

## **Análisis musicológico del patrón rítmico del Merecumbé para variaciones rítmicas adaptadas a la batería**

## **Musicological analysis of rhythmic pattern of Merecumbe for rhythmic variations adapted to drums**

Juan Manuel Díaz Oñoro  
Corporación Universitaria Reformada  
j.diaz@unireformada.edu.co

Lewis Daniel Ortiz Mendoza  
Corporación Universitaria Reformada  
lewisdrums28@gmail.com

### **CÓMO CITAR:**

Díaz Oñoro, J & Ortiz Mendoza, L. (2020). Análisis musicológico del patrón rítmico del Merecumbé para variaciones rítmicas adaptadas a la batería. *Beta*, 1(1), 33-44 <https://doi.org/10.17081/beta.25.37.3850>

### **RESUMEN**

Este artículo aborda principalmente el proceso de conceptualización, a través de la musicología, de las características del ritmo del merecumbé, tratado desde una metodología de tipo descriptivo y enfoque cualitativo, iniciando por una breve contextualización histórica del ritmo y el análisis del patrón rítmico.

Los principales resultados obtenidos, además del análisis, fueron tres variaciones rítmicas del patrón original adaptadas en la batería, además del análisis musicológico realizado a la célula rítmica creada por Pompilio Rodríguez, bajo los criterios analíticos de diversos musicólogos tales como LaRue, Nattiez y Cooper y Meyer.

**PALABRAS CLAVE:** merecumbé; análisis musicológico; patrón rítmico; variaciones rítmicas; pompilio rodríguez.

### **ABSTRACT**

This article approaches mainly the process of conceptualization through musicology of the features of the rhythm of Merecumbé, that is treated from a methodology of descriptive type with a qualitative approach, starting with the historical context of the rhythm and the rhythmic pattern analysis.

The main results obtained, in addition to de analysis, were three rhythmic variations from the original pattern adapted for drums, in addition to the musicological analysis conducted to the rhythmic cell created by Pompilio Rodriguez under the criteria of various musicologists such as Jean LaRue, Nattiez and Cooper & Meyer.

**KEY WORDS:** merecumbé; musicological analysis; rhythmic pattern; rhythmic variations, pompilio rodríguez.



## Introducción

Cuando se investiga en los ámbitos nacional e internacional sobre los grandes creadores de la música colombiana se menciona, casi de forma automática, a Pacho Galán; expositor de una novedosa forma creativa y auténtica recreación musical partiendo desde las raíces musicales; siendo un creador nato y experimentador sonoro que vivió siempre en función de propiciar cambios en el panorama de la música del Caribe colombiano (Samper, 2006). Si bien es cierto que existen algunos intentos aproximativos de estudio del ritmo, como el de Samper, en la ciudad de Barranquilla muchos estudiantes de música y percusionistas desconocen o tienen poca información del merecumbé como ritmo tradicional del Caribe colombiano, su historia, su importancia y la gran relevancia que tuvo a nivel internacional. Esto por lo escaso de la información y, por otra parte, durante la época dorada de este ritmo no existían los recursos para difundir mejor el merecumbé como hoy día se difunden otros estilos musicales.

Lo anterior ha contribuido a que muchos músicos del Caribe colombiano y particularmente en Barranquilla, conozcan estilos musicales de otros países y desconozcan el merecumbé como música tradicional propia, tal como sugiere Pompilio Rodríguez: “México es un ejemplo para estos países (Colombia) que sufren de la contaminación de ciertos ritmos que deterioran la capa de ozono de nuestro rico folclor (Rodríguez, 1997) y otro aparte de esta carta hace referencia a esta situación diciendo: “porque a esta ciudad [Barranquilla] le gusta mucho la música americana, la brasilera, y los pasodobles” (Rodríguez, 1997)

Por otra parte, muchos percusionistas interpretan el ritmo merecumbé de forma errónea o alejados de la célula rítmica original, tal como lo evidencia el comunicador social Daniel Moncada en entrevista directa con Pompilio Rodríguez

Lo anterior<sup>1</sup> ha generado una pérdida progresiva y sistemática de la tradición musical y cultural del merecumbé, relegándolo por estilos musicales actuales y dejándolo prácticamente en el exterminio, como afirma en su autobiografía el maestro Pompilio Rodríguez, preocupado por el olvido en el cual se encuentra el merecumbé: “Luego salieron lo que hoy oímos: el atraso del músico tocando lo que las casas disqueras nos obligan a interpretar para su lucro” (Rodríguez, 1997) Como también se puede evidenciar que la música actual no tiene en cuenta el merecumbé, y las composiciones nuevas basadas en este ritmo son prácticamente nulas. Ha habido algunos otros trabajos, como el de Calderón (2014) que incluye una sistematización y adaptación del merecumbé en batería. Alcalá (1956), en su método de batería, hace una mención del ritmo de merecumbé diciendo que “es un ritmo relativamente poco conocido por los bateristas por tener poca difusión auténtica a través del disco y la radio” (p. 111), e incluye un patrón rítmico muy básico en su trabajo (p. 111).

