de Vives, y no a la primera aparición en la historia de la música.

4.1.3) La Fuerza Del Amor

Estructura: la flecha que se encuentra en la parte inferior indica que cuando llegamos al primer coro nos devolvemos de nuevo al verso uno, a partir de ese punto seguimos la estructura de una forma normal como se muestra en la imagen.



Ritmos:

En la siguiente imagen podemos ver dos de los cuatro ritmos utilizados en la canción, ya que uno de los faltantes, es el ritmo de champeta o soca analizado en la anterior canción y el segundo es un acompañamiento de hi-hat en contratiempo apoyando el maracaon, y bombo en ostinato de negras. Hablamos del maracaon un instrumento utilizado en ritmos

tradicionales colombianos, porque en el intro de esta canción y en algunas secciones está implícito el ritmo de chalupa de la región caribe de Colombia y este ritmo es realizado con maraca, llamador y tambora dentro de este tema.

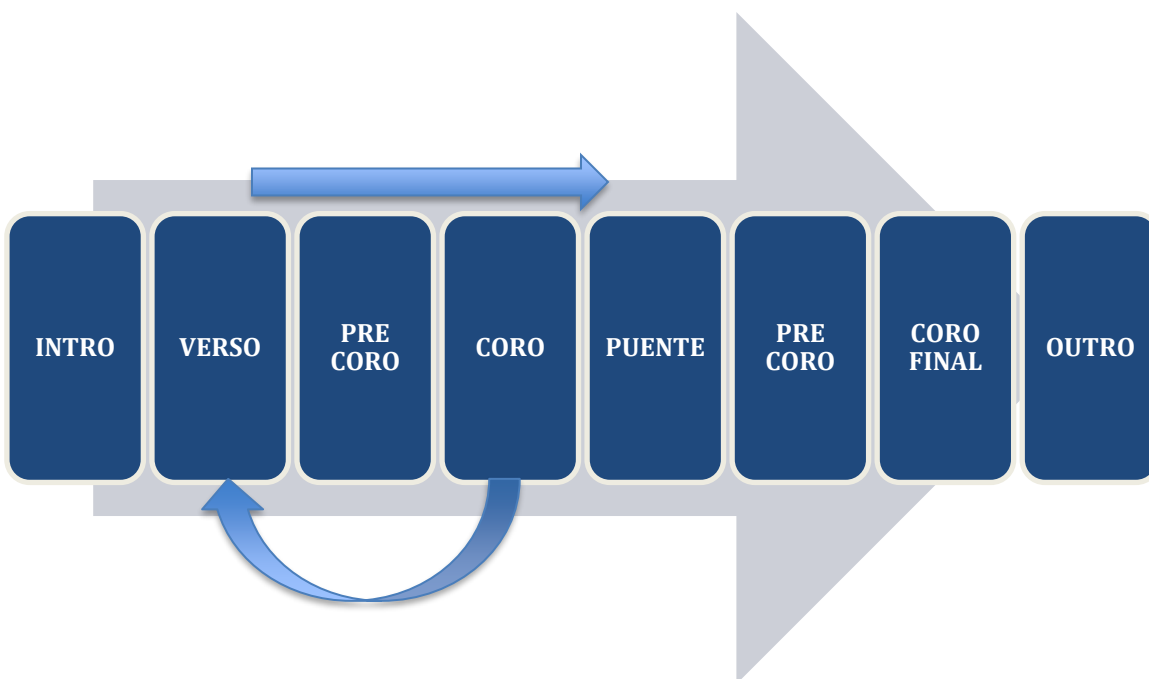
El primer ritmo que se encuentra transcrito en la parte superior de la imagen, es el utilizado en la sección del coro, en el segundo 0:46 al minuto 1:08, del minuto 1:40 a 2:08 y del minuto 2:40 a 3:16. Este ritmo utilizado en esta canción tiene su origen en Jamaica y es el esquema básico utilizado en la batería para el género conocido como *ska*. El ritmo básico de la batería que se utiliza para esta música tiene su raíz directamente en el *rhythm and blues*, el *jazz* y el *rock* provenientes de Estados Unidos. A estas influencias se les sumó elementos del *mento* de Jamaica y del *calypso* de Trinidad y Tobago, este último ritmo conocido en la mayor parte de la región antillana. Esto como recordamos es usual en la creación de la música de Carlos Vives ya que se utiliza músicas caribeñas no solo de Colombia sino de Las Antillas.

