



UNIVERSIDAD DE PANAMA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

RECITAL DE GRADO

TESINA DE PERCUSIÓN

ANÁLISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

**Para optar por el título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en
Instrumento Orquestal Percusión**

ESTUDIANTE:

RICARDO ELISEO SÁNCHEZ ÁVILA

8- 445- 373

2021

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ.

DEDICATORIA

A mi madre, Nidia Avila Meza; a quien debo mi personalidad, esencia, valores y forma de ser en la vida.

A mi padre Ricardo Sánchez Reyna. Mis hermanos Vladimir y Mijail Sánchez Ávila. De igual forma a mi abuela, tías y primos. De manera muy especial a mis sobrinas y sobrinos.

A mi compañera de vida, Angélica Dayana.

A la memoria del profesor Osvaldo Antonio Sempris Sotillo y, del amigo y colega Carlos Pérez-Bidó.

“Cada uno según el don que ha recibido, minístrelo a los otros, como buenos administradores de la multiforme gracia de DIOS”. 1ra de Pedro, 4-10.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	2
I. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEL RECITAL.....	4
1.1 MARIMBA “ <i>Sea Refractions</i> ” (Mitchell Peters).....	4
1.2 VIBRAFONO “ <i>Zufrieden</i> ” (Fidel Zaldumbide).....	7
1.3 TIMPANI “ <i>Sempris Studio</i> ” (Efraín Cruz).....	9
1.4 REDOBLANTE “ <i>Trommel – Suite</i> ” (Siegfried Fink).....	11
1.5 CONGAS “ <i>A 4 Congas</i> ” (Roberto Vizcaíno).....	14
1.6 CONJUNTO ORQUESTAL SEXTETO (*) “ <i>Si por mí llueve</i> ” (Cheo Feliciano).	18
II. BIOGRAFIAS DE LOS COMPOSITORES.....	20
2.1 Mitchell Thomas Peters.....	20
2.2 Fidel Zaldumbide Flores.....	21
2.3 Efraín Salvador Cruz De Gracia.....	22
2.4 Siegfried Fink.....	23
2.5 Roberto Tomás Vizcaíno Guillot.....	25
2.6 José Luis Feliciano Vega “Cheo Feliciano”.....	26
III. LA CONGA O TUMBADORA.....	29
3.1 Historia.....	29
3.2 Características del instrumento.....	32
3.3 Técnica de la conga.....	35
3.4 Congueros emblemáticos.....	38
RECOMENDACIONES.....	43
CONCLUSIONES.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	45
ANEXOS.....	46

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Introducción de Sea Refractions, primera sección</i>	4
Figura 2. <i>Final de la primera sección</i>	5
Figura 3. <i>Inicio de segunda sección, en corcheas</i>	5
Figura 4. <i>Continuación de segunda sección, en tresillo de corchea</i>	6
Figura 5. <i>Intercalación de compases</i>	6
Figura 6. <i>Coda</i>	6
Figura 7. <i>Introducción</i>	7
Figura 8. <i>Discurso melódico con la armonía</i>	7
Figura 9. <i>Retrogradación invertida</i>	8
Figura 10. <i>Movimiento moderado</i>	8
Figura 11. <i>Coda</i>	8
Figura 12. <i>Primer movimiento</i>	9
Figura 13. <i>Cadenza</i>	10
Figura 14. <i>Vivo</i>	10
Figura 15. <i>Sección “C” de mejorana por 25</i>	10
Figura 16. <i>Motivo rítmico o tema</i>	11
Figura 17. <i>Primera frase</i>	12
Figura 18. <i>Variación</i>	12
Figura 19. <i>Ritmos no retrógrados</i>	12
Figura 20. <i>Compás compuesto y galopa</i>	13
Figura 21. <i>Galopas con acentos</i>	14
Figura 22. <i>Rebote en el aro</i>	14
Figura 23. <i>Patrón en 12/8</i>	15
Figura 24. <i>Patrón en 12/8</i>	15
Figura 25. <i>Tumbao melódico</i>	16
Figura 26. <i>Tumbao melódico</i>	16
Figura 27. <i>Melodía espejo</i>	17
Figura 28. <i>Motivo de songo</i>	17
Figura 29. <i>Coda</i>	17
Figura 30. <i>Progresión armónica del montuno</i>	18
Figura 31. <i>Mambo</i>	19
Figura 32. <i>Coda</i>	19
Figura 33. <i>Mitchell Thomas Peters</i>	20
Figura 34. <i>Fidel Zaldumbide Flores</i>	21
Figura 35. <i>Efraín Salvador Cruz De Gracia</i>	22
Figura 36. <i>Siegfried Fink</i>	24
Figura 37. <i>Roberto Tomás Vizcaíno Guillot</i>	25
Figura 38. <i>Ricardo Sánchez y José “Cheo” Feliciano</i>	28
Figura 39. <i>Sección rítmica. Conga y timbal</i>	33
Figura 40. <i>Melodía de afinación manteca</i>	35
Figura 41. <i>Nomenclatura de los sonidos</i>	36
Figura 42. <i>Ejercicio del “u-pe”</i>	36
Figura 43. <i>Posición de la mano</i>	37

Figura 44. <i>Posición de las manos</i>	37
Figura 45. <i>Ejercicio de dobles</i>	37
Figura 46. <i>Marcha o tumba’o de la conga</i>	38
Figura 47. <i>Marcha o Tumbao de la conga con dos congas</i>	38
Figura 48. <i>Ricardo Sánchez y José Luis Quintana “Changuito”</i>	40
Figura 49. <i>Con Poncho Sánchez</i>	41
Figura 50. <i>Richie Flores</i>	41
Figura 51. <i>Eliel Lazo</i>	41
Figura 52. <i>Paoli Mejías</i>	41
Figura 53. <i>William Thompson</i>	42

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Análisis de micro motivos (temas) Sección “A”</i>	15
Tabla 2 <i>Análisis de micro motivos (tumbao) Sección “B”</i>	16
Tabla 3. <i>Ejemplos de intervalos de afinación de las congas</i>	35

INTRODUCCIÓN

La música, lenguaje universal, es un don divino, que nos produce un sin número de sensaciones y, tiene la capacidad de transportarnos a distintas épocas, espacios y dimensiones.

A lo largo de la historia de la humanidad, la música ha encontrado en la percusión, la plataforma cimente para desarrollar los ritmos; que al igual que los latidos del corazón nos dan vida. No en vano, el primer instrumento de percusión con el que tenemos contacto, es nuestro propio cuerpo.

Los sonidos o timbres, cual paleta de colores, nos muestran la diversidad de posibilidades que existen con la percusión. Su plasticidad queda demostrada por su pluriculturalidad. No hay pueblo en el mundo, que no tenga como propio, algún instrumento de percusión. Incluso, las tribus más ancestrales lo utilizaban como medio de comunicación.

La energía y fuerza que nos impulsa y catapulta a clímax intensos; experiencia casi extrasensorial. Así como la paz y el sosiego que nos sumerge en la más profunda meditación y concentración. Eso y más, es la percusión.

Este trabajo tiene entre sus objetivos, mostrar la amplia gama y versatilidad, que poseen los instrumentos orquestales de percusión; pasando por instrumentos idiófonos de teclado como la marimba y el vibráfono. Además de instrumentos membranófonos o de parche como, el redoblante y el timpani. El repertorio seleccionado y el análisis respectivo del mismo, darán fe de ello.

También se pretende orientar de una manera histórica y práctica, el proceso evolutivo de la conga o tumbadora. Instrumento de percusión mayor, de sonido no determinado; que después de la batería, es el instrumento de percusión popular, más universal que existe.

Sus características, su técnica, su rol protagónico, su importancia hasta nuestros días. Además, destacamos los aportes y trayectorias de algunos Maestros Congueros.

Se incluye una obra solista para este instrumento, cuya naturaleza principal es, ser base rítmica y acompañamiento.

Este documento se sustenta en una bibliografía especializada, pero primordialmente, en las experiencias, vivencias y anécdotas del autor; así como de entrevistas realizadas a músicos percusionistas, arreglistas, compositores y productores musicales. De seguro será una referencia obligada, para las presentes y futuras generaciones.

I. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEL RECITAL

1.1 MARIMBA “*Sea Refractions*” (Mitchell Peters).

“*Sea Refractions*” es una de sus obras más conocidas. Es un solo de marimba a 4 baquetas, compuesta el 28 de enero de 1970 y publicada en 1971. Esta obra emplea las combinaciones básicas del estudio a cuatro baquetas, incluyendo permutaciones y movimientos laterales. La obra está dividida en dos secciones con recapitulación y coda.

La primera sección es un coral lento, interpretado con redobles de acordes yuxtapuestos en su segunda inversión (la quinta en el bajo); sin tercera (quintas huecas), en la tonalidad de “la menor”.

La mano izquierda se mueve, haciendo los acordes de re y do. La mano derecha se mantiene en el acorde de la menor, para luego ir desarrollando la melodía, con aperturas de terceras, cuartas y quintas.

Figura 1. *Introducción de Sea Refractions, primera sección.*



Nota: Acordes yuxtapuestos.

Un aumento gradual de la sonoridad, evoca un mar que poco a poca va despertando y, vuelve a la calma en una secuencia armónica de acordes yuxtapuestos. Do, fa, fa y mi, en la mano izquierda. La, la, si y si, en la mano derecha. Nuevamente utiliza el recurso de la segunda inversión, sin terceras, formando quintas huecas. Excepto en los acordes de fa y, en el acorde final de mi; (dominante de la), que si los emplea en su posición natural.

Figura 2. *Final de la primera sección.*



Nota: Secuencia armónica final de la primera sección.

Esta primera sección nos recuerda un tanto los primeros compases de la introducción de la obra *La Mer*, de Claude Debussy (del alba al mediodía en el mar).

La segunda sección es un poco más movida (moderado), en donde el aspecto técnico tiene mayor exigencia. Esta se desarrolla sobre una combinación rítmica de corcheas y tresillos de corcheas, que dan la sensación del movimiento de las olas de un mar embravecido.

El desarrollo armónico del tema, comienza sobre la nota mi (dominante), que a la vez es un pedal. Cada dos compases el acorde cambia y vuelve a este acorde dominante. Los otros acordes empleados son fa y re en su tercera inversión. Los acordes son arpeggios de quintas; primero en corcheas y luego en tresillos de corcheas, manteniendo el mismo criterio.

Figura 3. *Inicio de segunda sección, en corcheas.*



Nota: Arpeggios de acordes en quintas.

Continúa el desarrollo del tema, esta vez empleando el acorde de quintas en la mano izquierda y el arpeggio en la derecha. Más adelante se produce este efecto de forma invertida.

Figura 4. *Continuación de segunda sección, en tresillo de corchea.*



Nota: Acorde en quintas, (m. izq.) y arpeggios de acordes en (m. der.).

El autor crea un interludio al intercalar compases de 3/4, con compases de 4/4. En los compases de 3/4, mantiene la figura de tresillo, arpegiando el acorde de mi; sin la tercera.

En los compases de 4/4, utiliza la figura de corchea modulando los acordes, en arpeggios; primero con el acorde de fa sostenido, luego el acorde de sol. Retorna al acorde de fa sostenido y culmina con un acorde de mi bemol. Todos estos arpeggios omiten la tercera.

Vuelve al desarrollo del segundo tema.

Figura 5. *Intercalación de compases*



Nota: Modulación de acordes en arpeggios.

La obra recapitula y salta a la coda, utilizando la misma técnica de acordes yuxtapuestos en segunda inversión, formando quintas huecas.

La secuencia armónica es: acordes de re, do y re, en la mano izquierda y el acorde de la; en la mano derecha, que se mantiene durante los tres compases de la coda.

Figura 6. *Coda*



Nota: Secuencia armónica coda.

1.2 VIBRAFONO “Zufrieden” (Fidel Zaldumbide)

Es una obra escrita originalmente, sólo para vibráfono; de forma ternaria A B A' (A, exposición; B, contraste o desarrollo y A' re-exposición con variación). Inspirada en una técnica compositiva conocida como retrogradación invertida o espejo. Según el compositor esta obra le representa una sensación de alegría, felicidad, satisfacción, paz; a través del vibráfono, instrumento con el cual ha encontrado su voz.

La primera parte es una melodía sencilla en re mayor, con un acompañamiento dulcemente arpegiado, con los acordes de re mayor y mi dominante (E7), en su segunda inversión (la quinta en el bajo).

Figura 7. *Introducción*

Frieden

Vibráfono Solo Fidel Zaldumbide Flores

Lento y Rubato



Nota: Acordes arpegiados de re mayor y mi dominante.

Continúa el discurso melódico, valiéndose de la armonía para tal fin. La nota sol es utilizada como pedal.

Figura 8. *Discurso melódico con la armonía.*



Nota: La nota sol, se mantiene como pedal.

Los últimos cuatro compases de la exposición presentan el efecto de la retrogradación invertida, colocando las notas que en principio eran el colchón armónico como melodía y las

notas de la melodía en el bajo; produciendo así un pedal, con la nota re y finalizando en un acorde de V aumentado (Cadencia suspensiva).

Figura 9. *Retrogradación invertida.*



Nota: La nota re, se mantiene como pedal y concluye con un acorde de La aumentado.

La segunda parte o desarrollo tiene su propia estética. Es un movimiento moderado, en sol menor; inspirado en la forma sonata (barroco), con un tratamiento contrastante de la tonalidad en el segundo grupo que cierra con sentido suspensivo, en el acorde de re menor (v-); lo que obliga a una recapitulación de esta sección.

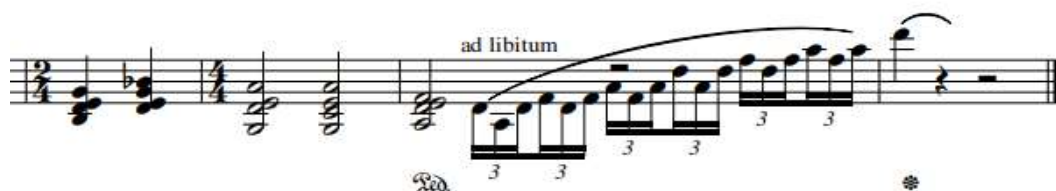
Figura 10. *Movimiento moderado*



Nota: Movimiento moderado en sol menor.

La coda es una re-exposición de la primera sección que finaliza con un arpeggio en octavas de re mayor.

Figura 11. *Coda*



Nota: Arpeggio de Re Mayor para el final.

1.3 TIMPANI “*Sempris Studio*” (Efraín Cruz)

La obra fue compuesta en 1986, en el marco del segundo módulo del Círculo de Estudios de Música Latinoamericana y estrenada en la Ciudad de Panamá, el 15 de diciembre de 1987, durante el concurso para instrumentistas y fue interpretada por el percusionista Osvaldo Antonio Sempris Sotillo; a quién fue dedicada la obra. *Sempris Studio*, es un solo para tres timbales en tres movimientos. Según el compositor, la obra es una macro estructura.

El primer movimiento es un allegro vigoroso, con los timbales afinados en la triada de fa menor (fa, la bemol y do). En el se presentan movimientos clásicos del timpani, donde el motivo principal (tema) se presenta desde el primer compás y se reproduce a lo largo de la obra, intercalado con galopas y redobles.

Figura 12. *Primer movimiento*



Nota: Motivo principal (tema).

El segundo y tercer movimiento están en la tonalidad de si bemol y estos, si guardan una relación de cuartas justas en cuanto a su afinación (fa, si bemol y mi bemol).

El segundo movimiento es una *cadenza* muy tranquila, donde el instrumentista tiene toda la oportunidad de interpretar con libertad y mostrar su dominio en el instrumento, con glisandos, crescendos, decrescendos, y cruces de baqueta, a medida que va aumentando la velocidad.

Figura 13. Cadenza.



Nota: Glissando.

El tercer movimiento es un vivo y está inspirado en el género folclórico de mejorana; específicamente del baile de los manitos, de la región de Ocú. El baile de los manitos, es un baile autóctono, escrito en métrica de octavo (3/8) y se caracteriza por el zapateo coreográfico de las parejas.