Tampoco ha habido un análisis sistemático del patrón rítmico de este ritmo desde la musicología analítica. Vázquez González, en su trabajo, plantea una definición y evolución de este concepto, y diferentes sistemas analíticos con su respectiva valoración tales como el análisis estilístico de Jan LaRue, la tripartición Molino-Nattiez y el análisis de la estructura rítmica de Cooper y Meyer se han tomado como base para el análisis musicológico de este patrón rítmico. En este artículo se analiza el patrón rítmico del merecumbé en el timbal ya que, a partir de este instrumento (que es el que interpreta Pompilio Rodríguez), se han creado unas variaciones para adaptar este patrón rítmico a la batería.

<sup>1</sup> Se puede revisar la serie de videos elaborados por Rafael Bassi y David Britton, que se encuentran relacionados en las referencias.

**Muchos estudiantes de música y percusionistas desconocen o tienen poca información del merecumbé como ritmo tradicional del Caribe colombiano**

## Metodología

La naturaleza de esta investigación es de tipo descriptivo y enfoque cualitativo, principalmente porque se realizó la contextualización histórica y el análisis del patrón rítmico de merecumbé, el cual se desglosó taxonómicamente y bajo los criterios analíticos de la musicología, para la determinación y especificidad detallada de cada uno de los elementos estructurales que lo componen.

Se utilizó el análisis documental de diversos textos, archivos obtenidos de la internet, revistas, periódicos, consulta de monografías y tesis de grado; además de hacer observación indirecta de entrevistas en video realizadas por medios de comunicación a Pompilio Rodríguez, creador de la célula rítmica del merecumbé.

## Resultados

### Breve contexto histórico y generalidades del merecumbé

El merecumbé es un ritmo que nace en el Caribe colombiano, en el cual, según Samper (2006) quien describe el ritmo afirmando que es importante señalar que las letras son cortas y usadas como pretextos lingüísticos, para el desarrollo de la melodía que se repite en la sección de los saxos; los timbales efectúan repiques entre los cambios de sección realizando el llamado a las trompetas, y la marcha se interrumpe totalmente permitiendo silbidos y expresiones que hacen parte de la idiosincrasia de Barranquilla, y la costa caribe colombiana tales como: “ah ñoñi, ah ñoñi”, “rico negra, rico”, “cola de caballo”, “qué rico merecumbé”, “vaya vaya” entre otras, las cuales desembocan en otro segmento igual al anterior o siguen hacia el desenlace del tema (p. 96).

### Pompilio Rodríguez crea la célula rítmica del merecumbé

Según afirma Samper, el creador de la célula rítmica del merecumbé es Pompilio Rodríguez, músico bolivarenses de la orquesta de Pacho Galán de acuerdo con la siguiente historia acerca de cómo se dieron los acontecimientos para el surgimiento de este ritmo:

*el músico soledaño (Pacho Galán) decide grabar una nueva versión del tema “Cosita linda” por lo cual le dice a Pompilio Rodríguez: “¡Oye Pompilio! el tema ‘cosita linda’ que me grabaron en Medellín ¡chehe! esa vaina sabe a porro, de manera que ¿a ti qué se te ocurre en tu mente?” a lo cual Pompilio respondió: “bueno Pacho, permíteme, aunque sea 10 minutos para ver que combinación hago con los timbales, la campana y Efraín (su hermano) en la tumbadora” (Samper, 2006, p. 104)*

Imagen 1.  
Convenciones  
(Elaboración propia).

- **Timbal**

Parche agudo	Parche grave	Rim Shot	Vaso o cascara	Campana
--------------	--------------	----------	----------------	---------



- Ritmo de superficie: 
- Continuum: 
- Frase: 
- Semifrase: 
- Motivo o figura rítmica primaria: {      }
- Figura rítmica subprimaria, sin acentuación o de corta duración: U
- Figura rítmica subprimaria, con acentuación o de larga duración: –

Es así como, inspirado en la melodía y siguiendo las instrucciones sugeridas por Pacho Galán, Pompilio crea la célula rítmica del merecumbé.

## Análisis musicológico del patrón rítmico del merecumbé

Según el análisis realizado basado en los criterios establecidos, se ha desglosado el patrón rítmico para el estudio detallado de su estructura como se muestra en las siguientes figuras. Además del establecimiento de las convenciones según se muestra en la figura 1, para propiciar una comprensión acertada.

La estructura rítmica planteada en la imagen 2 fue escrita con base en el patrón rítmico de merecumbé creado por Pompilio Rodríguez Moreno.