Este ritmo en cuanto al redoblante y el bombo tiene el mismo esquema rítmico del *rock*, el cual interpreta bombo en los tiempos uno y tres, y redoblante en los tiempos dos y cuatro. El *hi-hat* es el instrumento que cambia en este caso, ya que es ejecutado en los contratiempos o segundas corcheas de todos los tiempos. Este ritmo en el *hi-hat* acompaña los patrones rítmicos del maraca y de la guitarra, utilizando y acentuando con el golpe de *open hi-hat*.

En la parte inferior de la imagen (pág. 66) podemos observar el segundo ritmo utilizado en la canción en el minuto 2:10 a 2:25. Este ritmo es propio del *rock*, y en el momento en que es interpretado en la canción, afecta el tempo, ya que el puente de la canción es interpretado a la mitad del tempo original. El tema está en una velocidad de 123 bpm, esta sección de la canción es interpretada a 63 bpm, a esto se le llama tocar a la mitad. Con lo que respecta al patrón rítmico, este realiza un ostinato de corcheas en el *hi-hat*, el redoblante se encuentra presente en los tiempos dos y cuatro y finalmente encontramos el ritmo del bombo, el cual tiene muchas más variaciones de lo común y aparece de la siguiente manera: en la primera corchea y segunda semicorchea del tiempo uno, en la segunda semicorchea del tiempo dos, realiza un tresillo en el tiempo tres y finalmente en la segunda semicorchea del tiempo cuatro. Como podemos apreciar es una variación compleja al ritmo básico de *rock*.

4.1.4) Que Tiene La Noche

Estructura: la flecha que se encuentra en la parte inferior indica que cuando llegamos al primer coro nos devolvemos de nuevo al verso uno, a partir de ese punto seguimos la estructura de una forma normal como se muestra en la imagen.



Ritmos:

La partitura rítmica muestra tres patrones en 4/4 divididos en dos compases. El primer ritmo, 'Ritmo Coro (Primera Parte)', utiliza Hi-Hat, Redoblante y Bombo. El segundo, 'Ritmo Coro (Segunda Parte)', también utiliza Hi-Hat, Redoblante y Bombo. El tercer, 'Ritmo Verso', incluye Hi-Hat, Redoblante y Bombo, con una línea roja que indica el uso de 'Cross Stick' y otra que indica 'Open Hi-Hat'. La transcripción es por John Moreno (2018).

En esta imagen encontramos los tres ritmos más importantes desarrollados en esta canción, están escritos en una métrica de 4/4. Los ritmos utilizados en esta canción son variaciones

de los ritmos de rock y ska. Y dentro del tema podemos oír como este varía entre el rock, el ska y la cumbia.

El primer ritmo en la parte superior de la imagen es el de la sección del coro, pero este ritmo se divide en dos partes, la primera parte, que es la que se encuentra en la parte superior, abarca dos compases, ya que este ritmo cambia en el segundo compás. Este ritmo es una variación al ritmo de ska analizado en el anterior tema, en este caso el hi-hat realiza un ostinato en corcheas pero acentuando con open hi-hat todos los contratiempos o segundas corcheas, por otro lado en el primer compás, el redoblante cae en los tiempos dos y cuatro, pero en el segundo compás, cae en la segunda semicorchea del primer tiempo y de nuevo repite en el tiempo cuatro, el bombo se encuentra con un golpe en el tiempo uno y con dos golpes en ambas corcheas del tiempo tres, esto sucede en ambos compases.

Por otro lado tenemos la segunda aparte del coro que se encuentra en la segunda posición de la imagen. Este ritmo ya no realiza la variación en el segundo compás del ritmo analizado de la primera parte, solo sigue un mismo patrón rítmico repetitivo el cual se compone de un ostinato en el hi-hat acentuando los contratiempos con open hi-hat, redoblante en los tiempos dos y cuatro, y el bombo en el tiempo uno con un golpe y en el tiempo tres con dos golpes. Ambas partes de la sección del coro las podemos escuchar en el segundo 0:42 al minuto 1:05 y del minuto 1:29 al minuto 1:53.