Existen cuatro variantes del baile de la mejorana: La mejorana por 25, mejorana zapatera, cumbia zapateada y socavón (llanero y poncho). La forma o estructura del baile de mejorana es: Presentación o zapateo (A). Cambio (B). Encierra (C). Cambio (B) y nuevamente, presentación y zapateo (A). Esta forma se repite con cada paso que se realiza.

Este movimiento, plasma la presentación o zapateo y la encierra de la mejorana por 25.

Figura 14. Vivo.



Nota: Motivo rítmico de presentación o zapateo.

Figura 15. Sección "C" de mejorana por 25.



Nota: Motivo rítmico de encierra.

1.4 REDOBLANTE “*Trommel – Suite*” (Siegfried Fink)

La suite para redoblante, fue una de sus primeras composiciones y es considerada un clásico del repertorio para caja solista. Como su nombre lo dice, esta obra consta de varios movimientos de corta duración (forma suite), enfatizando una danza o un cántico.

Fink utiliza diferentes zonas del parche (cuero) y diferentes tipos de baquetas, (tradicional, macetín o escobilla) logrando obtener un variado número de sonidos (17 en total) ubicados en la vasta región del redoblante.

La obra contiene unas indicaciones al inicio, que explican el lugar del parche donde se debe tocar. La combinación del cuero con el aro, el uso o no de los bordones, el tipo de baquetas para cada movimiento o sección. Esto es considerado como un claro interés del compositor, por normar la nomenclatura de la percusión.

- **Intrada** En este primer movimiento predominan la combinación de figuras binarias y ternarias, donde el tresillo tiene mayor participación. El motivo rítmico o “tema” se presenta a partir del segundo compás y se identifica claramente a lo largo del movimiento, intercalado o combinado con semicorcheas o fusas.

Figura 16. *Motivo rítmico o tema.*



Nota: Combinación de figuras binarias, ternarias y ritmo de tresillo.

Fink propone con frecuencia utilizar el borde del cuero, donde se produce el armónico de este instrumento y el centro, donde se produce el sonido real del redoblante.

- **Toccata** Este movimiento está conformado por dos frases fundamentales, cada una posee variaciones bastante evidentes. La primera frase se encuentra desde el primer compás.

Es un patrón rítmico que se repite cuatro veces, en un juego de preguntas y respuestas de forma simétrica, hasta el compás #9 donde se presenta la primera variación. A continuación, un ejemplo.

Figura 17. *Primera frase*



Nota: Patrón rítmico de la primera frase.

Figura 18. *Variación*



Nota: Frase secundaria o variación.

Por primera vez, Fink presenta la separación de voces en el instrumento utilizando dos tipos de baquetas (macetín y baqueta normal); lo mismo que se presentará, oportunamente en el desarrollo de la obra.

Para esta sección el compositor indica el cambio de baqueta para generar un diálogo bastante evidente entre las voces, logrando una interesante sonoridad en este movimiento.

En este movimiento también podemos encontrar, ritmos *No Retrórados* (*).

Figura 19. *Ritmos no retrórados.*



Nota: Separación de voces con macetín y baqueta.

(*) Ritmos No Retrógrados, *son ritmos de diferentes duraciones, uno con relación del otro, pero que encuadran en un valor central y común a ambos grupos. Ya sea que se lean los ritmos de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, el orden de sus duraciones permanece igual.*

- **Mista** Este movimiento contiene varios elementos presentados en las danzas anteriores.

Su estructura principal está compuesta por la separación de voces, en un compás compuesto. Para ello, el compositor vuelve a utilizar el recurso de dos baquetas diferentes, produciendo un perceptible diálogo entre las voces.

Esta vez, propone la escobilla de metal, utilizada para interpretar jazz; dándole a este movimiento ese *feeling*. Al final del movimiento nuevamente separa las voces, pero utilizando dos baquetas iguales.

También podemos percibir tres motivos rítmicos que se repiten a lo largo de este movimiento, estas son: la galopa, la galopa invertida y el saltillo; los cuales también son escuchados con frecuencia durante el transcurso de la obra, con algunas variaciones.

Figura 20. *Compás compuesto y galopa.*



Nota: Separación de voces con baqueta y escobilla.

- **Cadenza** Como su nombre lo dice, en este movimiento el intérprete escogerá libremente y de manera aleatoria, los motivos a interpretar y las baquetas a utilizar; respetando las dinámicas y repeticiones sugeridas por el autor.
- **Marcia** Este movimiento es el gran cierre de esta suite. Como su nombre lo indica, es una marcha briosa donde la galopa es la figura predominante. Esta se presenta a lo largo del

movimiento en diversas combinaciones, con corcheas o semicorcheas; en ocasiones adornada con mordentes, redobles o acentos.

Figura 21. *Galopas con acentos.*



Nota: Combinación de galopas en semicorcheas, con acentos.

Al igual que en el segundo y tercer movimiento, Fink utiliza el recurso del rebote en el aro formando un diálogo con el parche del redoblante; antecedido por un compás con tresillos de semicorchea, conformando una frase.

Figura 22. Rebote en el aro.



Nota: Diálogo con acentos entre el aro y el cuero.

1.5 CONGAS “A 4 Congas” (Roberto Vizcaíno).

Esta obra es una de las pocas que existen para este instrumento como solista y representa todo un reto técnico y de destrezas para el ejecutante; ya que en ella deben aplicarse los rudimentos propios de la conga (mano secreta, combinaciones de tresillos, etc.) y los que le han sido incorporados, como los dobles. Aunado a la musicalidad exigida en la combinación tímbrica (afinación) y melódica de los tambores.

La obra la podemos dividir en ocho (8) secciones; cada una compuesta de micro formas, que al final conforman una macro forma o frase. El patrón rítmico sobresaliente es el tres, y para ello el compositor se vale del octavo (8) y de la figura del tresillo, en sus diferentes combinaciones. Vale la pena mencionar, que en la religión bantú el número seis (o dos veces

tres), es el número sagrado de Changó; dios del fuego, del trueno, de los tambores y de la virilidad.

La obra inicia en compás de 12/8 con cuatro micro motivos rítmicos melódicos. El primer motivo rítmico melódico consta de cuatro compases. El segundo motivo ocupa el quinto y sexto compás. Estos dos primeros motivos son con repetición.

El tercer y cuarto micro motivo, constan de cuatro compases cada uno. En ellos predominan ritmos con corcheas y va en un gradual crescendo. Finalizamos con un calderón y vamos al da capo.

Figura 23. Patrón en 12/8.



Nota: Primer micro motivo

Figura 24. Patrón en 12/8



Nota: Tercer micro motivo.

Tabla 1. Análisis de micro motivos (temas) Sección “A”.

ANÁLISIS DE MICRO MOTIVOS (TEMAS) SECCIÓN A			
Sección	Motivo	Compases	Detalle
A	Primer	Del 1 al 4	1ra micro frase
A	Segundo	Del 5 al 6	2da micro frase
A	Tercer	Del 7 al 10	3ra micro frase. Inicia de crescendo
A	Cuarto	Del 11 al 14	4ta micro frase. Al Da Capo

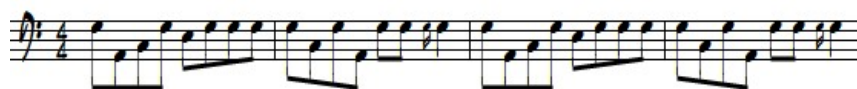
Nota: Micro motivos sección A.

Luego, tenemos una transición en tresillos de semicorchea, con acento y en crescendo, del compás 15 al 16; que nos llevan a la segunda sección.

En la segunda sección (B), encontraremos el primer tumbao melódico que veremos en la obra. Cada cuatro u ocho compases, la melodía del tumbao sufre ligeras variaciones.

A destacar que del compás 33 al 36, se dobla el tiempo, sobre la marcha del tumbao.

Figura 25. *Tumbao melódico.*



Nota: Primera variación de tumbao.

Figura 26. *Tumbao melódico.*



Nota: Tercera variación de tumbao.

