

BATÁ, SALSA Y ROENA

HARRY EMMANUEL GARCÍA MOLANO



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

BATÁ, SALSA Y ROENA

HARRY EMMANUEL GARCÍA MOLANO

Cód. 891215109



Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de Maestro en Música

Director

Adalberto Pardo Rodríguez

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

Resumen

El enriquecimiento sonoro de la percusión afrocaribeña en la música salsa se ha visto limitado debido a la carencia de exploración dentro de los ritmos afro-latinos, especialmente en los ritmos afro-cubanos. Esta tesis de grado propone incorporar los ritmos del Chachalokafún (un ritmo ejecutado con tambores Batá) en la salsa, utilizando como ejemplos dos creaciones del Maestro Roberto Roena, figura fundamental del género.

Palabras Clave

Tambores Batá, Adaptación, Congas, Roberto Roena, Percusión Latina, Salsa, Chachalokafún, Análisis Musical, Arreglo Musical, Video Tutorial.

Abstract

The sonic enrichment of Afro-Caribbean percussion in salsa music has been limited due to the lack of exploration within Afro-Latin rhythms, especially in Afro-Cuban rhythms. This thesis proposes incorporating the rhythms of Chachalokafun (a rhythm played with Batá drums) into salsa, using as examples two creations by Master Roberto Roena, a fundamental figure in the genre.

Keywords

Batá drums, Adaptation, Congas, Roberto Roena, Latin Percussion, Salsa, Chachalokafún, Music Analysis, Musical Arrangement, Video Tutorial.

Tabla de contenido

Resumen.....	3
Palabras Clave.....	3
<i>Abstract</i>	4
Keywords	4
Planteamiento de la problemática	9
Objetivos	12
Objetivo General	12
Objetivos Específicos.....	12
Justificación.....	13
Marco de Referencia	15
Antecedentes	16
Base teórica	19
Los tambores batá.....	19
Las congas origen y metamorfosis	22
Origen y Contexto Histórico	23
Componentes de las Congas, ergonomía del instrumento.....	24
Chacha-lokafun	32
Roberto Roena.....	34
Procesos de adaptación en percusión sobre la música latina.....	39
Marco Metodológico	43
Metodología de la Investigación	43
Desarrollo de la Investigación.....	44
Análisis de los temas a intervenir.....	44
«Traición»	50
Entrevistas	55
Nombres de las partes que conforman los tambores Batá.....	79
Explicación del Ritmo de Chachalokafún y su forma de notación musical.	81
Explicación de los golpes a ejecutar en las congas por medio de imágenes.	83
Notación musical en las congas para la adaptación del ritmo.	88
Análisis y Resultados	92

Conclusiones	96
Referencias Bibliográficas	98
Anexos.....	102

Tabla de Figuras

Figura 1.....	25
Figura 2	26
Figura 3	26
Figura 4	27
Figura 5	28
Figura 6.....	29
Figura 7	30
Figura 8	31
Figura 9	52
Figura 10	79
Figura 11	80
Figura 12	80
Figura 13	81
Figura 14	81
Figura 15	82
Figura 16.....	82
Figura 17	83
Figura 18	84
Figura 19	85

Figura 20	86
Figura 21	87
Figura 22	88
Figura 23	89
Figura 24	89
Figura 25	90
Figura 26	90
Figura 27	91
Figura 28	91
Figura 29	91
Figura 30	92
Figura 31	92

Introducción

La percusión latina ha sido durante mucho tiempo un crisol de culturas, fusionando ritmos ancestrales con influencias contemporáneas para crear un sonido vibrante y emocionante que resuena en todo el mundo. En este contexto, el presente trabajo de grado se adentra en el corazón de esta rica tradición, centrándose en la exploración de la fusión de ritmos latinos con un enfoque particular en la tradición cubana de los tambores batá, es por eso que, como estudiante apasionado de la percusión latina, me he sumergido en el estudio y la práctica de este arte, encontrando inspiración en las diversas expresiones musicales que emanan de las culturas latinoamericanas, dando lugar a la búsqueda por contribuir en la evolución de estos ritmos, este proyecto tiene un enfoque que va dirigido hacia las congas y su papel fundamental en el desarrollo de la salsa.

El objetivo principal de esta investigación es abrir nuevos caminos en la música latina, fusionando los ritmos tradicionales cubanos de los tambores bata con la energía contagiosa y la sofisticación armónica de la salsa. Este proyecto no solo busca explorar nuevas posibilidades sonoras, sino también honrar y celebrar las raíces profundas de la música latina, reconociendo la influencia inmensurable que la cultura cubana ha tenido en la evolución de este género musical, a través de la experimentación creativa, la investigación en profundidad y la dedicación apasionada, el objetivo es contribuir a la expansión continua de la percusión latina, llevando su legado a nuevas alturas, asegurando su relevancia en el panorama musical global contemporáneo, por consiguiente este trabajo aspira a explorar una nueva sonoridad que pueda abrir paso a una posible evolución de la salsa desde el campo de la percusión, basándonos en ritmos ancestrales que nacen desde el

tambor batá. Buscando, no solo innovar, sino también preservar y enriquecer la rica herencia musical de Latinoamérica, manteniendo viva la llama de la creatividad.

Planteamiento de la problemática

La principal problemática en esta investigación se centra en que la mayoría de los percusionistas latinos limitan la creatividad a la hora de ejecutar los ritmos contemplados en la definición de salsa y eso los lleva interpretar los parámetros establecidos de un género sin aportar nada nuevo o diferente que dé paso a la evolución de un determinado género. En la «salsa» el registro experimental de alguna fusión con ritmos autóctonos de cuba es escaso, solo se tiene como referente la oriza, el guaguancó y la pachanga, los registros académicos donde se pueda observar alguna adaptación de los batá llevada a las congas para ser interpretaos en una salsa son muy pocos, por ende solo algunos artistas se han atrevido a realizar algunos estilos únicos, para no ir tan lejos tenemos a: el Joe Arroyo, mezclando sonoridades africanas como el sucus, el calipso para llegar a lo que se conoce como “Joe Son” un claro ejemplo es el disco (Hasta amanecer’ producido por discos fuentes en 1984), Cali Flow con sus mezclas de pilón y pachanga para llegar a lo que se conoce como “Salsa choque”, pero el registro es limitado a la hora de buscar algo realizado de una mezcla con ritmos propios de la tradición cubana como lo son: Latopa, Ñongo, Yacota, Iyesa, Borotitilawa, Babaluaye, Chachalokafun y mucho menos que hayan sido llevados de los tambores Batá a las congas. Otro factor importante es que los ritmos que se interpretan en los tambores Batá son cortos de información, y su búsqueda en registros

académicos fuentes de video de audio o documentales son complejas de conseguir o de difícil acceso, haciendo que los percusionistas no fijen su mirada en este tipo de estilos ya que no son tan conocidos o populares, por otra, parte la complejidad de conseguir los instrumentos Iya, Okónkolo, Itótele que conforman el trio de tambores Batá, hace que el interés mengue cuando se trata de indagar sobre estos géneros, pues estos instrumentos tienen su acogida en cuba y poder traerlos a Colombia u otra parte de latino América es compleja, otro factor que influye es la fabricación de estos instrumentos, pues no son instrumentos muy comerciales haciendo que las compañías locales que se dedican a la fabricación de instrumentos de percusión latina no se les haga rentable fabricarlos por su baja demanda en el mercado.