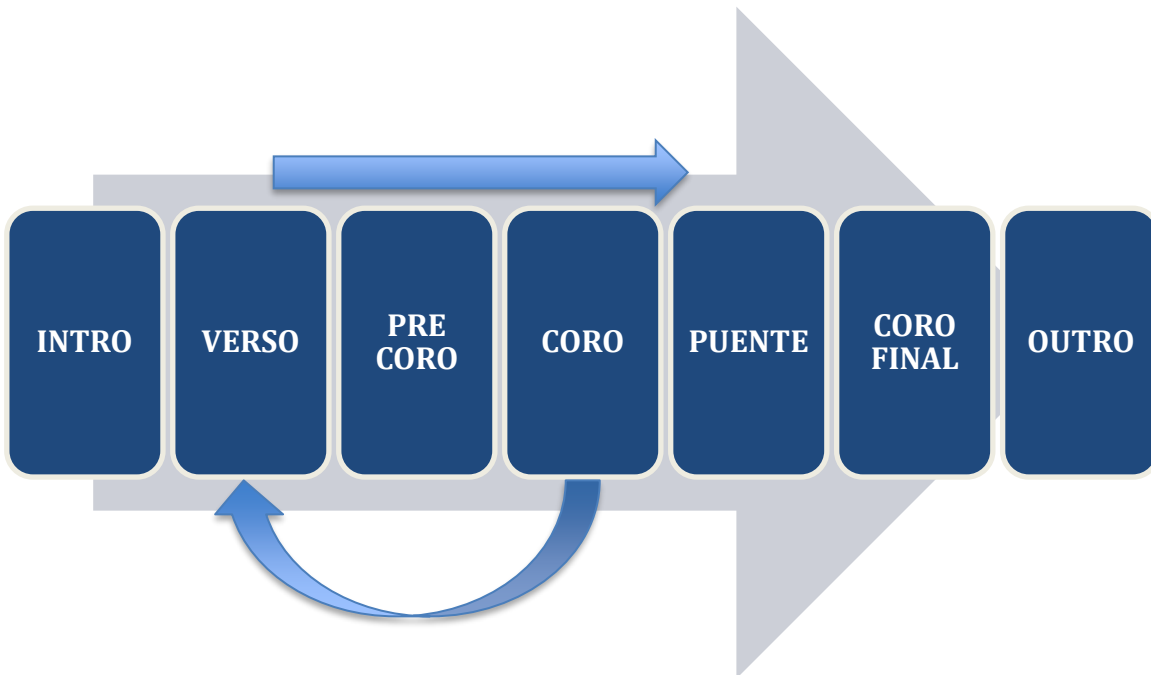
Finalmente, el ritmo utilizado en el verso dos, se escucha en el minuto 1:18 al minuto 1:28. Este ritmo se compone de la siguiente manera: el hi-hat realiza un ostinato en corcheas, pero en la segunda corchea del cuarto tiempo realiza el golpe de open hi-hat, el redoblante está ejecutando todos sus golpes con cross stick y aparece en la primer corchea y segunda semicorchea del tiempo dos, en la segunda semicorchea del tiempo tres y en la primer corchea del tiempo cuatro, y finalmente el bombo cae en la corchea uno del tiempo uno y en la corchea dos del tiempo tres. Si desglosamos este ritmo nos damos cuenta que de forma implícita se encuentra el ritmo básico de rock.

Este mismo ritmo de ska aparece también con pequeñas variaciones en el tema “*Santa Marta-Kingston-New Orleans*” un tema que transita entre el Blues, Ska, Reggae y cumbia. Por otro lado el ritmo utilizado en el verso aparece también en la canción “Voy A

Olvidarme De Mi” un tema que es una balada rock donde se encuentran ritmos propios del rock, donde sobresalen las características del ritmo básico de rock bombo tiempos uno y tres y redoblante en los tiempos dos y cuatro.

4.1.5) El Rock De Mi Pueblo

Estructura: la flecha que se encuentra en la parte inferior indica que cuando llegamos al primer coro nos devolvemos de nuevo al verso uno, a partir de ese punto seguimos la estructura de una forma normal como se muestra con la flecha en la siguiente imagen.



Ritmos:

(Transcripción Por John Moreno 2018)

En la anterior imagen se observa los ritmos y sus variaciones más importantes de esta canción. En este tema también se utilizan patrones rítmicos ya analizados anteriormente, ese es el caso del ritmo que se utiliza en la sección del coro de este tema, que es el mismo ritmo utilizado en el intro de la canción “*Como Tu*”, y por esta razón no hace parte de los ritmos transcritos en este tema.