El patrón rítmico de merecumbé se ejecuta en compás partido de dos por dos, teniendo una extensión total de cuatro compases; en los cuales se aprecian dos partes o secciones claramente diferenciadas y separadas entre sí por la doble barra: la primera parte según la teoría de La Rue (LaRue, 1989, p. 69) es el ritmo de superficie<sup>2</sup> (ver imagen 3), y la segunda parte recibe el nombre de continuum<sup>3</sup>, tanto la entrada del ritmo de superficie, como la entrada del continuum se hacen de forma anacrusa.

- 2 El ritmo de superficie, según LaRue, es la organización temporal de valores que incluye todas las relaciones de duración asumidas de modo aproximado, cuando son representadas por los símbolos de notación musical.
- 3 Según LaRue, continuum es básicamente es la célula rítmica que se repite a manera de obstinato en gran cantidad de estilos musicales, y permite inferir la estructura de movimiento cíclico que hace posible las notas mantenidas o los intervalos de silencio, teniendo como fundamento la agrupación de pulsos en un metro sólido y constante. Además, proporciona expectativas más amplias como el fraseo periódico, y en otro sentido subdivisiones dobles o triples del pulso.

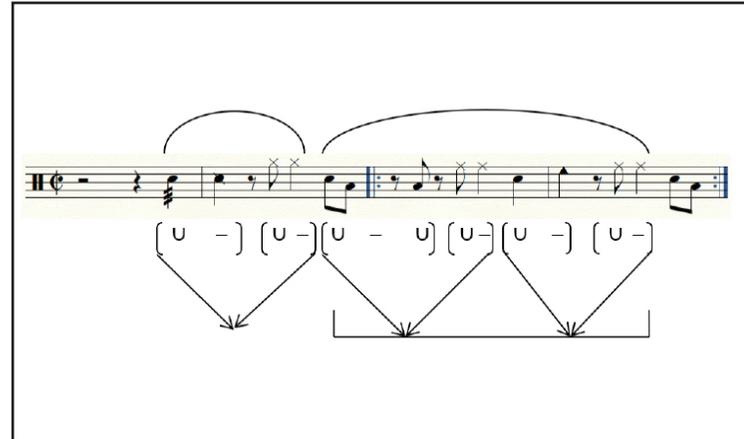


Imagen 2.  
Patrón rítmico del merecumbé,  
construido por Pompilio Rodríguez.  
Convenciones de elaboración propia  
con base en la teoría de los autores  
seleccionados para el análisis.

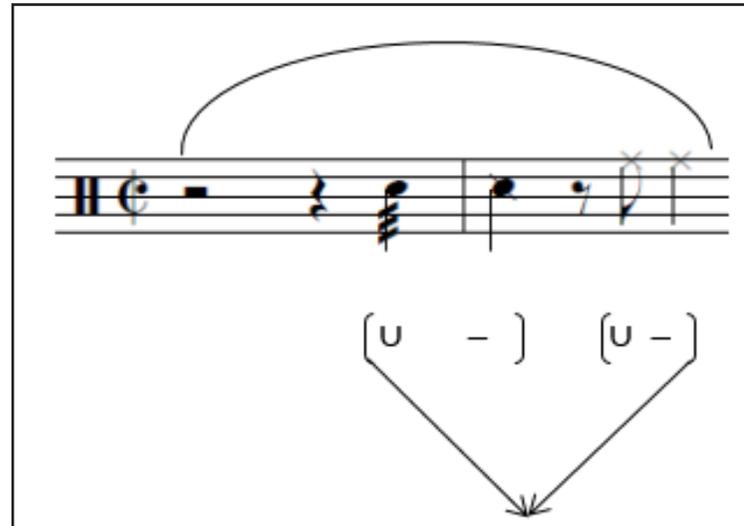


Imagen 3.  
Ritmo de superficie, iniciando el  
patrón rítmico del merecumbé.  
Elaboración propia.

Con base en lo anteriormente planteado la primera parte es el ritmo de superficie, el cual empieza con el redoble ejecutado en el parche, en la segunda mitad del segundo tiempo en el primer compás; finalizando en el vaso del timbal, en la primera mitad del segundo tiempo en el segundo compás.

El ritmo de superficie es ejecutado solo en el inicio de las secciones, y está compuesto de dos motivos que a su vez conforman la primera semifrase, la cual tiene carácter de tensión con efecto de pregunta.

El primer motivo está compuesto de dos negras o figuras rítmicas subprimarias; la primera figura rítmica subprimaria es una negra equivalente a la mitad del tiempo en el contexto del compás dos por dos, y ejecutada en tiempo débil con una ornamentación musical rítmica conocida como redoble, por lo cual según la teoría de Cooper & Meyer (1960)<sup>4</sup> es clasificada como figura rítmica subprimaria sin acentuación o de corta duración; la segunda figura rítmica subprimaria es una negra ejecutada en tiempo fuerte, y con acentuación tímbrica conocida como “rimshot”, que básicamente consiste en la ejecución de la baqueta entre el parche del timbal y el aro, produciendo un sonido armónico que clasifica según Cooper y Meyer (1960) como figura rítmica subprimaria con acentuación o de larga duración.