Fusionar ritmos autóctonos de un país, aporta mucho a la música. Desde el punto de vista personal, se evidencia que la riqueza rítmica por la cual se conoce el bolero, el chachachá, el son, el danzón, la guaracha se debe en gran parte a la historia y orígenes de la percusión religiosa cubana, que es la otra cara de la moneda y son ritmos incluso con mayor complejidad rítmica que se han ido abandonando y también son importantes pues son las raíces de la tradición cubana.

Quienes quieren crear una propuesta diferente y no saben cómo comenzar o desarrollar su idea, lo mejor será siempre indagar en las raíces que dieron comienzo al estilo de un género, con esto, se busca presentar una propuesta totalmente propia, que plasme la percepción rítmico musical con un estilo personal y que a la vez permita al público variedad en los sonidos que escucha.

Para describir el problema debemos centrarnos en una serie de factores como lo es el contexto cultural de desarrollo de la música latina en este caso la salsa colombiana basada en el empirismo. De este proceso hacen parte un sinnúmero de agrupaciones que por lo general no se desempeñan profesionalmente si no que realizan la actividad musical por cubrir su tiempo libre, en la mayoría de los casos, dichas agrupaciones no componen temas, por el contrario recurren a interpretar covers de artistas ya reconocidos o canciones que suenan en el momento y en el caso de hacer algo diferente lo que se hace es adaptar una canción a un género distinto, no remontan su estudio o interpretación en su raíz ancestral.

Estos y otros factores mencionados anteriormente hacen que los grupos no planteen propuestas propias, originales, ni hagan un aporte al desarrollo de los instrumentos de percusión, que si bien, no hacen parte de nuestra organología tradicional ya forman parte de una cultura urbana que nos representa y nos da una identidad ante el mundo. Las anteriores causas y características conllevan a la siguiente pregunta de investigación de este estudio: ¿Cómo generar una adaptación de los temas Tu traición y por qué te niegas del maestro Roberto Roena, estableciendo sonoridades del Chachalokafún para ser grabado e interpretado por un solo percusionista a tres congas?

Objetivos

Objetivo General

Generar una adaptación del ritmo Chachalokafún a la «salsa» desde su formato original en los tambores batá llevado a las congas, y reemplazar el ritmo del guaguancó por el Chachalokafún basado en dos composiciones del maestro Roberto Roena.

Objetivos Específicos

- Comparar cada uno de los elementos musicales implícitos entre los ritmos del Chachalokafún y la salsa.
- Investigar sobre procesos de adaptaciones entre géneros de la música afrolatina.
- Seleccionar dos temas del maestro Roberto Roena (Tu traición y Por qué te niegas)
- Grabación de audio y video en un formato de tres congas ejecutadas por un solo percusionista donde se refleje la propuesta percusiva llevada al nuevo estilo de interpretación de los temas escogidos.

Justificación

Esta tesis tiene como finalidad aportar al desarrollo interpretativo del percusionista generando iniciativas que permitan el cambio de un ritmo a otro en un fragmento de la salsa, mezclando un ritmo de raíces afrocubanas con uno latino, buscando así, nuevas sonoridades que aporten a la percusión latina la posibilidad de expandirse en cuanto a la creación rítmica. Los ritmos modernos surgen de exploraciones de ideas mediante algo existente (Carvajal, 2013), dicho esto se busca combinaciones con las métricas de los ritmos del Son de Cuba, denominado salsa en los demás países latinos, y el Chachalokafún buscando polimetrías, sin que la clave en la que están contruidos estos dos ritmos se vea afectada. El desglosamiento en la velocidad de estos ritmos es importante para que el percusionista pueda percibir lo que se quiere plantear en la adecuación del tema a intervenir velando que no sea confuso y afecte la sonoridad de los demás instrumentos que acompañan. El resultado que puede generar esta investigación será de utilidad para todos los músicos percusionistas, arreglistas, directores que interpretan los géneros latinos, dicho esto, este trabajo también puede llegar a ser una guía para todos aquellos que están en la búsqueda de la exploración de nuevas texturas rítmicas y no encuentran un boceto o una corriente que los oriente, podrán tomar como referente este proyecto de grado, continuando con lo anterior, el ritmo propuesto podría ser tendencia y un referente a nivel mundial para ir cambiando la sonoridad de la salsa, e ir evolucionando el gusto del ritmo afro como lo es el guaguancó y darle la oportunidad a que se conozcan más los ritmos del folclor cubano que llevan en su origen complejidad rítmica más elevada, el gusto por el resultado de este proyecto está reflejado en cada una de las personas que lo puedan escuchar, pues son ellos

quienes tendrán de primera mano la crítica según sus gustos, puesto que cada individuo tiene percepciones diferentes.

Los aportes a la academia que puedan surgir de este proyecto se verán reflejados en las adaptaciones que surgen del tambor Batá a las congas, las transcripciones de los temas a intervenir, las grabaciones en audio y video de los temas con lo explorado, y las partituras de estas, todo esto con el fin de quienes quieran indagar en lo que es el proceso de adaptación y creación de nuevas sonoridades. Según mi experiencia en la academia, en la universidad y en mi ámbito laborar en academias privadas y casas de culturas como instructor de percusión latina, siempre se ha basado la enseñanza de los ritmos afro latinos en los métodos tradicionales, surgiendo desde los conceptos básicos como herramienta del punto de partida, abarcando la teoría, la practicidad con la que se deben ejecutar los ritmos latinos, la técnica y desarrollo del sonido, basados en los ritmos cubanos, Bolero, Oriza, Chachachá, Son, entre otros, pero no se brindan pautas que lleven a una exploración de sonoridades nuevas, que impulsen al intérprete a generar una necesidad del ¿cómo sonaría si hago esto?, si la interpretación de los instrumentos siempre ha estado regida a los artistas más influyentes que dieron a conocer los ritmos afro latinos como: José Luis Quintana, Patato Valdés, Giovanni Hidalgo, pero lo que no nos cuestionamos es que llevo a estos artistas a buscar nuevas sonoridades, y cómo fue ese proceso, por ende, siento la necesidad de poder plasmar en este trabajo una pauta que pueda orientar a percusionistas que como en el caso propio, estén en la búsqueda de nuevos estilos y que así estemos en una metamorfosis de los ritmos en la percusión latina.