El primer ritmo en la imagen es el utilizado en la sección del verso de la canción y lo podemos escuchar en el segundo 0:25 a 0:34, 0:46 a 0:54 y del minuto 1:38 a 1:45. Este ritmo se compone de la siguiente manera: el hi-hat realiza un ostinato en contratiempo y este se realiza con open hi-hat, el redoblante únicamente cae en el contratiempo del tiempo cuatro simultáneamente con el hi-hat, y finalmente el bombo cae en la primer corchea y segunda semicorchea del tiempo uno y tres. Este mismo ritmo pero agregándole un redoblante en el contratiempo del tiempo dos, se convierte en la variación utilizada en la sección del puente, y la podemos oír en el minuto 2:36 al minuto 3:04.

En la tercera posición tenemos el ritmo utilizado en la sección del pre coro, que es una variación al utilizado en el coro ya descrito en la canción “*Como Tu*”, de este mismo disco, la diferencia radica en que el redoblante cae en la segunda semicorchea del primer tiempo. Este ritmo lo podemos escuchar en el segundo 0:36 a 0:46, del minuto 1:26 a el minuto 1:35 y del minuto 1:46 al minuto 1:55.

Finalmente, el último ritmo transcrito en la imagen, corresponde a la sección del outro, y este ritmo se usa únicamente en esta canción y demuestra la agresividad y potencia de este disco. El ritmo se toca de la siguiente manera: hay un juego alternando entre el hi-hat y uno de los platillos denominados como china, que se caracteriza por un sonido fuerte y ensordecedor. Este patrón rítmico se realiza en corcheas, donde las primeras corcheas son tocadas en el platillo china y las segundas corcheas en el hi-hat, el redoblante cae simultáneamente con el platillo china en las primeras corcheas, para agregarle una mayor acentuación, y finalmente el bombo siempre cae en la segunda semicorchea de los tiempos uno, dos, tres y cuatro. Este ritmo lo podemos escuchar en el minuto 3:38 al minuto 3:47 de la canción.

Finalmente llegamos a uno de los temas más importantes, la canción que le da nombre a este álbum: “*El Rock De Mi Pueblo*”, una canción que resume la idea sonora de este disco en cuatro palabras, por un lado encontramos el *Rock*, un ritmo foráneo que tiene su origen en Estados Unidos, y por otro lado la palabra *Mi Pueblo*, que hace alusión al territorio colombiano y los elementos que utilizó de los ritmos tradicionales para mezclarse con el rock. Cabe aclarar que no solo se utilizaron elementos del caribe colombiano, sino que se extendió a la utilización y exploración de otras músicas caribeñas, exploración que como lo observamos en el primer capítulo, se remonta a los inicios del rock en Estados Unidos, y nos deja ver que esta música mantuvo y mantiene constante contacto con las músicas del caribe para evolucionar innumerables veces y consolidarse como uno de los géneros con mayor éxito comercial en el mundo.

Con este disco se cierra un ciclo de experimentación por parte de Carlos Vives y la provincia, un ciclo que a lo largo del análisis, deja ver cómo progresivamente se incrementaba la utilización de elementos del rock hasta llegar a este punto, donde se le dio la misma importancia a este género, y a los ritmos tradicionales.

Podemos ver también que poco a poco la batería fue tomando un lugar protagónico en la agrupación, y esto propuso la exploración de ritmos tradicionales adaptados a la batería y de ritmos propios del rock, adaptados a la idea de La Provincia.

4.2) Aspectos Técnicos En La Batería

Otro punto no menos importante son los aspectos técnicos de la batería, como la técnica o agarre del baterista, el sonido y el tipo de golpes utilizados, esto para llegar a tener la intensión clara a la hora de interpretar el instrumento y la idea sonora con la que nos encontramos en Carlos Vives y La Provincia.

Como primer punto es importante hablar del agarre de las baquetas, con las que se interpreta la batería, ya que esto deja ver el tipo de formación por la cual el intérprete ha pasado. Como se vio en el tercer capítulo, el baterista Pablo Bernal se formó en Los Angeles, Estados Unidos con influencia en los géneros de rock y el jazz. Esto

inmediatamente conlleva a dos tipos de agarres, uno es el desarrollado propiamente en el país y el otro el desarrollado por la escuela alemana. A continuación mostramos fotografías en las cuales se pueden ver estos dos tipos de agarre y entender mejor cómo funciona:



(Imagen 9 fuente: Archivo personal 2018)

Estos son dos de los agarres más utilizados por los bateristas, siendo la técnica alemana la más usual, esto es porque se obtiene una forma más natural de la mano al agarrar las baquetas. Por último, en la fotografía de la derecha podemos observar la técnica americana, la cual mantiene similitud con la mano derecha de la técnica alemana, pero cambia totalmente el agarre de la mano izquierda. Esta técnica es de tradición militar y de bandas de marcha, en el momento en que nace la batería esta técnica fue adaptada a este instrumento.