La ejecución de una figura rítmica subprimaria sin acentuación o de corta duración, seguida de otra figura rítmica subprimaria acentuada o de larga duración, hacen que el primer motivo del ritmo de superficie en el merecumbé tenga un carácter yámbico según Cooper y Meyer (1960).

El segundo motivo del ritmo de superficie consiste en una corchea equivalente en el contexto del compás dos por dos a un cuarto de tiempo; esta corchea es ejecutada en la mitad del tiempo fuerte por lo cual clasifica como figura rítmica subprimaria sin acentuación y de corta duración. Seguidamente aparece una negra, ejecutada en la primera mitad del segundo tiempo en el vaso del timbal, clasificando como figura rítmica subprimaria de larga duración o con acentuación.

4 Grosvenor Cooper y Leonard Meyer emplean términos griegos tradicionalmente asociados con la prosodia y la poesía, permitiendo la determinación de los cinco agrupamientos rítmicos básicos conocidos como Troqueo, Yambo, Dáctilo y Anapesto. Se puede leer al respecto más ampliamente en las páginas 12 y 56 de su obra citada en las referencias.

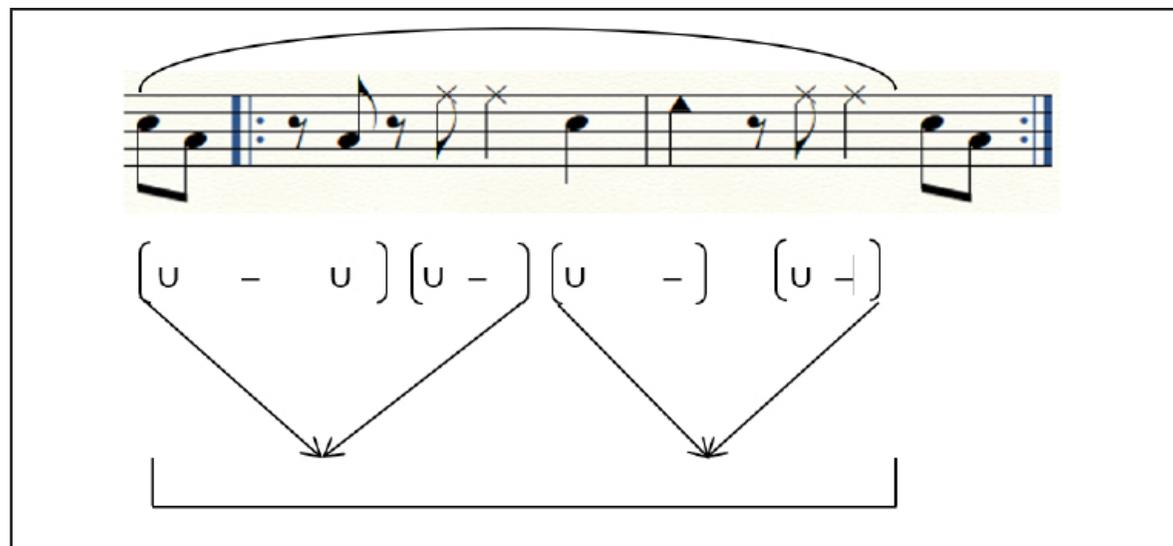
Por lo tanto, igual que el motivo inicial, el segundo motivo del ritmo de superficie tiene carácter yámbico según Cooper y Meyer (1960, p. 12)

La segunda parte es el continuum (ver imagen 4), que empieza en anacrusa con el parche agudo del timbal, desde la segunda mitad del segundo tiempo en el segundo compás; finalizando en el vaso del timbal, en la primera mitad del segundo tiempo del cuarto y último compás.

El continuum es la parte más importante de la célula rítmica del merecumbé, que se repite a manera de obstinato o “groove”, se compone de una frase con extensión de dos compases, que a su vez está compuesta por dos semifrases; cada una de las cuales se componen de dos motivos, teniendo una extensión total de cuatro motivos.

La imagen 5 muestra la primera semifrase del continuum tiene carácter mixto o híbrido: de transición y tensión con efecto de pregunta, dada la intensificación y preparación rítmica ejecutada en los parches del timbal y el vaso.

Imagen 4.  
Continuum del patrón  
rítmico del merecumbé.  
Elaboración propia.