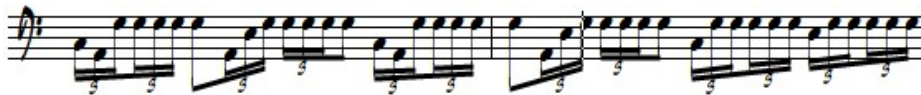
Tabla 2. *Análisis de micro motivos (tumbao) Sección “B”.*

ANÁLISIS DE MICROMOTIVOS (TUMBAO) SECCIÓN B			
Sección	Motivo	Compases	Detalle
B	Primer	Del 17 al 22	1er tumbao melódico
B	Segundo	Del 25 al 32	2do tumbao melódico
B	Tercer	Del 33 al 36	3er tumbao melódico a doble tiempo
B	Cuarto	Del 37 al 44	4to tumbao melódico

Nota: Micro motivos sección B

La tercera sección (C), es una melodía espejo en tresillos de semicorcheas. Precedida por una secuencia de dobles, que se va maximizando, de negras a seisillos de semicorcheas para caer en otra variante de tumbao melódico, esta vez con tresillos y rudimentos de paradidles.

Figura 27. *Melodía espejo.*



Nota: Combinación de tresillos, creando una melodía.

La cuarta sección (D), es otra variante de tumbao melódico, pero esta vez se incluyen rudimentos en tresillos.

La quinta sección (E), es un motivo de songo melódico, ejecutado durante diez compases, hasta llegar a una *cadenza* (F). Una vez interpretada la *cadenza*, se retoma el tempo primo, del songo melódico (E2).

Figura 28. *Motivo de songo*



Nota: Variante de songo, creando una melodía.

La última sección (G), es un guaguancó, que consta de cuatro compases con repetición y que va acelerando hasta llegar al gran cierre final.

Figura 29. *Coda*



Nota: Cierre final.

1.6 CONJUNTO ORQUESTAL SEXTETO (*) “Si por mí llueve” (Cheo Feliciano).

El tema, está en la tonalidad de Si bemol y, tiene la estructura básica de una guaracha: Introducción, cuerpo del número, montuno (coro – soneos), mambo, montuno y coda. Incluido en la producción discográfica “Cheo” de 1971.

Los sextetos, tienen su auge como agrupación musical en la Habana, Cuba, (1920). Décadas más tarde, por los años 50 en la ciudad de Nueva York, prolifera un tipo de sexteto, que incorpora el vibráfono, principalmente como instrumento melódico. Desde que el vibráfono fue incorporado al jazz, surgieron una serie de alternativas musicales en torno a este instrumento. El formato de estos sextetos era: Piano, bajo, conga, timbal, bongó, vibráfono y cantante.

En este tema, el montuno tiene una progresión armónica, que inicia con el segundo grado de la tonalidad; el comúnmente conocido two-five (ii – V). Los dos siguientes compases, también tienen progresión two-five, pero iniciando desde el tercer grado de la tonalidad (re menor), lo que implica, incluir el acorde de Sol séptima (V7) que no es propio de la tonalidad.

Figura 30. *Progresión armónica del montuno.*



Nota: Progresión two-five de C-7 a F7 y de D-7 a G7.

El mambo mantiene la progresión armónica del montuno, pero en la segunda sección, tiene una variante que consiste en doblar el tiempo. Para lograr ese efecto, se incluyen dos acordes por compás y el ritmo va al doble de la velocidad.

Figura 31. Mambo.

(MAMBO W/4)
C-7 F7 D-7 G7

(DOUBLE TIME)
M 9 C-7 F7 Bb G7 C-7 F7 Bb C-7 D-7 Db

Nota: Misma progresión armónica, con dos acordes por compás.

La coda es una recapitulación con una ligera variante, que consiste en la figura rítmica de la clave, sobre los acordes de Sol bemol y Si bemol, y en el último compás, una escala cromática en negras, para finalizar en la tónica.

Figura 32. Coda

(CODA W/4)
D-6 C-7 Ab15

Gb15 Bb Ab7 A7 Bb Bb

Nota: Recapitulación, ritmo de clave y cromática para finalizar en la tónica.

(*) Arreglo original de Bobby Valentín: Transcripción: Ricardo Sánchez Avila.

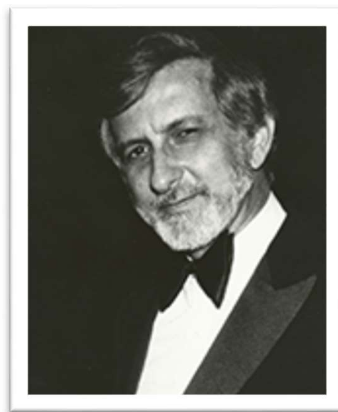
II. BIOGRAFIAS DE LOS COMPOSITORES

2.1 Mitchell Thomas Peters.

Percusionista, compositor, arreglista y pedagogo estadounidense nacido el 17 de agosto de 1935 en Red Wing, California, falleció el 28 de octubre del 2017.

Su carrera musical la inicio como clarinetista, hasta que un día su profesor le pidió que asistiera en la percusión. Estudio en Eastman School of Music, con William Street, donde obtuvo sus títulos de licenciatura y maestría, además de un certificado de interprete.

Figura 33. *Mitchell Thomas Peters*



Nota: Foto de google, Percussive Arts Society

Fue timpanista de la 7ma. Orquesta Sinfónica del Ejército de los Estados Unidos. Gran parte de su carrera artística la desarrollo en la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles (1969 – 2006) bajo la batuta de grandes directores como; Zubin Mehta, Carlo María Guilini, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, John Williams, entre otros.

En 1972 consiguió una plaza como percusionista asistente de principal y en 1982 paso a ser el timpanista.

Participó en varias producciones musicales con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, Orquesta Sinfónica de Dallas, Philharmonic New Music Group, bandas sonoras para filmes, etc.

Fue profesor de percusión en la Universidad de California (UCLA); Academia de Música del Oeste. Produjo varias composiciones para percusión (marimba, timpany, multi percusión, conjunto de percusión). Además de diversos libros y métodos de estudio.

Estaba considerado entre los 12 mejores timpanista, del mundo.

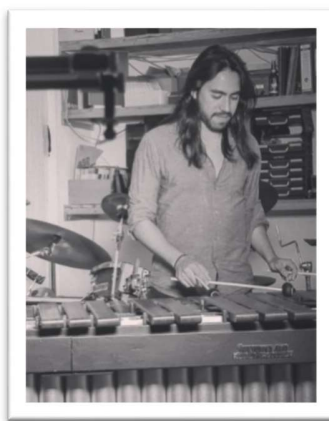
2.2 Fidel Zaldumbide Flores

Percusionista y compositor ecuatoriano nacido el 5 de septiembre de 1993 en Quito, (actualmente radicado en Alemania).

Inicia sus estudios musicales a la edad de 12 años en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador, bajo la dirección de la Magister Mónica Navas y de Andrés Carrera.

Forma parte de diferentes agrupaciones de repertorio clásico y popular. Posee una licenciatura en Educación Musical por la Universidad Católica del Ecuador. Técnico y Tecnólogo Musical en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador y un Master en Percusión por la Universidad de Música de Nuremberg-Alemania (bajo la dirección del Prof. Radoslaw Szarek).

Figura 34. *Fidel Zaldumbide Flores*



Nota: Foto tomada del facebook, del autor.

Ganador del segundo premio sección vibráfono del “*Italy Percussion Competition 2018*” organizado por “Italy Percussive Arts Society” con su obra Dony’s Dog.

Como compositor, sus obras han sido interpretadas en los 4 continentes y pretenden expandir el repertorio latinoamericano de percusión por el mundo.

En el 2021 saca su primera producción discográfica titulada “*Entre dos Mundos*” con composiciones propias para diferentes formatos de Percusión.

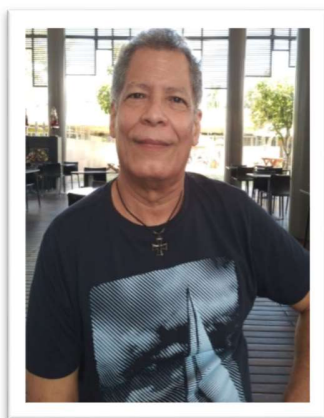
Actualmente dedica su tiempo a la enseñanza, composición y desarrollo de repertorio pedagógico para percusión con base en raíces ecuatorianas.

2.3 Efraín Salvador Cruz De Gracia.

Violinista, director, compositor, docente y gestor cultural, nacido el 1 de octubre de 1955, en la ciudad de Panamá.