En el videoclip de la canción “*Pa Mayte*”, podemos ver la primera aparición del baterista Pablo Bernal y en este video podemos apreciar el agarre de baquetas tipo alemán usado por él. El uso de este tipo de agarre de baquetas se vuelve reiterativo en posteriores videos de la agrupación donde tiene aparición Pablo Bernal, se hace referencia tanto a videos musicales como a videos de conciertos en vivo de libre distribución en páginas de videos musicales. Se hace entonces evidente el dominio y la formación obtenida a través del agarre alemán, pero no se desconoce el agarre americano en el cual tuvo acercamiento en sus estudios musicales en Estados Unidos.

Pablo Bernal ingresó a la agrupación a partir del segundo álbum “*La Tierra Del Olvido*”, y estuvo presente la mayor parte del proceso de consolidación del concepto de Carlos Vives,

pero antes de él, estuvieron el baterista Einer Escaf y el baterista Gustavo Solano, este último estando por un periodo muy corto en la agrupación y desempeñándose como músico de conciertos para Carlos Vives. Por esta razón, no se tienen registros audiovisuales y no se considera que haya tenido un aporte relevante para la agrupación (Sevilla, Ochoa, Santamaría, Arango, 2014). En el videoclip de “*Candelaria*” de Distrito Especial podemos ver a Einer Escaf tocando con el agarre alemán, y esto se vuelve reiterativo en otros materiales audiovisuales en los que aparece Escaf. Cabe aclarar que a diferencia de Pablo Bernal, Escaf realizó sus estudios en arquitectura en Bogotá en la década de los 80’s, y en el 2009 obtuvo el título de licenciado en música, batería y percusión por la Universidad del Atlántico. Con esto podemos concluir que el agarre utilizado por los bateristas de la agrupación fue la técnica alemana.

Otro punto importante son los golpes utilizados por el intérprete, en este caso el del baterista Pablo Bernal, que aunque se reconoce, fue un trabajo en equipo a lado Escaf, Dely y Martínez, fue él quien interpretó y ejecutó este instrumento cinco de las seis producciones realizadas en este ciclo, y el que hoy en día sigue vigente en la agrupación.

Hay golpes importantes que ayudaron a desarrollar el sonido de la batería para la agrupación, es el caso del uso del cross stick, open hi-hat y el rimshot. Estos golpes buscaron adaptar golpes de los instrumentos tradicionales colombianos y apoyar los golpes de estos mismos, recordemos que los tambores tradicionales estuvieron siempre presentes en la grabación de los discos. En el caso del cross stick se busca apoyar en ocasiones el golpe en la madera del vaso de la tambora o bombo andino, este ejemplo lo pudimos ver en uno de los análisis realizados de la canción “*Candelaria*” de Distrito Especial y recordando que Escaf tuvo mucha importancia en el desarrollo y adaptación de ritmos dentro del grupo. Por otro lado vimos la utilización de este golpe para sustituir o adaptar el golpe quemado de la conga en la canción “*What'd I Say*” de Ray Charles en el primer capítulo. Además tenemos el open hi-hat que siempre buscó apoyar junto con los golpes usuales en los platillos, instrumentos como: el maraca, wasa y guacharaca. Por último tenemos el rimshot un golpe de dinámica alta, con mucha fuerza y potencia que contribuyó a sacar ese sonido agresivo y rockero de la batería, y a potenciar este instrumento dentro de las grabaciones de los últimos dos discos donde se resaltó mucho más la labor de la batería.

Aunque Dely y Martínez, no fueron bateristas de la agrupación, sino percusionistas, su aporte a la adaptación y creación de ritmos para la batería fue de alta importancia como lo hemos mencionado anteriormente. Esto hace pertinente indagar acerca de sus procesos de formación musicales ya que fueron actores activos en este proceso de creación.

Shangó Dely de padre húngaro y madre colombiana. Inició su proceso en la música gracias a su padre Istvan Dely, percusionista formado en la década de los 60's en Cuba. La familia decidió establecerse en el caribe colombiano, allí Itsvan Dely estableció un taller de música llamado Cabildo de Tambores Millero Congo, que tiempo después, se convertiría en una agrupación musical, donde aparte de enseñar a más chicos, formó a sus hijos en percusión afrocubana y más tarde percusión tradicional colombiana (Sevilla et al, 2014).