Principalmente, esta semifrase se compone de dos motivos: el primer motivo es el más largo de todo el patrón rítmico, el cual contiene tres figuras rítmicas subprimarias que empiezan de forma anacrusa; la primera figura rítmica es una corchea, que en el contexto del compás dos por dos equivale a un cuarto de tiempo, y es ejecutada en el parche agudo del timbal en tiempo débil, por lo cual según la teoría de Cooper y Meyer (1960, p. 11) clasifica como figura rítmica subprimaria sin acentuación o de corta duración.

La segunda figura rítmica corresponde a dos corcheas ligadas y ejecutadas en el parche grave del timbal, empezando en tiempo débil y terminando en tiempo fuerte, por lo cual clasifica como figura rítmica subprimaria de larga duración o con acentuación; y la tercera figura rítmica del primer motivo del continuum, corresponde a una corchea ejecutada en el parche grave del timbal, en la mitad del tiempo fuerte, por lo cual se categoriza como figura rítmica subprimaria de corta duración o sin acentuación. En este orden de ideas el primer motivo de la primera semifrase del continuum según la teoría de Cooper y Meyer (1960, p. 12) tiene carácter anfíbraco.

El segundo motivo de la primera semifrase del continuum, se compone de dos figuras rítmicas subprimarias: la primera figura rítmica es una corchea ejecutada en el vaso del timbal en la parte débil del tiempo fuerte, por lo que se categoriza como figura rítmica subprimaria de corta duración y sin acentuación según Cooper y Meyer (1960, p. 11); la segunda figura rítmica es una negra ejecutada en el vaso del timbal en la parte fuerte del tiempo débil, por lo cual clasifica como figura rítmica subprimaria de larga duración o con acentuación.

Según las consideraciones anteriores el segundo motivo de la primera semifrase del continuum tiene carácter yámbico según Cooper y Meyer (1960, p. 12)

Imagen 5.  
Semifrase tensional de transición.  
Elaboración propia.

Imagen 6.  
Semifrase de reposo y respuesta.  
Elaboración propia.

Por otra parte, la segunda semifrase del continuum (ver imagen 6) empieza en el parche agudo del timbal desde la segunda mitad del segundo tiempo en el tercer compás, y finaliza en la primera mitad del segundo tiempo en el cuarto y último compas.

El carácter de la segunda semifrase es de calma o reposo, debido a los bajos niveles de actividad rítmica claramente perceptibles en la partitura; esta semifrase se complementa con la primera, creando el efecto de respuesta, y consta básicamente de dos motivos: el primer motivo está conformado por dos figuras rítmicas subprimarias.

La primera imagen rítmica es una negra ejecutada en el parche agudo del timbal en la parte débil del segundo tiempo en el tercer compás, por lo tanto, clasifica según Cooper y Meyer (1960) como figura rítmica subprimaria sin acentuación o de corta duración; la segunda figura rítmica del primer motivo es una negra ejecutada en el cencerro o campana en el tiempo fuerte del cuarto compas, por lo cual es pertinente categorizarla como figura rítmica subprimaria con acentuación o de larga duración.

En este sentido el primer motivo de la segunda semifrase del continuum es de carácter yámbico, según la teoría de Cooper y Meyer (1960, p. 12).

El segundo motivo de la segunda semifrase del continuum, está conformado igual que el primero por dos figuras rítmicas subprimarias; la primera figura rítmica es una corchea que empieza en la parte débil del tiempo fuerte, y se ejecuta en el vaso del timbal, por lo cual según Cooper y Meyer clasifica como figura rítmica subprimaria sin acentuación y de corta duración. La segunda figura rítmica corresponde a una negra ejecutada en el vaso del timbal en la parte fuerte del tiempo débil o segundo tiempo, por tanto, es clasificada como figura rítmica subprimaria de larga duración o con acentuación.