Marco de Referencia

Para tener un mejor entendimiento del espectro de ritmos afrolatinos que se han arraigado en la música latinoamericana, especialmente en la caribeña; se debe tener claridad sobre el origen y lo que abarca la palabra «Salsa».

Basados en entrevistas a diferentes artistas quienes estuvieron presentes durante el nacimiento de este término, se llega a un origen muy claro y una definición más allá de lo que actualmente conocemos gracias a su desarrollo dentro del mundo comercial o lo que llamamos industria musical.

El programa «Los Reyes del Mambo» fue un espacio de televisión que se transmitió en la década de 1980 por la cadena de televisión de habla hispana Telemundo en los estados unidos de norte América en el cual los músicos de salsa Celia Cruz y Tito Puente compartían anécdotas y conversaban sobre diversos temas relacionados con la música latina y, en particular, con el origen del término salsa. La combinación de la energía y el carisma de Celia Cruz junto con la experiencia musical de Tito Puente hizo que el programa fuera muy popular entre los amantes de la salsa. «Los Reyes del Mambo» contribuyeron a la difusión y aprecio de este género musical en la audiencia televisiva. Entrevista del programa «Los Reyes del Mambo» (Salseros, 2023).

Varios artistas de la época ven a Phidias Danilo Escalona como la persona que popularizó la palabra salsa como término comercial, de etiqueta para vender un producto que comprende los ritmos caribeños que se fusionaron en aquella década en NY, es de aclarar qué a principio de los años 60 ya se venía usando el término salsa como ejemplo de

sabrosura como término alusivo a la comida por su exquisitez, su picante; Cabe señalar que la palabra salsa ya estaba presente en la portada de algunos discos, un ejemplo de esto sucede con Pupi Legarreta quien usó la palabra en su disco «Salsa Nova» grabado por el sello discográfico TiCo Records del L-P-1091 en estados unidos en el año 1963 o Charlie Palmieri con la Duboney quienes titularon su disco «Salsa na´ma» en el año de 1963, incluso ya habían temas como el de «Salsa y dulzura» de Ray Barreto en el *long play* (El Ray Criollo) grabado en el año de 1966 por la disquera United Artistas en el que podemos evidenciar que la palabra salsa ya se usaba, pero no como término musical si no haciendo alusión a un estilo «sabroso» de vivir el cual también estaba asociado a la gastronomía.

La época de los 60' fue etapa de gestación de la expresión musical que después fue etiquetada, y es ahí cuando el locutor venezolano Phideas Danilo Escalona fue extendiendo el uso de la palabra salsa como sinónimo de música picante, sabrosa, alegre y poco a poco su uso se fue arraigando (Neilo Narváez, 2020).

En conclusión, la palabra SALSA no tiene que ver con música directamente y no es un género o ritmo específico, es la palabra que, a partir del desarrollo comercial de los ritmos afrolatinos, se creó para referirse a todos ellos.

Antecedentes

La percusión afrocubana en la industria musical chilena (Rios, 2021)

Esta investigación está centrada en el ámbito de la producción, en la forma de grabar los instrumentos de percusión afro latina y los ritmos de raíz cubana que aún no tiene una metodología específica ya que, para grabar este tipo de música es necesario

comprender la forma de orquestación del ritmo, como por ejemplo, la rumba cubana, no se graba con “*click*” o metrónomo si no que se graba con la clave de rumba y después los demás instrumentos de percusión que intervienen en ella o se graba simplemente todos juntos en una sala, esto requiere un tipo especial de microfonía, de pre y post producción tópicos que no han sido estudiados a fondo en este ámbito. El impacto de esta investigación radica en que es una herramienta para músicos y productores que deseen trabajar con estos ritmos, que desde hace ya décadas, ha tenido una expansión sin precedentes en la industria de la música en este caso en el país vecino de Chile, que a la fecha se realizan festivales de gran escala con bandas que solo tocan música de origen afrocubana, donde incluso en géneros nuevos como «La nueva cumbia chilena» o también denominada «Cumbia *rock*», existen un gran número de bandas que trabajan con estos ritmos que son parte la banda sonora de los jóvenes de hoy. Esta investigación se tiene como referente viable ya que la mayoría de las bandas y músicos que buscan nuevas sonoridades en Chile se cuestionan diariamente y han incorporado y desarrollado en sus composiciones instrumentos cubanos, conceptos de género y folclore cubano, que se encuentran trabajando en la escena musical para atraer juventud.

Bambuco y Galopa, exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas (Gómez, 2019)

El objetivo de este proyecto de investigación – creación es fusionar el género del Bambuco de la región Andina colombiana con la Galopa, género tradicional paraguayo, por medio de la adaptación de temas tradicionales de cada género, conforme se fue realizando el proyecto se extrajeron las diferentes características de cada género, tanto como en su contexto histórico como musical. Se puede destacar en cuanto a su contexto, que son

géneros que poseen influencias similares, pues ambos se consolidaron a partir de la mezcla de otras músicas que fueron llegando al país durante el periodo de colonización. Respecto al ámbito musical, cada uno presenta una propuesta rítmica diferente, con sus acentos, formatos, acompañamientos rítmicos y armónicos, y en sus intenciones, que al ser analizadas seguidas de la elaboración del proceso creativo, aplicando las características del bambuco a la galopa y viceversa en los arreglos, se observa que al compartir la misma métrica de 6/8 se logra un acople de los acompañamientos en cada uno de los temas escogidos, y que gracias a la experiencia de haber estado en Paraguay, el país origen de la galopa, ayudó al acercamiento e interiorización rítmica y melódica de dicho género. El proceso creativo de la composición, que es abarcado después de toda la recolección de información pertinente, fue la forma en la que se logra expresar la unión de estos géneros como objetivo principal del proyecto, siendo el primer acercamiento a la composición.

Afro-Cuban Batá Drum Aesthetics: Developing Individual And Group Technique, Sound, And Identity (Schweitzer, 2003)

Abordando esta investigación desde el punto de vista percusivo en el que se evidencia en gran manera la importancia que tuvo el sincretismo que dio origen a mantener la esencia de la tribu yoruba (esclavos africanos) y sus rituales nativos en la isla de Cuba, se evidencia un enfoque de la estética musical alineado a las creencias religiosas que da lugar a mantener vivas sus prácticas religiosas y culturales mediante los ritmos, ritos y festejos, los asistentes cantan, bailan, haciendo a lución a un santo, cabe recalcar, que existen más de 120 santos y para cada uno hay un toque en el tambor batá, por eso es importante para el intérprete evaluar continuamente las habilidades y elecciones de los músicos. La responsabilidad de un toque no está dirigida a que alguien lidere o se haga

cargo la cuerda de percusión, puesto que es un dialogo que se va dando y según los repiques o llames se construye desde la improvisación, pues, es más, por la sensación de lo que se va interpretando en el ritual y a medida que la intensidad suba o baje van haciendo del ritual algo único e irrepetible, como lo describen los *omoaña* (maestros del tambor Batá).