Por otra parte el percusionista bogotano Gilbert Martínez, vivió desde muy joven la inmersión temprana a la música gracias a su padre, quien durante casi dos décadas perteneció a la agrupación de Totó la Momposina y también hizo parte de la escuela de danza de Delia Zapata Olivella. Con estos antecedentes, Martínez vivió desde niño sumido dentro de la escena musical caribeña desarrollada en Bogotá. Fue alumno de los Gaiteros de San Jacinto y estudió tambores con el reconocido maestro Paulino Salgado conocido como “Batata” (Sevilla et al, 2014).

Por último hablaremos de los fill's¹⁹ o cortes utilizados por la agrupación. Como vimos, muchos de los ritmos creados y adaptados en la batería, surgieron a partir de la clave caribe, clave extendida y la clave que se obtiene al combinar estas dos claves, este mismo concepto fue llevado a los fill's o cortes hechos por la agrupación, ya que en muchos casos se utilizaron estos mismos patrones rítmicos de las claves con este fin.

Con esto se evidencia la importancia de estas claves en la creación de la música de la agrupación, ya que, a partir de estas claves se construyó toda la sección rítmica, incluido los cortes y frases ritmo-melódicas en la guitarra, piano, acordeon y gaita.

¹⁹ Un Fill o corte es un fragmento rítmico corto utilizado para indicar el cambio de secciones dentro de una canción, este fragmento puede llegar ocupar un tiempo o puede llegar a ocupar hasta dos compases dependiendo de la métrica en la que nos encontremos. Estos fill's o cortes pueden ser realizados únicamente por la batería o pueden realizarse en conjunto con los demás instrumentos que hagan parte del formato.

A continuación veremos algunos ejemplos de estos cortes dentro de canciones de Carlos Vives y La Provincia:

Min: 1:41 "Qué Tiene La Noche" del disco "El Rock De Mi Pueblo"

Crash Cymbal
Redoblante
Floor Tom
(Tom de Piso)

Clave Extendida

(Transcripción por John Moreno 2018)

Seg: 0:18 "Luna Nueva" del disco "Déjame Entrar"

Crash Cymbal
Redoblante
Floor Tom
(Tom de Piso)

Clave Extendida

(Transcripción por John Moreno 2018)

Seg: 0:36 "Tu Amor Eterno" del Disco "El Amor De Mi Tierra"

Crash Cymbal
Tom 2
Floor Tom
(Tom de Piso)

Clave Caribe

(Transcripción por John Moreno 2018)

En estas imágenes se observa la utilización y coincidencia, de los patrones rítmicos de las claves, y fill's o cortes de la batería.

Como se muestra en cada una de las transcripciones, los fill's o cortes utilizados en algunas canciones de la agrupación, en gran mayoría, son exactamente los patrones rítmicos de las claves caribe y extendida. En el caso de la batería se realiza una orquestación²⁰ entre los

²⁰ El termino Orquestación normalmente hace referencia a la adaptación o creación de una pieza musical para orquesta o un conjunto numeroso de instrumentos. En este caso el término es adaptado al lenguaje de la batería y se utiliza para convertir y ubicar un patrón rítmico de un solo plano, en varios, utilizando más de uno de los instrumentos que conforman la batería.

instrumento de la batería para dar una sonoridad distinta a cada una de las partes del patrón rítmico de las claves.

Como se pudo constatar a lo largo del análisis del disco “El Rock De Mi Pueblo”, se muestra que este reúne la mayoría de elementos del género rock, y es el momento en el cual la batería llega al punto más alto de protagonismo, una evolución que se puede observar en el tiempo transcurrido entre el primer disco de la banda “Clásicos De La Provincia” en 1993 y “El Rock De Mi Pueblo” del 2004. El resultado de este trabajo y de lo logrado con la grabación de las baterías de este disco, se debe a que en esta producción el baterista Pablo Bernal, tuvo una mayor libertad para intervenir en la creación y adaptación de los patrones rítmicos utilizados en cada una de las canciones, y así poder impregnar un poco de su formación en rock a la sonoridad de la banda. Por otro lado, esta libertad coincidió con la idea de Carlos Vives de hacer más visible la utilización de elementos del rock y entender la musical tradicional colombiana en función al rock.

CONCLUSIONES

Esta investigación como lo dice el título del libro de Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Eduardo Cataño Arango, fue y es una travesía en torno a la obra de Carlos Vives. Este trabajo permitió encontrarme con un proceso de reflexión acerca de estas músicas y por ende a mejorar mi rol como docente de música y la enseñanza de las músicas tradicionales colombianas y el rock, al comprender que estas dos músicas no están alejadas la una de la otra, pueden coexistir directamente y retroalimentarse entre ellas. Esto en pro de que al combinarse crean un nuevo producto y se permita que el rock sea un vehículo para expandir las música colombiana internacionalmente.