En 1970, ingreso al Conservatorio Nacional de Música de Panamá, donde realizó estudios de violín con la profesora Carmen Cedeño y con el violinista italiano radicado en Panamá, Oscar Raúl Iotti, (violinista de la orquesta de la NBC de Nueva York).

Figura 35. *Efraín Salvador Cruz De Gracia*



Nota: Foto proporcionada por el compositor.

Posteriormente ingresó a la Universidad Federal de Bahía, Brasil; donde estudió dirección y composición con Ernst Widner (Suiza), fundador de la escuela de composición de Brasil.

Composición con Jamary Oliveira (Brasil). Música de cámara con Pino Onnis (Italia), entre otros.

Formó parte de la Orquesta de la Universidad de Bahía Brasil, como violista; donde estuvo bajo la batuta de grandes directores como: Pierre Colombo (Francia), Francisco Savin (Méjico), Angelo Cavallaro, Piero Bastianelli, (Italia), John Neschling, Eric Vasconcelos, Lindembergue Cardoso, Agnaldo Riveiro, Fernando Cerqueira (Brasil).

Ha dirigido la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Bahía, en Brasil; con Rioko Katena como solista y en el estreno de la obra Adagio Trágico de Roque Cordero. La Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, por invitación. La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Panamá. Banda de Conciertos de la Universidad de Costa Rica.

En 1992, fue director fundador de la Banda Sinfónica del Municipio de Panamá, por concurso. También fue el director fundador de la Banda Sinfónica de la Universidad de Panamá.

En 1997, fue el director principal de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Panamá, que participó en el festival mundial de la juventud, celebrado en la Habana, Cuba.

En 1986 compuso por encargo, la obra para timpany, “Sempris Studio”.

Como gestor cultural, en su país natal, ha colaborado en la creación de dos bandas sinfónicas y de la orquesta sinfónica de la Universidad de Panamá (2004), como director asistente.

2.4 Siegfried Fink

Percusionista, compositor y profesor alemán, nacido un 8 de febrero de 1928 en Zerst, Alemania y falleció el 3 de mayo de 2006 en el distrito de Wurzburg, del estado alemán de Baviera. Es una reconocida e importante figura, que jugó un papel decisivo en el desarrollo de la

escena de la percusión profesional en Alemania y a nivel mundial después de la Segunda Guerra Mundial y durante todo el siglo XX.

Fink estudió timbales y percusión en la Universidad de Música de Weimar (Alemania), en la clase de Alfred Wagner y composición en la clase de Helmut Riethmuller en la misma institución. Ocupó puestos orquestales y de profesor en ciudades como Weimar, Lübeck Magdeburg y Hannover; obteniendo luego un puesto de profesor permanente de timbales y percusión en la Hochschule für Musik Würzburg. En 1974, es ascendido a profesor titular convirtiéndose en director del renombrado Studio für Perkussion en Würzburg, ocupando este cargo hasta su jubilación en el año 1993.

Figura 36. *Siegfried Fink*



Nota: Foto tomada de Wikipedia.

Como compositor nutrió el repertorio de percusión con más de 150 obras. Música de cámara, ballets, arreglos, música para películas, televisión y publicidad. Además de contribuciones al arte de la percusión, como: La creación de un pictograma de instrumentos de percusión, baquetas y mazos con el fin de unificar y facilitar la comunicación de la notación para la percusión, entre compositores e intérpretes; cambios de instrumentos, baquetas, etc. Dirección

de conjuntos, enseñanza, creación de festivales de percusión, edición, mentor de grandes talentos e intérpretes, etc.

Su obra estaba influenciada por el jazz y se inspiraba a menudo en impresiones de sus muchos viajes alrededor del mundo.

2.5 Roberto Tomás Vizcaíno Guillot.

Percusionista, compositor y profesor cubano nacido en 1959. Estudió en el Conservatorio de Música Alejandro García Caturla, con los maestros Roberto Concepción y Domingo Aragu. Luego continuó estudios en la escuela Provincial de Música Amadeo Roldán, con los profesores Luis Aragu y Luis Barrera. En 1978 y 1979, obtuvo el primer lugar en el concurso Amadeo Roldán y mención especial por la interpretación de la música cubana; ejecutando su primera obra titulada “raíces”. Posteriormente ingresa el Instituto Superior de Arte de la Habana, donde estudio con el profesor y folklorista Justo Pelladito.

Figura 37. *Roberto Tomás Vizcaíno Guillot*



Nota: Foto tomada de Amazon.com.

Su labor profesional inicia en 1984, en el grupo “Proyecto” dirigido por el célebre pianista Gonzalo Rubalcaba; en donde tuvo la oportunidad de desarrollar una nueva corriente de ejecución en la percusión, con el set de percusión afrocubana.

También ha trabajado con artistas como Silvio Rodríguez, Orlando “Maraca” Valle, Steve Coleman, Jesús Alemañy, Compay Segundo, entre otros; participando en diversos festivales a nivel mundial como el Festival de Montreaux (Suiza), Festival Hot Brass (Francia), Jazz Festival (Italia), Morelia Jazztival (Méjico).

Ganador del Premio Grammy en la categoría de mejor álbum de latin jazz, con la producción At The Village Vanguard, del maestro Jesús “Chucho” Valdés, en el año 2000.

Su labor como docente lo ha llevado a impartir clases en universidades y centros culturales en Méjico, (donde reside actualmente). Berklee College of Music. Madison School of Music (EUA). Programa de Estudios Ibéricos. Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (España). Cursos de Verano para Extranjeros en la ENA (Cuba)

Desde el 2001 es profesor titular de la cátedra de percusión del Conservatorio de Las Rosas en Morelia, Michoacán, Méjico.

En el 2010 crea junto a su hijo Roberto Vizcaíno Jr. El dúo de percusiones Vizpercussion. Su más reciente obra titulada “Rumba Clave”, recibió el premio como mejor composición contemporánea, en la ciudad de Nueva York.

2.6 José Luis Feliciano Vega “Cheo Feliciano”.

Cantante, compositor y percusionista nacido un 3 de julio de 1935, en Ponce y fallecido el 17 de abril de 2014 en San Juan, Puerto Rico.

Su primera influencia musical la recibió en su hogar, de la mano de sus padres. Se inició en la música a través del bolero como percusionista en su ciudad natal. En 1952 se traslada a la

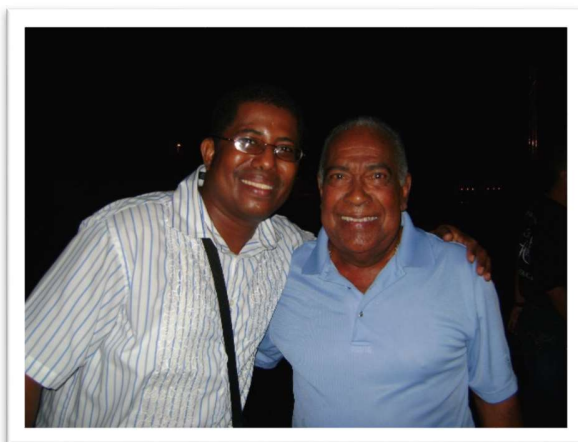
ciudad de Nueva York con su familia trabajando inicialmente como mensajero y luego como músico para diversas orquestas.

En 1955, se encontraba trabajando como utilero en la orquesta del músico y cantante Tito Rodríguez, percatándose éste del talento de Feliciano como percusionista y cantante. Rodríguez le ofrece la oportunidad de cantar junto a su orquesta en el club nocturno el *Palladium*; saliendo airoso de la prueba. Rodríguez lo recomienda con el músico Joe Cuba, quien estaba buscando un nuevo integrante para su sexteto, dando formal inicio a su carrera musical.

Luego de estar diez años en esta agrupación, formó parte de la orquesta de Eddie Palmieri como vocalista entre los años 1967 y 1969. Durante esta etapa surgieron sus problemas de adicción, por lo que decidió retirarse temporalmente de la música e iniciar su rehabilitación.

Una vez que se rehabilitó, el abogado y empresario estadounidense Jerry Masucci se interesó en que el artista fuese contratado por su empresa Fania Records, regresando a la actividad artística en 1971 de la mano de su fiel amigo, el célebre compositor Tite Curet Alonso; consolidándose como uno de los íconos latinoamericanos de la salsa y dando inicio a su discografía de manera independiente al firmar contrato con la subsidiaria de Fania Records, llamada *Vaya Records*.