Base teórica

Los tambores batá

Las cualidades sonoras de los tambores batá sedan específicamente a su forma de construcción basa en un reloj de arena, es importante aclarar que los tambores batá son membranófonos (Tambores con doble membrana) con dimensiones distintas en cada lado del instrumento, por tal motivo, cada una de estas membranas utilizadas en el instrumento emite un sonido distinto dependiendo del tamaño del pache, según, Méndez, (2017):

“Estos instrumentos poseen afinaciones distintas en cada región de África, ya que estos instrumentos son de uso religioso y no todas las culturas africanas tienen las mismas creencias” (Méndez, 2017 pág. 9).

Adicionalmente, la afinación de estos instrumentos estaba basada en el estado de ánimo del interprete o del rito religioso, pues no era lo mismo un entierro, un nacimiento, una ofrenda a los dioses por su buena cosecha o una ofrenda por escasas de alimentos. (ESTRADA, 2019) La forma de tocar los tambores batá está ligada a una deidad; En el artículo “los tambores batá el culto a un mito y sus ritos” (Carvajal, 2010), la tribu yoruba una de las más importantes en África, por más de 500 años han tenido más de 60 orishas (

dioses) y cada uno de estos orishas tiene un toque representativo en el tambor batá (un ritmo que lo caracteriza y variaciones de cada ritmo), por ende, la tradición oral fue pieza fundamental para que estos toques no hayan desaparecido hoy en día, por otro lado, los cantos y las danzas que acompañan a cada uno de los toques del tambor batá tienen como finalidad tener una respuesta pronta del santo al que se está invocando, es por esto que, el sincretismo en cuba ha mantenido viva la importancia del tambor batá, pues muchos esclavos yorubas durante la conquista española fueron llevados a la isla de cuba, obligándolos a adoptar creencias religiosas impuestas por los españoles, por esta razón, los esclavos yorubas ven en el sincretismo una oportunidad para no dejar morir sus creencias y engañando a sus opresores y haciéndoles creer que sí se estaban convirtiendo al catolicismo. Por otra parte, esencial en el cubano estar ligado a los toques del tambor batá ya que su cultura, su religión y diario vivir provienen gran parte de las costumbres y deidades yorubas, en cada calle, barrio de cuba ay un ambiente de ritmo, indicando la importancia que tiene la religión en cuba. Dicho esto, los cubanos tienen como principio un guía espiritual conocido como Babalao que es el encargado de aconsejar, enseñar y transmitir que deidad adorar según la personalidad de cada individuo. Según Carvajal, (2010), "el concepto general de religión nos lleva al análisis de las condiciones socioeconómicas en que se gestaron sus primeras manifestaciones en las comunidades primitivas" (Carvajal 2010 pág,1), dicho esto, afirmamos que la identidad del cubano está en el resultado de las creencias transmitidas por sus antecesores.

La construcción del batá es siempre enterizas, hechas de un tronco de árbol ahuecado, los tambores se sostienen con unas cuerdas que tensan sus parches, por tal razón,

veces tienen adornos o detalles complementarios, no cualquiera puede crear un tambor batá, dicho esto, todavía después de elaborados deben pasar un ritual para darles vida. El chaguró, es un adorno que se coloca en el más grande de los tambores, en este caso el Iya, este adorno sirve para dar un efecto al tambor, ya que el Iya es aquel que hace los llamados y los cierres de los ritmos en todos los toques consagrados, cabe mencionar, que también se pueden colocar cascabeles, campanillas esto según el intérprete (Eli Rodríguez, 2002).

En la religiosidad cuba quien estudia o se encamina a estudiar los tambores batá es llamado aberinkula, cabe mencionar, que los estudiantes (aberrinkula) consideran como un orisha el tambor batá. Quien toca los tambores batá ya ha pasado por un proceso de formación, una vez los tambores batá son consagrados, se requiere una serie estricta de cuidados, por ejemplo, no pueden tocar el suelo, se tienen que colocar en mantos blancos a la hora de guardarlos incluso, según los estudiantes de fundamento, afirman que han escuchado en ocasiones que los tambores batá suenan solos, informando sobre algún presagio o informando que viene una desgracia. Los tamboreros tienen que ser hombres y deben destacarse por su virilidad, masculinidad, capacidad y resistencia física, además de las condiciones musicales (Eli Rodríguez, 2002).

Según diversos autores, Carvajal, (2010), Rodríguez, (2002) y Méndez, (2017). En los batás todo responde a la masculinidad, desde la piel, que no puede ser de animal hembra, es por eso, por lo que los músicos no pueden tener relaciones sexuales antes de tocar los tambores batá, dicho esto, los tambores no pueden guardarse en la habitación de una mujer, por su parte, no pueden siquiera acercarse a los tambores, y si alguna lo hace cuando está pasando por el proceso de la menstruación, se dice que los tambores se trancan

y dejan de sonar. Se ve la representación del elemento jerárquico y social en la transmisión cultural en generaciones, según esto, desde las antiguas formaciones africanas hasta la actualidad, en los ámbitos más populares de la cultura. En el transcurso de la vida de los estudiantes de fundamento, pasa por muchos acontecimientos, algunos individuales y otros sociales, de los cuales sobrevive para posteriormente, con un nivel de conciencia social más elevado y educado, emprender de nueva cuenta, los mismos o diferentes caminos, por ende, el objetivo final es dar sentido a la memoria colectiva de sus antecesores llevando a que perduren las raíces culturales que los identifica, es decir a la historia social, y dar continuidad al desarrollo del ritmo visto desde un ángulo religioso; Todas las corrientes ideológicas que se han desarrollado a través de la historia han tratado de cumplir estas proposiciones, han intentado explicar el porqué de los acontecimientos, y de dar respuesta a las interrogantes de cada momento. A su vez han intentado dar una sistematización a la importancia del aprendizaje del tambor batá, esto es, una visión generalizada acerca del desarrollo social (Eli Rodríguez, 2002).

Las congas origen y metamorfosis

Las congas, instrumentos de percusión esenciales en la música afrocubana, tienen una historia rica y fascinante que se remonta a las raíces de la esclavitud en Cuba. A lo largo de los años, estos tambores han experimentado una metamorfosis significativa, evolucionando desde su función original en rituales religiosos hasta convertirse en elementos esenciales en géneros musicales como la salsa y el jazz (Miguel, 1978).