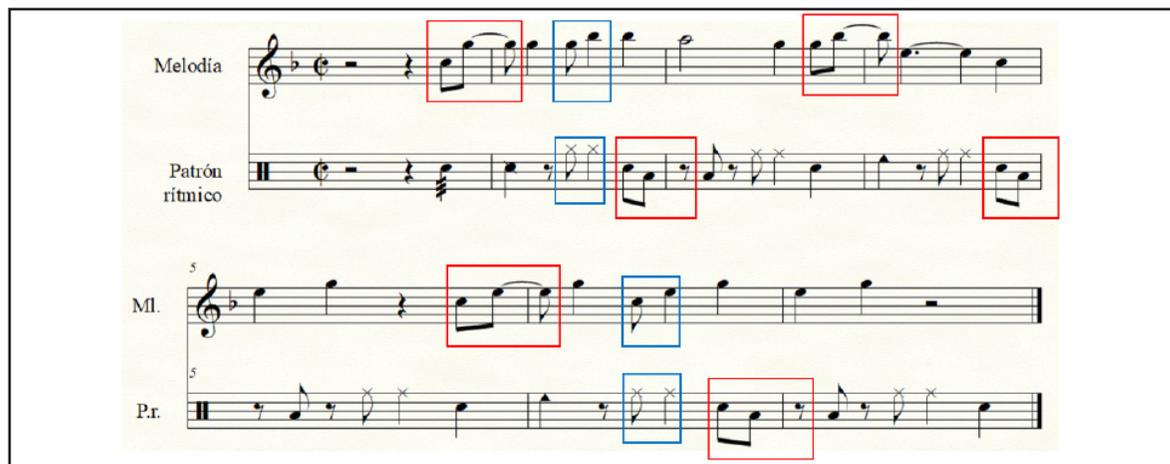


Imagen 7.  
Fragmento de la melodía del tema  
"Cosita linda". Transcripción por los  
investigadores.

Imagen 8.  
Interacción del ritmo  
y fragmento de melodía, origi-  
nales. Elaboración propia.

En este orden de ideas el segundo motivo de la segunda semifrase del continuum según la teoría de Cooper y Meyer es de carácter yámbico.

## Interacciones

De acuerdo con LaRue (1989, p. 69), las interacciones rítmicas en el merecumbé son ejecutadas por la melodía (ver figura 7), siendo los instrumentos de viento los encargados de interactuar de manera complementaria con el ritmo, y otras veces reafirmando la estructura rítmica mediante figuras similares.

Siguiendo este orden de ideas <sup>5</sup> es necesario señalar que la línea melódica de los vientos es otro factor que sirvió de inspiración a Pompilio Rodríguez, al momento de la creación del patrón rítmico, además de su intrépida inquietud creativa (Samper, 2006) En la figura 8 se muestra la interacción entre el patrón rítmico original y un fragmento de una de las melodías del merecumbé:

En los cuadros rojos se muestra la correspondencia del figuraje de corchea – corcheas ligadas (en la batería la corchea ligada no se presenta, pero la segunda corchea responde perfectamente a la interacción con la melodía); y en los cuadros azules se muestra la correspondencia paralela del figuraje corchea – negra. Estos figurajes son claves en la armazón del patrón rítmico, y a través de ellos se evidencia también que la melodía es la generadora de este patrón en el merecumbé.

### Nivel de análisis Poético externo según Molino-Nattiez

Existe una multiplicidad de factores que influyeron de manera directa o indirecta en la creación del merecumbé, entre los cuales observamos que el merecumbé surge como una respuesta o en contraposición al porro de Lucho Bermúdez; esa “competencia creativa” en la cual se vio sumergido Pacho Galán con su “rival” Lucho Bermúdez, sin lugar a duda fue uno de los factores determinantes de la creación del ritmo.

Otro aspecto destacado fue la innovación que introdujo Pompilio Rodríguez al fusionar dos ritmos tradicionales del caribe colombiano, toda vez que fue influenciado en la música de la región a muy temprana edad por su padre.

<sup>5</sup> LaRue define las interacciones como el efecto rítmico producido por los diferentes elementos que estructuran el lenguaje musical tales como el sonido, melodía, y armonía. Estos efectos en algunos casos son complementarios del continuum y en otros casos sirven de refuerzo a la estructura rítmica.

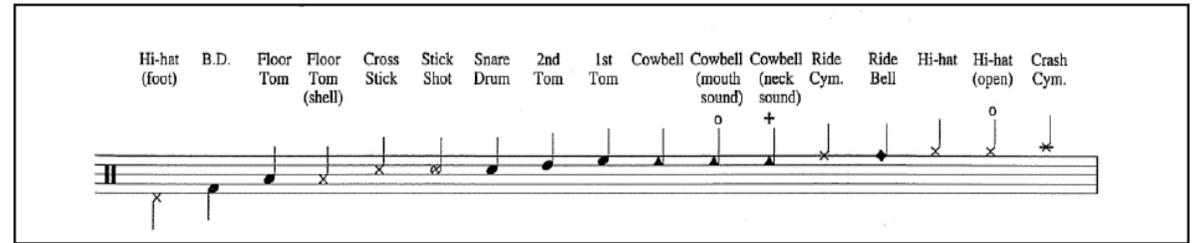


Imagen 9.

Convenciones de escritura para batería.

Walker (2009).



Imagen 10.

Primera variación. Elaboración propia.

En este sentido, el lineamiento analítico de esta investigación, desde Nattiez, de acuerdo con Vázquez (n.d., p. 12) es de tipo poético externo, dado que parte del principio analítico de la poiesis, en el cual se analizan los factores y condicionantes que influyeron o afectaron la creación musical, para llegar al nivel neutro en el cual se estudia la obra musical en sí, en este caso el patrón rítmico de merecumbé.