Figura 38. *Ricardo Sánchez y José “Cheo” Feliciano.*



Nota: Con el maestro Cheo Feliciano en la ciudad de Panamá. Foto de archivo del autor.

Firma contrato con la empresa RMM Records & Video del empresario Ralph Mercado, con la que grabó cinco álbumes. Posteriormente, grabó con La Rondalla Venezolana, dos álbumes: *Son inolvidables* (1995) y *Le Cantan al Amor* (1997).

Su último trabajo musical fue como participante del proyecto *Salsa Giants*, desarrollado por el productor musical Sergio George junto a veteranos colegas y exponentes de la salsa. Con este grupo grabó e hizo el vídeo del tema "Bajo la Tormenta" que fuera presentado en marzo del año 2013; siendo esta su última grabación.

III. LA CONGA O TUMBADORA

3.1 Historia

Con el tráfico negrero iniciado a partir del siglo XVI y procedente del continente africano, fueron introducidos en América, hombres y mujeres como fuerza de trabajo esclava. Se estima en más de 9.5 millones de esclavos (Arteaga, 1994) que fueron puestos a trabajar en la ganadería, la minería y en las cosechas (azúcar, café tabaco, algodón y arroz).

Particularmente en Cuba, se tienen identificadas al menos tres regiones culturales de donde provenían estos esclavos. África Occidental; asentamiento de las tribus: *yoruba ewues*, *Ashanti*, *Foris*, *Ibos*, *Huassas*, *Fulanis* y otros de *Dahomey* y *Ghana*. De la costa de Guinea y norte de Sudán, que incluía grupos musulmanes como: los *Wolofs* de Senegambia; los *Malinkes* de Guinea; los *Mandingos* de Sierra Leona. Del Congo y Angola, área poblada por los *Bantúes*. (Arteaga, 1994)

Estos fabricaron instrumentos musicales para recrearse y adorar a sus deidades, de manera secreta; sin que sus amos se enteraran. Los confeccionaban de cualquier tronco hueco y de cualquier piel animal que tuvieran a su alcance. La “acuñaban” sobre la abertura de uno de los extremos, y los afinaban al calor del fuego.

La **conga** o **tumbadora** tiene como posible antepasado el tambor “makuta” de origen africano; específicamente “bantú” (Congo). Este tambor es utilizado religiosamente para tocar la “Regla de Palo o Monte” o “Regla Conga” del ciclo ceremonial congo. El conjunto instrumental ceremonial está conformado por el “Palo o Ngoma”, la “Makuta” y el tambor “Yuka” (profano), que era comprendido por tres tambores, “la caja, la mula y el cachimbo”. (Vergara, 2009)

Otro antecesor relacionado es la “Tumba Francesa” que se utilizaba solo para tocar fiestas de santo, específicamente la “Regla Arará”, del ciclo ceremonial Arará. La palabra tumba,

también es de origen bantú. La tumba francesa era comprendida por tres tambores, “Premier, Boulá, Bebé”.

Se presume que, de estas trilogías de tambores es que se derivan los utilizados para tocar el complejo de la rumba (guaguancó); con nombres como “salidor”, “3 golpes” y “quinto”.

Otros nombres antiguos dado por los nativos africanos a este instrumento fueron “Tahona” o “Bankú” y “Tumba” o “Tumbadora”. En Puerto Rico, “Jicamo” o “Timba”.

Indistintamente del fuerte lazo africano, la evolución y desarrollo de las congas no hubiera sido posible sin los materiales provenientes de Europa, como los barriles de vino; que fueron utilizados como el cuerpo del tambor, remplazando al tronco hueco. Esta práctica se dio en diferentes partes de América.

A partir de la década del ‘40, se popularizó el uso de la palabra conga para llamar a este instrumento. Cabe mencionar que también existe un ritmo cubano llamado conga o comparsa, muy conocido en el mundo y que también utiliza este tambor, pero colgado del cuello.

Con el transcurrir de los años, las congas han experimentado cambios en su morfológica y en su ejecución. En Cuba, las tumbadoras eran utilizadas principalmente en el plano folclórico, como remplazo del cajón. Aunque hoy en día se utiliza la combinación de ambos.

La “rumba”, se tocaba en los puertos de La Habana y en Matanzas, sobre barricas de vino y cajas de madera de bacalao, o cualquier otro producto que allí se almacenara. Estos, después se transformaron en los llamados cajones de rumba.

Los primeros arquetipos tenían una forma bastante parecida a la que conocemos hoy en día; pero eran todavía, un tambor muy tosco y sencillo, conformado solo por el cuerpo (vaso) del instrumento y el parche de cuero. El cuero era “tachonado” (sujetado) a la boca de la conga con clavitos o tachuelas y se afinaban con candela (acercándolo al fuego), ya que no existían los pernos o afinadores.

Se le atribuye a **Arsenio Rodríguez** (El Cieguito Maravilloso) el mérito de ser el primer músico en incorporar la conga a una agrupaciónailable, específicamente a un conjunto de son; lo cual fomentó una verdadera evolución en los géneros musicales que conocemos hoy en día.

Este fenómeno emergente ocurre casi a finales de la década del 30' del siglo pasado (XX). Arsenio Rodríguez, de ascendencia congo; fundó, en 1939, su agrupación llamada “Arsenio Rodríguez y su Conjunto Todos Estrellas”. Es con este conjunto que se ve por primera vez en un escenario, a un grupo musical utilizando la tumbadora o conga (1940). (Hidalgo, 1995).

Cuenta el propio Arsenio, que al principio le fue muy difícil, ya que no le permitían utilizar el tambor, porque solo se usaban para las fiestas de santo. Sin embargo, al lograr la aprobación; logró consolidar lo que será la estructura de la base rítmica, de la música afrocaribeña hasta nuestros días. Quien tocaba ese tambor, era el hermano de Arsenio, el “conguero” Israel Rodríguez. (Rodríguez, 1970).

De hecho, dentro del repertorioailable caribeño, está el clásico tema titulado “Kila, Quique y Chocolate” o popularmente conocido como “Tumba y Bongo”; composición de Arsenio. Una oda a la importancia de la tumba, ya que esta le proporcionaba a la sección rítmica mayor estabilidad y fuerza, como dice el estribillo de la canción: *“Ya los profesores notan, que en nuestro ritmo falta pingor. Cuando por cualquier motivo, falta la conga, falta el bongó”*.

Desde ese momento, la conga inició su travesía en la estructura musical afrocaribeña. Sin ella, nuestra música, carece de identidad, de sentido cultural, de sabor y tumba’o; pues, a pesar de ser un instrumento de raíces africanas (bantú), reinventado en Cuba y proyectado con mucho éxito a otras latitudes culturales y al mundo entero; la conga o tumbadora, es el “corazón de la música afrocubana”.

Paralelamente, en la década del 40, en Estados Unidos de América, específicamente en Nueva York, se funda la Orquesta Los Afrocubanos de Frank Grillo "Machito". En sus inicios,

esta no utilizaba tumbadoras. No es sino hasta 1943, cuando “Machito” incorporó a su orquesta, al experimentado “conguero”, Carlos Vidal, estableciendo de esta manera la forma rítmica para su orquesta.

También, a mediados de los años 40, aparecieron las primeras congas con herrajes para su afinación. Siendo esto, un gran aporte en la evolución y desarrollo del instrumento, y se le agregó un segundo tambor (otra conga). Durante esta etapa, el arte de tocar la tumbadora se elevó a un nivel superior.

3.2 Características del instrumento

Las congas o tumbadoras, son un instrumento noble que a lo largo de su existencia ha sufrido mucha discriminación, incomprensión y desconocimiento de su real importancia. Se dice que, al momento de buscar un contrato, los dueños y directores de orquesta decían “somos seis músicos y un conguero”. El nombre que se le da al músico que interpreta las congas es, “conguero”.

Es un instrumento de percusión mayor, de una sola membrana, de sonido indeterminado (aunque hoy en día se pueden afinar con gran precisión), y que fue desarrollado particularmente en Cuba. Además de su importancia dentro de la percusión en la música afrocubana, la conga se ha convertido en un instrumento fundamental e imprescindible en la interpretación de otros géneros latinos como el bolero, la salsa, el merengue, el vallenato, la música típica panameña, la música afro peruana y de otros géneros, no necesariamente latinos como el rock, pop, jazz, etc.