Origen y Contexto Histórico

Las congas tienen sus raíces en las tradiciones africanas llevadas a Cuba por los esclavos provenientes de Angola, Guinea, Congo, Nigeria, durante el período colonial. Se cree que derivan de tambores Makuta, traídos por las tribus africanas de la costa oeste; Estos instrumentos fueron inicialmente empleados en ceremonias religiosas y rituales tribales, estableciendo una conexión espiritual entre la música y la vida cotidiana, las congas, como se conocen hoy en día, surgieron en Cuba a lo largo del siglo XIX como resultado de la fusión de las tradiciones africanas con la cultura cubana. La ciudad de Matanzas es considerada un importante centro para el desarrollo de la música afrocubana ya que era el epicentro de todo lo que llega del continente norte americano y la economía del país se centraba en espectáculos únicos que generaba la isla. Continuando con lo anterior, durante la época colonial, las congas fueron utilizadas en diferentes contextos, desde festividades religiosas hasta eventos sociales. Su popularidad creció, y las congas comenzaron a fusionarse con elementos musicales europeos, apareciendo en bailes y celebraciones, adoptando un papel más secular (Ortiz, 1954).

Es por eso, que el siglo XX marcó la consolidación de las congas como instrumento central en la música cubana. Su presencia se hizo prominente en géneros como el son cubano y la rumba. Este período, conocido como la «Era de Oro de las Congas», vio la aparición de músicos legendarios como Chano Pozo, quien colaboró con Dizzy Gillespie, fusionando el jazz estadounidense con las raíces cubanas.

Uno de los músicos más influyentes en la popularización de las congas fue Luciano "Chano" Pozo, nacido en La Habana en 1915. Chano Pozo fue un percusionista y

compositor que colaboró estrechamente con el trompetista de jazz Dizzy Gillespie en la década de 1940, su contribución al desarrollo del jazz afrocubano fue significativa y ayudó a integrar las congas en el contexto del jazz, ganando reconocimiento mundial y es aquí, que la popularización de las congas se extendió más allá de Cuba cuando músicos cubanos emigraron a Nueva York en la década de los cuarenta. La influencia de la música afrocubana y el uso de las congas en el jazz y el aporte de géneros musicales propios de la isla como el Son, la rumba, la guaracha, que estaban en furor en la época por el éxodo masivo de cubanos a N.Y, se convirtieron en elementos fundamentales de la música afrocubana, es por eso que, su presencia en estos formatos contribuyó a definir el sonido distintivo de la música cubana ayudando a consolidar su importancia a nivel internacional. (BAUZÁ, 2007).

Con el tiempo, las congas trascendieron las fronteras cubanas y se integraron en la música global, la salsa, por ejemplo, se convirtió en un género internacional que incorporaba intensamente las congas. Músicos de todo el mundo adoptaron y adaptaron este instrumento, contribuyendo a su continua evolución.

Componentes de las Congas, ergonomía del instrumento.

Las congas, venerados instrumentos de percusión, se destacan no solo por sus sonidos resonantes, sino también por la artesanía y diseño que se invierten en su construcción. El tallado de las congas es una manifestación artística que refleja la destreza manual y la rica herencia cultural de estos instrumentos, Veamos en detalle las partes componentes y el proceso de tallado que distingue a las congas:

El Corpus o vaso: Escultura

El corazón de la conga, conocido como el corpus, es tallado con precisión y atención al detalle, los luthiers, artesanos especializados en la fabricación de instrumentos musicales, seleccionan maderas de calidad que no solo proporcionan una resonancia óptima, sino que también permiten el tallado intrincado. El diseño del corpus puede variar desde formas tradicionales de barril hasta configuraciones más contemporáneas de conos truncados, brindando a cada conga su identidad única, en la actualidad podemos encontrar congas realizadas en otros materiales como fibra de vidrio o fibra de carbono esto según la comodidad a la hora de transportarlas, el tallado de las congas no solo implica la creación de instrumentos musicales, sino una expresión artística que fusiona la rica herencia cultural con la funcionalidad sonora.

Figura 1

Corpus o vaso.



Nota. El corpus o vaso de la conga puede ser diferente según el tallado del luthier. (Imagen propia).

II. Parche:

El material del parche, fundamental para el sonido de la conga, se estira firmemente sobre el corpus. Mientras que tradicionalmente se utilizaba cuero animal, los avances tecnológicos han

introducido opciones sintéticas de alta calidad. El tallado en el área del parche se concentra en la creación de bordes precisos para garantizar una conexión sólida y una vibración controlada.

Figura 2

parche de cuero y parche sintético.



Nota. El sonido que se obtiene con cada parche es diferente y es de libre elección según el intérprete. (Tamtan percusión., 2001)

III. Aros Tensores: Detalles en Metal

Los aros tensores, anillos metálicos que rodean el corpus en la parte superior e inferior, no solo cumplen una función práctica, sino que también presentan oportunidades para el tallado decorativo. A menudo, se tallan con patrones geométricos o diseños inspirados en la cultura afrocubana, realzando la estética visual de las congas.

Figura 3

Aro tradicional en metal sin recubrimiento y Aro confort o Aro moderno con protección.



Nota. El aro tradicional puede generar molestias ya que la mano tiene un contacto directo con el parche y el aro, y el aro *confort* está diseñado para que la mano no sufra un impacto directo con el aro y el parche. (Imagen propia).

IV. Afinadores: Calidad Sonora

Los afinadores, esenciales para ajustar la tensión del parche, también pueden ser una oportunidad para expresar creatividad en el tallado. Detalles tallados en los pernos o tornillos añaden un toque personalizado a cada conga, fusionando función y forma de manera armoniosa, usualmente son robustos porque es aquí donde se genera toda la tensión entre el parche y el vaso del instrumento para dar una afinación según el género a interpretar.

Figura 4

Afinador de aro tradicional y afinador de aro confort.



Nota. La tuerca de los tensores puede llegar a variar según el tipo de fabricación, (Imagen propia).

V. Cascos de Soporte y Asas:

Algunas congas incorporan cascos de soporte en la parte inferior para brindar estabilidad. Estos elementos no solo sirven a propósitos prácticos, sino que también pueden

ser tallados con detalles que complementan el diseño general. Asas y tiradores laterales, tallados para una cómoda manipulación, añaden un toque práctico y estético, su función es proteger la madera cuando las congas se interpretan en el suelo (el músico toca sentado).

Figura 5

Cascos de sopor en metal.



Nota. El propósito de estos cascos es proteger el corpus del instrumento al estar en contacto con el suelo, (Imagen propia).