Como lo pudimos ver en el primer capítulo, el rock no solo estuvo influenciado por géneros como el blues y el jazz, sino que también se vio permeado por las músicas caribeñas, las cuales sirvieron para modelar y definir esta música. Hablando del formato, la batería al igual que la guitarra, se posicionó como un símbolo importante en el rock, por ende el formato de bajo, guitarra y batería se asoció directamente con este género. Cuando Carlos Vives decide incorporar este tipo de formato al formato tradicional del vallenato, en ese momento, se encuentra presente uno de los principales elementos del rock, su formato. Esto lo podemos focalizar en la percusión, ya que al incorporar la batería a un formato tradicional de tambores, ya se hacía alusión a una hibridación entre el rock y los ritmos tradicionales colombianos.

A lo largo del análisis realizado en las canciones de Carlos Vives y La provincia se pudo escuchar y ver que se usaron ritmos propios del rock, pero también se hicieron adaptaciones y mezclas entre el rock, los ritmos tradicionales colombianos y ritmos caribeños de las Antillas. Hay que entender las características que definen un ritmo de rock, como las generalidades que hacen parte de un conjunto más amplio y que nos permiten enmarcarlo como rock (López Cano 2002). Estas características generales nos dejaron ver que lo usual en un ritmo de rock, es tocar el bombo en los tiempos uno y tres y el redoblante en los tiempos dos y cuatro, en una métrica de 4/4 cuartos, y que las variaciones que de este surge, siguen cumpliendo esta misma característica.

Otro elemento que se ve evidenciado en este trabajo, es el hecho de que el rock se está nutriendo constantemente de otros géneros como lo vimos en el primer capítulo de este trabajo, donde pudimos ver a partir del análisis de "What'd I Say" de Ray Charles y Mr Brownstone de la banda Guns N' Roses, como tomó elementos de la música afrocubana para construirse. Esto cuatro décadas después lo volvíamos a ver reflejado en la música de Carlos Vives y La Provincia, porque uno de los elementos que caracterizó esta sonoridad fue la mezcla de músicas tradicionales colombianas y caribeñas con el rock.

La idea de Carlos Vives de generar una sonoridad a partir de la combinación de las músicas tradicionales colombianas y el rock, tuvo un ciclo de evolución y maduración que tardó aproximadamente diez años. Una de las preguntas que propusimos en la introducción del trabajo, fue preguntarse por el momento de consolidación de esta idea, y mediante el desarrollo de este trabajo nos pudimos dar cuenta en el tercer y cuarto capítulo que para integrantes de la agrupación, como Pablo Bernal (Baterista), fueron los últimos dos discos de este ciclo: "Déjame Entrar" y "El Rock de Mi Pueblo", el punto más alto de desarrollo y consolidación de esta sonoridad. Para entender la razón a esto, primero debemos entender una perspectiva que surge en el desarrollo del trabajo y se plantea en las conclusiones, y es determinar durante este proceso ¿quien estuvo en función de quién? ¿El rock en función a las músicas tradicionales colombianas? o ¿las músicas tradicionales colombianas en función del Rock? Pues en el transcurso del trabajo podemos evidenciar que durante este ciclo de evolución durante los años 1993 y 2004, por la que pasó la agrupación, estuvieron presentes ambas perspectivas: la primera en los primeros cuatro discos, y la segunda, plantea que el éxito de estos dos últimos discos, se debió a que el rock adquirió la misma importancia que la música tradicional colombiana, y se pensó la música colombiana y caribeña en función del rock.

Por último indagamos acerca del proceso creativo llevado a cabo en la batería de la agrupación, y pudimos constatar que los actores de este proceso fueron cuatro personas a lo largo del periodo de los once años de trabajo, Gilbert Martínez, Einer Escaf, Shangó Dely y Pablo Bernal, los tres primeros aportando con su alto conocimiento sobre las músicas tradicionales colombianas y el último aportando con el rock y la interpretación de los resultados de este proceso de creación. Este proceso se basó en la creación y adaptación de

ritmos colombianos y ritmos caribeños antillanos, y esto se desarrolló en torno a la clave caribe, la clave extendida y la clave que surge al combinar estas dos claves, el uso de estos recursos se volvió reiterativo a lo largo de la carrera musical de la agrupación y logró definir y modelar su sonido, llevó a consolidar un nuevo género y a expandir las músicas tradicionales colombianas.