Figura 39. *Sección rítmica. Conga y timbal*



Nota: En la foto Ricardo Sánchez y Carlos Pérez-Bidó (q.e.p.d.). Foto de archivo del autor.

Se construyen esencialmente de madera, siendo la madera de roble la más utilizada. Hoy en día, también se utilizan otro tipo de materiales como la fibra de vidrio y la fibra de carbono. Su altura oscila entre las 28, 30 y 32 pulgadas; y del ancho de la boca (diámetro del parche), dependerá su nombre, registro y uso. Entre más pequeño es el diámetro, más agudo es el registro; y entre más grande el diámetro, más grave es el registro. Así tenemos:

- Súper-quinto o re-quinto: Diámetro del parche de 9 o 9 3/4 pulgadas. De afinación muy aguda, se utiliza en las comparsas y en el complejo de la rumba para improvisar.
- Quinto: Diámetro del parche de 11 pulgadas. De afinación aguda, se utiliza en el complejo de la rumba para improvisar.
- Conga, macho, o 3-2: Diámetro del parche de 11 3/4 pulgadas. De afinación aguda a medio o, de medio a grave. Cuando se utiliza en el complejo de la rumba se le llama 3-2 o

salidor; cuando se utiliza en otros géneros como la guaracha, funge como el tambor central o principal.

- Tumbadora, salidor o hembra: Diámetro del parche es de 12 1/2 pulgadas. De afinación grave, se utiliza como complemento de la conga en diversos géneros. Folklóricamente, es el que inicia el diálogo con el 3-2, durante el guaguancó.
- Súper-tumbadora, o mambisa: Diámetro del parche es de 13 pulgadas o más. Su afinación es la más grave y el cuerpo (vaso) es el más ancho de todas.

Vale la pena mencionar que hoy en día existen diversas compañías dedicadas a la confección de instrumentos de percusión latina en general y en especial, de congas. Entre las más conocidas tenemos: Meinl, Latin Percussion (LP), Toca Percussion, Gon Bops, Moperc, Remo, Pearl, Carbono Instruments, Colombia Percussion, Late Percusión, etc. Así como también compañías dedicadas a la confección de cueros sintéticos que son más duraderos; logran una afinación más precisa que no se altera por causas climatológicas y los sonidos se obtienen de manera más cómoda, sin realizar tanto esfuerzo. Entre las más conocidas tenemos: Remo y Evans.

La forma más tradicional de tocar la conga es con una sola y sentado; aunque hoy en día, también se puede tocar de pie. Esta tradición proviene desde los años 40. Incluso, desde mucho antes que el tambor, llegara a América desde África. Lo más común hoy en día, es ver un conguero con un par (2) de congas. Normalmente nos encontramos con el formato de “conga” y “tumbadora”. Tocar con un par de congas ayuda mucho a definir la clave. Esto se logra incluyendo la tumbadora (tambor más grave) en la segunda mitad del segundo tiempo de la parte tres, de la clave.

También hay congueros que tocan con tres congas. En este caso, lo más habitual es el formato de “quinto”, “conga” y “tumbadora”. En casos excepcionales, tocan con cuatro, cinco y hasta seis congas; como hace el percusionista y “maestro conguero”, Giovanni Hidalgo.

En cuanto a la afinación, suelen utilizarse en intervalos de cuartas justas. Una afinación estándar es la de Sol – Do. Otra afinación muy utilizada, pero con tres congas es la popularmente conocida como “afinación manteca”, Sol – Do – Si b.

Figura 40. *Melodía de afinación manteca.*



Nota: intervalos de cuartas entre las congas.

Tabla 3. *Ejemplos de intervalos de afinación de las congas.*

EJEMPLOS DE INTERVALOS DE AFINACION DE LAS CONGAS				
Nº de Congas	CONGA	TUMBADOR	CONGA 2	TUMBADOR 2
2 Congas	Do	Sol	---	---
3 Congas	Do	Sol	Si b	---
4 Congas	Do	Sol	Si b	Re

Nota: afinación con 2, 3 y 4 congas.

3.3 Técnica de la conga

Dominar la técnica de la conga requiere de mucha disciplina, tiempo, paciencia y perseverancia. La técnica se ha desarrollado a lo largo de los años, y particularmente gracias al ingenio, creatividad y dedicación de muchos congueros que han jugado un papel protagónico dentro de una agrupación musical o como solistas.

Las congas se tocan con las manos, impactando directamente el parche o cuero del tambor. Como en la mayoría de los instrumentos de membrana, originalmente el “parche” estaba hecho de piel de animal (cuero natural), preferiblemente de chivo, venado o mula. Ejecutar la técnica sobre el cuero con las manos, implica un mayor esfuerzo que con las baquetas. Por ello se recomienda “soltar” primero un poco, con ejercicios de baqueta y luego aplicar estos mismos ejercicios sobre el cuero. Esto implica más horas de práctica y estudio.

El conguero debe tener la capacidad de producir diferentes sonidos, por medio de golpes secos, golpes apagados, golpes abiertos y golpes de bajo. (Hidalgo, 1995).

Entre los golpes o sonidos básicos de la conga podemos mencionar: tono abierto, tono seco tapado o slap, tono seco abierto, tono ahogado o apagado, tono bajo (manoteo palma) y caída de dedos (manoteo yemas).

Figura 41. *Nomenclatura de los sonidos.*



Nota: clave para identificar los sonidos en la partitura

La conga tiene sus rudimentos propios, como el conocido “U-Pe” (palma-dedo); La práctica de la marcha o tumbao, con una sola conga y practicar los diversos tonos del instrumento, cuidando de la posición de la mano.

Figura 42. *Ejercicio del “u-pe”*



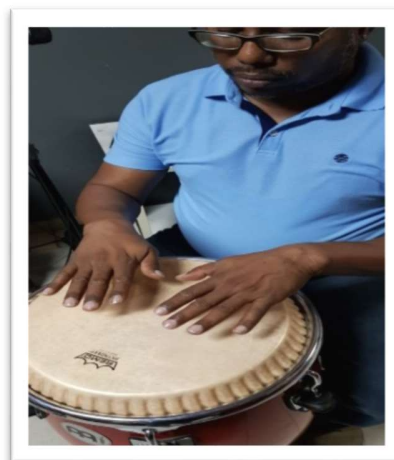
Nota: Ejercicio para desarrollar, la palma de la mano.

Figura 43. *Posición de la mano*



Nota: Posición de la mano para el tono abierto. Foto de archivo del autor.

Figura 44. *Posición de las manos*



Nota: Estiramiento de tendones y músculos. Foto de archivo del autor.

En la técnica de las congas también se pueden aplicar los rudimentos propios del redoblante como los dobles, apoyaturas, mordentes, redobles etc.

Figura 45. *Ejercicio de dobles.*



Nota: Ejercicio del redoblante, aplicado a la conga.

La práctica continua y el tiempo aplicado de estas técnicas incidirá en la morfología de las manos, con palmas más fuertes y callosas; con los músculos de los antebrazos más sueltos y relajados; y con agilidad para desplazar movimientos sobre los tambores. También, un sonido más claro y definido. Estas características, son las que hacen posible la ejecución del instrumento, y se irán obteniendo a medida que se practique con rigor y esfuerzo.

Aunado a esto, un buen conguero debe tener la capacidad de conocer e interpretar, diversos ritmos y géneros musicales. Esta versatilidad, no solo le permitirá ampliar su acervo y

sacarlo de lo que se conoce como la marcha o el tumbao de la conga, si no también, podrá aplicar a fondo todos los recursos técnicos adquiridos en sus años de estudio sobre el instrumento.

Figura 46. *Marcha o tumba'o de la conga.*



Nota: patrón de la marcha o tumbao de la conga

Figura 47. *Marcha o Tumbao de la conga con dos congas.*



Nota: patrón de la marcha con la tumbadora.