El fenómeno de las congas compactas o congas *travel*:

En la búsqueda de la movilidad y la versatilidad en el mundo musical, ha surgido un fenómeno fascinante: las congas compactas, también conocidas como "congas travel". Estos innovadores instrumentos han capturado la atención de músicos de todo el mundo, ofreciendo una solución conveniente para aquellos que desean llevar consigo el espíritu percusivo a cualquier lugar, ya que las congas tradicionales por su volumen son en parte difíciles de transportar y nace la necesidad de un instrumento con la misma calidad sonora, pero más ligero, pensado en grupos reducidos. Veamos más de cerca este fenómeno emergente.

Diseño Compacto, Sonido Expansivo

Las congas compactas se distinguen por su diseño más pequeño y liviano en comparación con las congas tradicionales. A pesar de su tamaño reducido, los fabricantes han logrado preservar la esencia y el carácter sonoro distintivo de las congas convencionales. Estos instrumentos, a menudo contruidos con distintos materiales modernos como hierro colado, fibra de vidrio o plástico resistente, ofrecen una sorprendente fidelidad de sonido sin comprometer la portabilidad.

Figura 6

Comparación de las congas compactas con las congas tradicionales.



Nota. El diámetro de los parches sigue siendo el mismo, (Imagen propia).

Ideal para Músicos en Movimiento

La principal ventaja de las congas compactas radica en su facilidad de transporte. Su tamaño más reducido y peso ligero las convierte en la elección perfecta para músicos que están constantemente en movimiento, ya sea de gira, en sesiones de grabación o

simplemente explorando nuevos entornos musicales. Estas congas se desmontan fácilmente y, en muchos casos, se pueden empacar en una bolsa de transporte, proporcionando una solución conveniente para aquellos que buscan llevar consigo la energía rítmica de las congas.

Figura 7

Estructura de las congas compactas.



Nota: El propósito de las congas compactas es alivianar la carga y el volumen para su fácil transporte, (Imagen Propia).

III. Innovaciones en la Construcción y Materiales

Las congas compactas han llevado a cabo innovaciones en la construcción y el uso de materiales, adaptándose a las demandas de la movilidad. Algunas versiones presentan aros plegables, sistemas de montaje rápido y materiales resistentes que permiten a los músicos armar y desarmar sus instrumentos con facilidad. Estos avances no solo mejoran la portabilidad, sino que también reflejan la continua evolución de la tecnología en la fabricación de instrumentos de percusión.

Figura 8

Corpus de una conga compacta.



Nota- El corpus de una conga compacta es cilíndrica con el fin de formar una caja de resonancia, (Imagen propia).

IV. Ampliando el Alcance de las Congas

El fenómeno de las congas compactas ha democratizado el acceso a este instrumento tradicionalmente grande y robusto. Ahora, músicos de diversos géneros y niveles de habilidad usualmente multi-percusionistas fijan su mirada en la tendencia de la versatilidad y por eso la necesidad de obtener algo de fácil transporte ya que al tener que cargar menos peso y volumen pueden implementar más accesorios, instrumentos en sus muestras culturales y así, pueden disfrutar de la riqueza sonora de las congas sin las limitaciones de espacio y transporte.

V. Conclusión: La Revolución de la Percusión Móvil

En conclusión, las congas compactas o "congas *travel*" representan una revolución en el mundo de la percusión, abriendo nuevas posibilidades para los músicos que buscan la libertad de llevar consigo la esencia de las congas a cualquier lugar. Este fenómeno destaca la adaptabilidad y la innovación en la evolución continua de los instrumentos musicales, asegurando que la percusión siga siendo accesible y emocionante en todas partes.

Chacha-lokafun

De los toques más conocidos, notorios, adaptados a diferentes formatos en el jazz el funk, la timba entre otros por su riqueza rítmica de la tradición cubana está el Chacha-lokafun (Chachalokafún), un toque con principios para todos los santos de origen yoruba con toques a las deidades Elegguá, Oggún, Obatalá, Aggayú, Changó, Oyá, Oshún es llevado al uso popular para la calle (que se sale de la religiosidad), para profundizar más sobre el Chachalokafún, y así abordar recursos que aporten a esta investigación recurrimos a diseñar una entrevista dirigida al Maestro Fredy Alberto Bocanegra, encargado de la cátedra de percusión latina de la universidad de Cundinamarca.

- 1) Por favor cuéntenos sobre su trayectoria artística como percusionista.
- 2) 2 preguntas en una: ¿Qué sabe de la cultura yoruba? y ¿por qué la cultura yoruba sobresale de las demás etnias que llegaron de África al continente americano?

- 3) ¿Desde su conocimiento cómo cree usted que se preservaron los ritmos propios que se interpretan en el tambor batá?
- 4) Teniendo en cuenta que los tambores Batá son instrumentos consagrados a la religión yoruba. ¿Es posible interpretarlos en ámbitos no religiosos? ¿Cuáles podrían ser algunas pautas para poder interpretarlo en otros ámbitos?
- 5) Desde la interpretación. ¿Cómo se establecen jerárquicamente los tambores Batá?
- 6) Desde su punto de vista en su trayectoria académica y como intérprete de los instrumentos de percusión latina y teniendo en cuenta que hemos hablado sobre la cultura yoruba. ¿Por qué cree usted que es importante el ritmo de Chachalokafún?
- 7) ¿Cree usted que a los percusionistas colombianos o a los percusionistas latinos en general les hace falta indagar sobre las raíces de la cultura yoruba para una mejor interpretación de las músicas (afro-latinas) caribeñas?
- 8) Esta entrevista se da dentro de un marco investigativo que he querido plantear hacia la profundización de las raíces africanas en la música latina, más específicamente, lo que hoy llamamos "salsa". Como docente universitario encargado de la cátedra de percusión latina de la Universidad de Cundinamarca, ¿Considera que el aporte de este tipo de investigaciones es relevante para mejorar las cualidades interpretativas de la música afro-latina?, Si este es el caso, según su criterio ¿cuáles serían los aportes más relevantes de estas investigaciones y qué rumbos deberían tomar?
- 9) Ya para terminar esta entrevista, quiero cerrar con esta pregunta, ¿cree usted que esta investigación puede ser el punto de partida para nuevas exploraciones sonoras, teniendo en cuenta que lo que se quiere hacer en este trabajo de grado es poder reemplazar el

guaguancó y ser fusionado con el Chachalokafún para ser interpretado dentro de un ámbito salsero?