Para finalizar se debe resaltar la reflexión de quien presenta este trabajo y acerca del conocimiento generado a través del desarrollo de este. Por medio de este texto se pudo comprender el funcionamiento y el proceso de creación que tuvo la agrupación en la evolución y maduración de su sonido, como a través del concepto de las claves y la música caribeña, fueron adaptados y creados los patrones rítmicos utilizados en la batería, como ya anteriormente se a destacado.

Se reconoce y resalta la labor de distintos músicos por enaltecer y expandir las músicas tradicionales colombianas alrededor del mundo, se concuerda con la idea de los integrantes de la provincia con respecto a que: “se trata de demostrar que la música colombiana puede ser tan impactante dentro de la industria como la estadounidense, y que puede tener la misma actitud juvenil y vital del rock” (Sevilla et al 20014,p.116) y no por esto la música tradicional colombiana pierde valor, por el contrario al mezclarse con elementos de otros géneros como el rock, la música tradicional puede estar a la mano de nuevas generación, siendo un vehículo conductor a la exploración de estas músicas y a la posibilidad de que se puedan reestructurar y transformar, dando como resultado un producto original y fresco que posiciona y enaltece nuestras músicas colombianas.

Quizá allí afuera abunden muchos Vives con ganas y creatividad de crear nuevos sonidos de plasmar en la modernidad, nuestra tradición musical, y es nuestro deber como docentes guiar este proceso, contar con las herramientas suficientes para que por medio de un género como el rock le abramos las puertas a la música tradicional colombiana en estas nuevas generaciones, lo anteriormente dicho ratifica lo planteado por Ulrich (2000) como modernidad, esa coexistencia y retroalimentación entre la tradición del pasado y el nuevo mundo del presente; representado en este trabajo como el entramado formado por la música tradicional colombiana y el rock.

BIBLIOGRAFIA

- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock* (Hugo Savino, trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós. (Obra Original Publicada en 2011).
- Sevilla, M. et al. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- López Cano, R. & Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona, España: Conacultura.
- López Cano, R. (2004). *Favor de no tocar el género: géneros, estilos y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- López Cano, R. (2007). *Musicología manual de usuario*. Texto didáctico, Recuperado de www.lopezcano.net (Consultado o descargado: 15 de Marzo, 2018).
- Martínez Miranda, L. (2011). *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, 25 (42), 150-174.
- Vicencio, M. & Millar, J. (2015). *El proceso creativo y creación musical: la importancia de la formación docente y la influencia del contexto escolar. Una experiencia de improvisación musical en 7° básico del Liceo Almirante Riveros de la comuna de Conchalí*. (Tesis de Pregrado). Universidad Academia Humanismo Cristiano. Santiago, Chile.
- Arias, E. (2003, enero 1). *El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin' Chapinero*. Revista La Tadeo (Cesada a Partir De 2012), (72). Recuperado a partir de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/538>
- Bonanno, Massimo (1990). *The Rolling Stone Chronicle. The First Thirty Yers*. Londres, Inglaterra: Plexus.

- Guerrero, Diego. (17 de febrero 2007). *Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén*. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3443498>
- Glass, D. & Vic Firth [Vic Firth]. (2012). *History of Drumset*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BH-jVncTJbg&t=39s>
- López, K. [Daniel Osorio]. (2010). *Documental Rock al Parque: A los 15 uno ya es grande*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hLKLmucjiL8>
- Nación Rock. [Felipe Arias-Escobar]. (2008). *Museo Nacional de Colombia: Historia del rock en Colombia, parte 1 ¿Quieres ser una estrella del rock and roll? (1965-1995)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Yd3Hlb4P8vs>
- Nación Rock. [Felipe Arias-Escobar]. (2008). *Museo Nacional de Colombia: Historia del rock en Colombia, parte 2 Nueva generación (1975-1985)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dfeaxwGbiUo&t=1s>
- Nación Rock. [Felipe Arias-Escobar]. (2008). *Museo Nacional de Colombia: Historia del rock en Colombia, parte 3 La causa nacional (1985-1990)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WYXUWzWGsYU&t=6s>
- Nación Rock. [Felipe Arias-Escobar]. (2008). *Museo Nacional de Colombia: Historia del rock en Colombia, parte 4 El dorado (1990-1995)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hA6bUPgqIrc>