3.4 Congueros emblemáticos

A continuación, un listado de congueros que, a mi criterio, han hecho importantes aportes al desarrollo y evolución del instrumento; tanto en su técnica, su morfología, como en su incorporación a otros géneros musicales. Estos congueros, algunos de ellos pioneros; sentaron las bases sobre la que se construiría la forma de ejecutar este instrumento, hasta la actualidad.

Entre estos, podemos mencionar a:

- Luciano “Chano” Pozo (Cuba 7 de enero 1915 – Nueva York 3 de diciembre 1948).
Tuvo el honor de propiciar la fusión entre el jazz y los ritmos cubanos, no solo como percusionista, sino también como compositor.
- Carlos “Patato” Valdés (Cuba 4 de noviembre 1926 – Nueva York 4 de diciembre 2007).
Se le atribuye la idea de incluir los herrajes para la afinación de las congas. Valdés fue uno de los primeros en tocar con tres congas en una orquesta, logrando hacer melodías con los tambores.

- Cándido Camero (Cuba 22 de abril 1921 – Nueva York 7 de noviembre 2020). Se le atribuye ser el primer “conguero” en tocar con dos congas a la vez y quien consagró el uso del par de congas como norma.
- Federico Arístides Soto “Tata Güines” (Cuba 30 de junio 1930 – 4 de febrero de 2008). Precursor de la técnica de la “mano secreta”, que ayuda a desarrollar la mano izquierda. Se puede decir que “Tata” fue el primer conguero solista, capaz de hacer alardes percusivos hasta con las uñas.
- Ramón “Mongo” Santamaría (Cuba 7 de abril 1922 – Miami 1 de febrero de 2003). Se puede decir que “Mongo” fue el primer conguero cubano, en conformar y liderar su propio grupo de jazz latino en los Estados Unidos.
- Armando Peraza (Cuba 30 de mayo 1924 – California 14 de abril de 2014). Luego de incursionar y experimentar con distintos músicos de jazz; colaboró con Carlos Santana, incorporando las congas al rock.
- Ray Barreto (Nueva York 29 de abril de 1929 – Nueva Jersey 17 de febrero 2006). El mayor mérito del “manos duras” es sin lugar a dudas, poner la conga al frente de una orquesta. No solo fue un gran conguero, sino también, un gran líder de orquesta; con la cual logró muchos éxitos y reconocimientos.
- José Luis Quintana “Changuito” (Cuba 18 de enero de 1948). Si “Tata” desarrolló la mano secreta, “Changuito” la evolucionó. Es sin lugar a dudas un gran conocedor e investigador de la técnica de la conga y de la percusión en general. Revolucionario creador que, a través de su labor docente, ha dado a conocer la técnica del tambor a nivel mundial.

Figura 48. Ricardo Sánchez y José Luis Quintana “Changuito”.



Nota: Con el maestro Changuito en la ciudad de Panamá, 2012. Foto de archivo del autor.

- Giovanni “Mañenguito” Hidalgo (Puerto Rico 22 de noviembre de 1963). Para muchos, el mejor conguero del mundo. Giovanni fue quizás el primero en implementar los rudimentos del redoblante a las congas. Según mencionó en una clínica de percusión, (dictada en Panamá), desde los 13 años aproximadamente viene estudiando eso. De allí la pulcritud de su sonido a la hora de ejecutar redobles, apoyaturas y rápidos movimientos en las congas. Al igual que Changuito, ha influido mucho en la divulgación de la técnica de la conga.
- Roberto Vizcaíno Guillot (Cuba 29 de diciembre de 1959). Debido a los diversos e interesantes proyectos, en los que ha participado y su extraordinaria capacidad, Vizcaíno ha tenido la oportunidad de desarrollar el set de percusión, en torno a las congas. Convirtiéndolo quizás, en el primer conguero en incursionar en esta especialidad.

También destacamos a los señores: Francisco Aguabella, Milton Cardona, Idelfonso “Poncho” Sánchez, Miguel “Angá” Díaz, Richie Flores, Paoli Mejías, Eliel Lazo, Pedrito Martínez, Jimmie Morales, William “Kachiro” Thompson, entre otros.

Figura 49. *Con Poncho Sánchez*



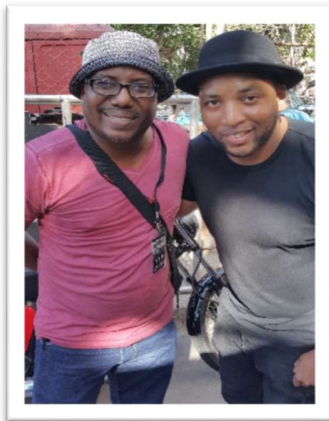
Nota: Teatro Balboa, Ciudad de Panamá, 1998. Foto de archivo del autor.

Figura 50. *Richie Flores*



Nota: Ciudad de Panamá, 2016. Foto de archivo del autor.

Figura 51. *Eliel Lazo*



Nota: Ciudad de La Habana, 2017. Foto de archivo del autor.

Figura 52. *Paoli Mejías*



Nota: Ciudad de Panamá, 2014. Foto de archivo del autor.

Figura 53. *William Thompson*



Nota: Ciudad de Panamá, 2018. Foto de archivo del autor.

RECOMENDACIONES

Incorporar al plan de estudios de la carrera de instrumentos orquestales, cátedra de percusión; la enseñanza de los instrumentos de percusión de corte popular, como lo son: la batería, las congas, los timbales, etc. Ya que hoy en día estos instrumentos forman parte de los repertorios que se interpretan en las diversas instituciones musicales del país y el mundo. De hecho, a los estudiantes se les solicita la interpretación de estos instrumentos, en las audiciones de orquestas de corte internacional como la Youth Orchestra of America (YOA).

Incluir en el plan de estudios de la carrera de instrumentos orquestales, de la cátedra de percusión; la enseñanza de los instrumentos folclóricos panameños y, de otras regiones del mundo. Panamá, por ser un país latinoamericano, caribeño y con una posición geográfica privilegiada, posee una amplia y rica cultura de tambores y de ritmos diversos. Como percusionistas tenemos el deber de conocer, preservar, salvaguardar y difundir nuestras raíces culturales.

Dotar al departamento de Percusión de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, del instrumental requerido para tal fin. Los mismos se pueden adquirir a través de donaciones o gestionándolos a través de la misma institución.

CONCLUSIONES

Al concluir este trabajo el estudiante debe conocer los golpes, sonidos y patrones básicos de la marcha de la conga. Así como también su procedencia y evolución histórica.

De cómo este tambor, utilizado originalmente para motivos religiosos, queda convertido en un instrumento fundamental y hasta cierto punto imprescindible para la interpretación de la música afrocaribeña y otros géneros latinos y no latinos.

Reconocer los aportes de aquellos congueros, algunos de ellos pioneros; que sentaron las bases sobre el desarrollo y evolución del instrumento, tanto morfológicamente, como en su técnica.

Dejar sentado y demostrado, las posibilidades de este noble instrumento de percusión, a través de una obra compuesta para él; como instrumento solista.

BIBLIOGRAFIA

- Arteaga, J. (1994). *Música del Caribe / Serie El Mundo de la Música*. Colombia. Editorial Voluntad S.A.
- Ortiz, F. (1995). *Los Instrumentos de la Música Afrocubana / El acheré y los chekeré*. Cuba. Editorial Letras Cubanas.
- Cohen, M., González, N. y Jorge, R. (1977) *Understanding Latin Rythms Vol. II*. Estados Unidos de América. Latin Percussion Ventures, Inc.
- Vergara Gómez, R. y Schalpfer, C. (2009). *El Arte de la Percusión Cubana*. Suiza. Editorial Mundial de Música SMP.
- Hidalgo, G. (1995). *Conga Virtuoso*. Estados Unidos de América. Warner Bros. Publication / DCI Music Video Inc.
- Quintana, J. L. (2011). *La Mano Secreta*. Alemania. Editorial Leu-Verlag.
- Ruy L., N. L. *Ritmos de Cuba, percusión y batería*.
- Vizcaíno G., R. (2011). *Método para la enseñanza de la percusión latina*. Méjico. Editorial e impresión Grafica del Sur.
- Entrevista a Arsenio Rodríguez, Cadena Caracol, Colombia 1970.
- Entrevista al profesor Efraín Cruz De Gracia.
- Entrevista al licenciado y folklorista Efraín González

ANEXOS