Roberto Roena

El 16 de enero de 1940, nació en el barrio Dulces Labios de Mayagüez, el maestro de la salsa Roberto Roena. El inicio de Roberto en el ambiente artístico fue para 1954, cuando gano junto a su hermano Francisco (Cuqui) un programa de baile para aficionados, en ese año se inauguraba la televisión en Puerto Rico y el programa «Coca-Cola Busca Estrellas» pasó de la radio al nuevo medio, transmitiéndose por *WKAQ TV* Canal 2 bajo la cadena de Telemundo. Allí se presentaron los hermanos Roena. Salieron victoriosos y el premio fue su participación por un año en el espectáculo «La Taberna India»; En el año de 1957 Roberto Roena pasa de ser bailarín a músico gracias a una propuesta que le hace un reconocido músico de la época llamado Rafael Cortijo quien se encontraba en búsqueda de músicos percusionistas para un nuevo proyecto de grupo musical, Gracias al programa «La Taberna India» Rafael Cortijo se da cuenta de los dotes de bailarín de Roberto Roena y lo ve como ese integrante que podría aportar algo nuevo y diferente al grupo que quería formar, es tanta su obsesión con Roena que Rafael Cortijo habla con Raquel María Vasquez madre de Roberto, para que dejase ir a su hijo a NY y así poder integrarlo como otro músico más; Como Cortijo sabía bien que Roena no era músico durante los tres meses que estuvieron en NY, Cortijo los instruyó en bases percutivas, dándole fundamentos para que aprendiera a interpretar el bongo, por ende, teniendo en cuenta que el complemento del bongó es la campana de mano a Cortijo se le ocurre que

Roberto Roena podría hacer sus bailes mientras él la interpretaba la campana de mano en los mambos de sus temas y así tener algo novedoso en el grupo; Roberto Roena permaneció cinco años en el grupo de Cortijo y su cobo hasta que en 1962 por sus propias convicciones decide retirarse del grupo, continuando con lo anterior, en semanas posteriores de la salida de Roena, el grupo de cortijo y su combo se desintegra, por motivos de mala administración en las finanzas y choque de egos pues todo el crédito musical siempre se lo llevaba cortijo y no le daba lugar a sus músicos, es por eso que los músicos de esta agrupación se reúnen en casa de Roena para hablar sobre su futuro económico citados por Rafael Ithier quien era el pianista y director de Cortijo, deciden formar una nueva agrupación que daría el Genesis de «El Gran combo» y para no volver a pasar por situaciones similares deciden organizar una comitiva de responsabilidades en este nuevo grupo que estaba en formación (Dr Martin Música, 2024).

Rafael Ithier, como presidente, Eddie Pérez, como tesorero y Roberto Roena, como secretario, Sin embargo, Roena se separó de aquel proyecto, y no fue hasta 1963 que se integró formalmente. Hizo parte de esta agrupación de música latina hasta 1969. En 1967, a un perteneciendo a El Gran Combo, Roberto organizaba eventos llamados «Los Megatones». Estos eran conciertos y espectáculos masivos que destacaban la música salsa y los ritmos afroantillanos. Los Megatones eran eventos importantes que reunían a diversos artistas y orquestas de salsa en un solo escenario, ofreciendo a los fanáticos la oportunidad de disfrutar de un espectáculo amplio y emocionante, es así, que estos eventos eran populares en la escena musical de Puerto Rico y contribuían al desarrollo y la promoción de la música salsa en la isla y más allá. Los Megatones eran grandes producciones que

contaban con la participación de talentosos músicos y cantantes, creando una experiencia única para los amantes de la salsa. Además de ser un medio para la promoción musical, estos eventos también tenían un impacto en la cultura y la identidad musical de Puerto Rico; Continuando con lo anterior Roberto Roena Tocaba solo las noches que El Gran Combo estaba libre. Se reunían en el club Tropicana, el espectáculo de los megatonos estaba integrado por Camilo Azuquita, Andy Montañez, Pellín Rodríguez y Elías Lopés, quien era el director musical. La experiencia que obtuvo Roberto Roena al organizar estos eventos lo lleva a tomar la decisión de conformar su propia agrupación "*Apollo Sound*", el nombre "*Apollo Sound*" de la orquesta de Roberto Roena surgió como resultado de una combinación de influencias y circunstancias. La historia detrás del nombre está relacionada con un programa espacial de la NASA y las experiencias personales de Roena: Cuando Roberto Roena estaba buscando un nombre para su nueva orquesta, estaba muy interesado en el programa espacial *Apollo* de la NASA. La misión *Apollo*, que culminó con el famoso aterrizaje lunar del *Apollo 11* en 1969, capturó la imaginación de muchas personas en todo el mundo. Inspirado por este programa y su entusiasmo por la exploración espacial, Roena decidió llamar a su nueva orquesta "*Apollo Sound*" (Dr Martin Música, 2024).

El nombre "*Apollo Sound*" reflejaba el deseo de Roberto Roena de explorar nuevos sonidos y estilos en la música, al igual que la exploración del espacio por parte del programa *Apollo*. La combinación de ritmos innovadores y la influencia del sonido espacial caracterizó la propuesta musical única de Roberto Roena y su *Apollo Sound*, contribuyendo al desarrollo de la salsa y la música latina puertorriqueña en la década de 1970, esta agrupación se convirtió en una de las más influyentes en la escena de la salsa. La banda

experimentó con diversos estilos musicales, fusionando la salsa con elementos de jazz, *rock* y música afrocaribeña. Algunos de los arreglistas y compositores de renombre que nutrieron al repertorio del *Apollo sound* fueron: Mario Ortiz, Bobby Valentín, Elías Lopés, Luis “Perico” Ortiz y Papo Lucca. Roberto Roena y su orquesta fue parte de las estrellas de Fania *All-stars* y su casa disquera (Salcedo, 2021).

Álbumes y Discografía

Durante su prolífica carrera, Roena lanzó varios álbumes exitosos que contribuyeron significativamente al panorama de la salsa. Algunos de sus álbumes más destacados incluyen "Roberto Roena y Su *Apollo Sound*" (1970), "*Lucky 7/Lucky 7 Is My Name*" (1977), y "*Super Apollo 47:50*" (1987). Estos álbumes no solo consolidaron su reputación como percusionista talentoso, sino que también destacaron su capacidad para liderar una banda y experimentar con nuevos sonidos.

Roberto Roena y Su *Apollo Sound*" (1970):

Este álbum fue lanzado bajo el sello discográfico *Alegre Records*. *Alegre Records* fue una compañía discográfica especializada en música afrocaribeña y latin jazz, y fue una plataforma importante para muchos artistas destacados en el género de la salsa.

"*Lucky 7/Lucky 7 Is My Name*" (1977):

Este álbum fue lanzado bajo el sello discográfico *International Records*. Esta compañía también tuvo un papel significativo en la promoción de la salsa y otros géneros

latinos. La grabación de este álbum demostró la versatilidad de Roena y su capacidad para experimentar con diferentes estilos.

"*Super Apollo 47:50*" (1987):

Este álbum fue lanzado bajo el sello discográfico Disco Hit. Disco Hit era una compañía discográfica especializada en música tropical y salsa. Aunque no tan conocida como algunas otras discográficas, Disco Hit fue una plataforma para artistas destacados en la escena de la música latina.