### Variaciones de merecumbé adaptadas a la batería

Las variaciones del patrón rítmico de merecumbé (que originalmente fue pensado para interpretarse en los timbales por Pompilio Rodríguez Moreno) descritas a continuación, son categorizadas, según De Pedro (1993) como variación ornamental o rítmico melódica, debido a que fueron diseñadas teniendo en cuenta la esencia de la estructura rítmica, añadiendo y suprimiendo notas, modificando el aspecto

tímbrico, ornamentando el material motivico, subdividiendo valores y ligando figuras.

Adicionalmente el procedimiento para las variaciones se efectuó respetando el principio de simetría<sup>6</sup> según el mismo De Pedro (1993, p. 23), la cual no se vio afectada por disminución de valores o supresión de diseños, o aumento de valores o repetición de diseños, manteniendo igualdad en lo concerniente al número de compases.

Otro procedimiento tenido en cuenta fue el principio de contraste, en el cual los elementos rítmicos que intervienen en el material temático son negativos o contrastantes entre sí, según De Pedro (1993, p. 23). En la imagen 9 se muestran convenciones de escritura para el instrumento, de acuerdo con Walker (2009, p. 3) para entender mejor la posición de cada parte del timbal en el pentagrama (el programa de notación Finale marca el Ride bell con una X en la última línea del pentagrama).

Las variaciones a continuación fueron diseñadas pensando en un set de baterías básico de cuatro piezas, además del hi-hats y ride. En la primera variación (ver imagen 10) se respeta la simetría. En el primer tiempo del segundo compás del ritmo de superficie, aparece la verticalidad del redoblante y bombo. La modificación más importante aparece en el último compás, exactamente en la semifrase de reposo y respuesta del continuum, en el cual la corchea que precede el segundo tiempo es cambiada por una negra, y los demás cambios principalmente tienen que ver con el aspecto tímbrico.

La variación número dos (ver imagen 11) fue modificada, tanto en el ritmo de superficie como en el continuum; en esta variación se respetó la simetría o número de compases, igualmente el

aspecto tímbrico fue estructurado pensando en obtener como resultado una aproximación sonora, que emulara el cambio de sonidos agudos a graves y viceversa, con respecto al patrón rítmico original. En el primer y segundo tiempo del segundo compás, en el ritmo de superficie, se añadieron dos negras para ser ejecutadas paralela o verticalmente, con respecto al diseño original en el cual la figura rítmica es totalmente horizontal o melódica. En el continuum se usó el recurso de la síncopa en el segundo tiempo del segundo compás, además de la subdivisión de valores en el último compás.

En la tercera variación (ver imagen 12) el ritmo de superficie se ve alterado con la supresión del silencio de corchea, equivalente a un cuarto del primer tiempo en el segundo compás. Igualmente, el continuum se ve alterado, tanto en la frase tensional en el tercer compás con la eliminación del segundo silencio de corchea, generando la síncopa en el hi-hat abierto; y la frase de



Imagen 11.

Segunda variación. Elaboración propia.



Imagen 12.

Tercera variación. Elaboración propia.

6 Definido por De Pedro como "la igualdad en cuanto a dimensión (número de compases) de los distintos elementos que intervienen en la sintaxis musical."

reposo o respuesta también se altera suprimiendo el silencio de corchea ubicado en el primer tiempo en el último compás. La supresión de los silencios de corchea le da un sentido de desplazamiento equivalente a un cuarto de tiempo con respecto a la frase rítmico-melódica original, todo ello sin perder la esencia del merecumbé. Otro aspecto importante que se tuvo en cuenta principalmente es en lo que respecta al timbre.

### Interacción entre las variaciones y la melodía

Durante la elaboración de las variaciones, se quiso también comprobar las interacciones de cada una con un fragmento de la melodía original, teniendo en cuenta la teoría de LaRue<sup>7</sup>. En la imagen 13 se muestra la interacción entre dicho fragmento melódico y la primera variación. Se puede observar que, en los cuadros verdes, el figuraje respeta el principio de similitud entre la variación y el ritmo original. En los cuadros azules, donde está lo fundamental de esta variación, se resalta la sonoridad de la cumbia, base principal de la confección del patrón rítmico del merecumbé, y también tiene elementos tomados de la melodía original.

En los cuadros rojos se observa una estabilización de la síncopa que, al igual que en los cuadros azules, resalta la sonoridad de la cumbia y al tiempo es capaz de soportar la figura rítmica de la melodía que corresponde en este compás, sin perder su esencia.

En la segunda variación, la interacción principalmente es de tipo complementario, debido a la subdivisión de valores del ritmo con respecto al fragmento melódico original, como se observa en los cuadros azules. Adicionalmente, la interacción se evidencia en la similitud de sonidos paralelos, como lo muestra el cuadro rojo, en donde el golpe del bombo suena simultáneo al hi-hat (Imagen 14).

<sup>7</sup> Ver nota 5 en la página 14 de este artículo.

Figura 13.  
Interacción entre la variación 1 y un fragmento de la melodía original.  
Elaboración propia.

Imagen 14.  
Interacción entre la variación 2 y un fragmento de la melodía original.  
Elaboración propia.

Imagen 15.  
Interacción entre la variación 3 y un fragmento de la melodía original.  
Elaboración propia.

En la tercera variación, al suprimir el silencio de corchea en el segundo y tercer compás de la variación, se produce un desplazamiento del ritmo. Dicho desplazamiento genera entonces una interacción de tipo complementario, al tiempo que se refuerza el motivo melódico original (Imagen 15).

## Conclusiones

Los resultados del análisis musicológico efectuado al patrón rítmico del merecumbé, permiten evidenciar sus características principales, entre las cuales se observa: la entrada anacrusa de las dos secciones que lo conforman, la cuadratura, la síncopa en la sección principal, la riqueza tímbrica, su hibridación yámbico-anfibraco; el desglosamiento y simplificación rítmica, permitiendo la identificación inequívoca de los elementos estructurales que intervienen en la sintaxis musical del merecumbé; tales como figuras rítmicas subprimarias, primarias, motivos, semifrases, frases, y secciones.

Además, se evidencia que la célula rítmica no presenta verticalidad de sonidos, por lo tanto, se puede afirmar que el ritmo en cuestión es de carácter lineal o melódico; teniendo en cuenta que la melodía ejecutada en los vientos inspiró la creación del ritmo, y su desarrollo se efectúa de forma horizontal.

Los criterios de análisis utilizados principalmente fueron diseñados, y frecuentemente son usados para el análisis de la música clásica académica; pero la investigación permite concluir que se pueden adaptar al análisis de músicas populares y tradicionales.

Adicionalmente la contextualización histórica permite concluir que el merecumbé fue creado, no solamente por Pompilio Rodríguez y sus hermanos en cuanto a la parte rítmica; sino que

adicionalmente tuvo el aporte melódico de Pacho Galán; en consecuencia, o como respuesta al porro de Lucho Bermúdez, ya que el porro indudablemente era la sensación de la época, y Pacho Galán siempre tuvo la idea de crear música novedosa yailable, que pudiera relevar al porro del estatus que tenía.

Finalmente, los resultados del análisis se sustentan en la música misma, y precisamente es la música analizada la encargada de corroborar la veracidad de dichos resultados y conclusiones. Es de anotar que el análisis efectuado no aborda todo el significado del patrón rítmico, debido a la pluralidad de criterios de análisis; constituyendo principalmente una perspectiva que favorece la comprensión de la célula rítmica del merecumbé.

## Referencias Bibliográficas

Bassi, R. y Britton, D. "Serie trópicos. Maestros nativos, Pacho Galán" (s.f.). Tomado del canal Ricobassilon, en el cual se nombran los videos como "Pacho Galán, rey del merecumbé", distribuidos así:

Nº1 (2008, 08, 21). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gtSw26jh7wo> (video 1).

Nº2 (2008, 08, 22). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=860fP0Urc78> (video 2).

Nº3 (2008, 08, 22). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=svlwDKNDTI4> (video 3).

Nº4 (2008, 08, 23). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TNZVmEcreAA> (video 4).

Nº5 (2008, 08, 23). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9JT3-HcQhGE> (video 5).

**Los resultados del análisis musicológico efectuado al patrón rítmico del merecumbé, permiten evidenciar sus características principales**

Nº6 (2008, 08, 23). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B8J52zQGafw> (video 6).

Nº7 (2008, 08, 24). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=U7lw8h\\_PNwg](https://www.youtube.com/watch?v=U7lw8h_PNwg) (video 7).

Calderón, E. (2014). "Sistematización de cinco ritmos del Caribe colombiano adaptados para batería por Tony Peñaloza." Corporación Universitaria Reformada.

Cooper, G., & Meyer, L. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. The University of Chicago Press.

De Pedro, D. (1993). *Manual de formas musicales*. Real Musical.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Labor.

Rodríguez, P. (1997). Carta autobiográfica carné de Sayco No. 0186 escrita en la ciudad de Barranquilla el 28 de agosto de 1997. Disponible en: [http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_79.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_79.htm)

Samper, A. (2006). *Pacho Galán el rey del Merecumbé*. La Iguana Ciega.

Vázquez, M. (n.d.). *El análisis musical y su metodología*. Análisis estilístico, formal y armónico. Diferentes sistemas analíticos y su valoración. Importancia de la interrelación de los mismos para avanzar en una plena comprensión de la obra musical. . Disponible en: [http://www.academia.edu/4480155/Análisis\\_musical.\\_Teoría\\_para\\_lo](http://www.academia.edu/4480155/Análisis_musical._Teoría_para_lo)

Fotografía.  
Jhon Atencia Torres