Roberto Roena tuvo una significativa colaboración con Fania *Records*, una de las discográficas más influyentes en la escena de la salsa, como parte del movimiento de la Fania *All-Stars*, Roena contribuyó significativamente al catálogo de Fania *Records*, la casa discográfica emblemática de la música salsa algunos de los álbumes y proyectos más notables en los que participó con Fania *Records*:

"*Fania All-Stars: Live at the Cheetah, Vol. 1*" (1971):

Aunque este álbum en vivo se centra en la Fania *All-Stars* en su conjunto, Roberto Roena participó como percusionista y miembro clave de la banda. Este álbum captura la energía vibrante de la salsa en vivo en la ciudad de Nueva York en la década de 1970.

"*Fania All-Stars: Rhythm Machine*" (1977):

En este álbum, Roena desempeña un papel destacado como percusionista. "*Rhythm Machine*" es una obra maestra de la salsa que fusiona diversos estilos musicales y presenta la colaboración de varios artistas influyentes de la Fania *All-Stars*.

"Roberto Roena y Su *Apollo Sound* 6" (1978):

Otra producción de la serie "*Apollo Sound*" de Roena lanzada bajo el sello Fania *Records*. Este álbum muestra la habilidad de Roena para fusionar diferentes estilos musicales, desde salsa hasta jazz y otros ritmos afrocaribeños.

"Roberto Roena y Su *Apollo Sound* Vol. 6: *Gold*" (1978):

Aunque mencioné anteriormente la serie "*Apollo Sound*," vale la pena resaltar el "*Vol. 6: Gold*," ya que muestra la continuación del compromiso de Roena con Fania *Records* y su habilidad para fusionar elementos musicales diversos.

"Fania *All-Stars*: *Habana Jam*" (1979):

Este álbum en vivo fue grabado durante el histórico concierto "*Habana Jam*" en Cuba. Roena participó en esta grabación junto a otros miembros de la Fania *All-Stars*, consolidando aún más su estatus como percusionista talentoso dentro del movimiento salsero.

Procesos de adaptación en percusión sobre la música latina.

La adaptación de un ritmo en la música latina puede ser un proceso complejo que involucra varios parámetros y consideraciones como lo son el respeto por las raíces culturales, es fundamental entender la historia y el significado cultural del ritmo que se está adaptando, reconocer y respetar las tradiciones y raíces culturales del ritmo original es esencial para realizar una adaptación auténtica y significativa, el conocimiento de los elementos característicos del ritmo pues considerando que cada ritmo latino tiene sus propias características distintivas en cuanto a patrones rítmicos, instrumentación, armonía y

estructura también es importante familiarizarse con estos elementos para poder incorporarlos de manera efectiva en la adaptación, creatividad e innovación si bien, es importante respetar las tradiciones, también es válido explorar nuevas formas de expresión y experimentar con el ritmo adaptado; La creatividad y la innovación pueden agregar frescura y originalidad a la adaptación, permitiendo que el ritmo se vuelva relevante para nuevas audiencias y contextos. (Bermúdez, 2021).

Según el maestro Juan Guillermo Villareal Solar, en el taller de arreglos, composición y/o adaptaciones realizado por la facultad de artes ASAB de la universidad francisco José de Caldas, habla sobre los parámetros necesarios que se deben tener en cuenta para poder realizar cualquier tipo de arreglo y adaptación, a continuación, se plasman de la siguiente manera.

1) **Adecuación al género musical:** Dependiendo del género musical en el que se esté trabajando, es importante adaptar el ritmo de manera que se ajuste a las convenciones estilísticas y sonoras del género. Por ejemplo, un ritmo adaptado para salsa puede requerir ciertos elementos percusivos y armónicos específicos que lo diferencien de una adaptación para reggaetón, es importante reconocer la idiomática del nuevo formato para que se dé el proceso de adaptación.

2) **Consideración del contexto cultural y social:** La adaptación de un ritmo en la música latina también debe tener en cuenta el contexto cultural y social en el que se realizará. Las tendencias musicales, las preferencias del público y los temas sociales relevantes pueden influir en la forma en que se adapta y se interpreta el ritmo.

3) **Colaboración y diálogo intercultural:** En muchos casos, la adaptación de un ritmo en la música latina puede implicar la colaboración con artistas de diferentes orígenes culturales. El diálogo intercultural y la colaboración pueden enriquecer el proceso creativo y asegurar una representación auténtica de las diversas influencias que conforman la música latina (Facultad de artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2021).

En resumen, la adaptación de un ritmo en la música latina requiere un equilibrio entre el respeto por las tradiciones culturales, la creatividad y la innovación, así como una comprensión del contexto cultural y social en el que se realizará la adaptación. Para profundizar aún más sobre los procesos de adaptación en percusión en la música latina, se ha diseñado la siguiente entrevista dirigida a el percusionista latino Maximiliano Toro.

- 1) cuéntenos sobre su trayectoria, (académica, empírica, a nivel empresarial).
- 2) ¿Qué es lo primero que se debe tener en cuenta para un proceso de adaptación en percusión?
- 3) ¿Cómo se aplicarían estos procesos a la música latina?
- 4) hablando específicamente del término Salsa, ¿cómo cree usted que se adaptaron los ritmos más comerciales en formatos reducidos, es decir donde no había muchos percusionistas, o no había una nómina completa?
- 5) ¿Cuál ha sido el secreto de su éxito para lograr venderse como percusionista y vivir netamente la producción y las grabaciones que realiza?

- 6) ¿Retomando con lo anterior, podrías definir un paso a paso donde podamos evidenciar como adaptas un género en la percusión?
- 7) ¿Que recomendaciones le darías a los estudiantes de música y más específicamente, a quienes estudian percusión sobre la interpretación de sus instrumentos o instrumentos no comunes en la música latina?
- 8) Desde su experiencia en procesos de grabación, ¿Cuál ha sido el mayor reto a la hora de grabar un instrumento de percusión?
- 9) ¿Qué aspectos considera usted que debería tener un percusionista para poder adaptar un ritmo en diferentes formatos ya sean para formatos tradicionales o que se salen de lo tradicional?
- 10) ¿Cree usted que los procesos de investigación sobre las nuevas tendencias sonoras, mezclas y fusiones aportan en algo a la hora de buscar una identidad como percusionista?

Marco Metodológico

Metodología de la Investigación

En este trabajo usaremos el método Auto etnográfico, la auto etnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural el cual abarca las habilidades encaminadas para describir y observar la práctica del investigador a la hora de llevar a cabo el proyecto ilustrativo, como en este trabajo, que tiene como finalidad buscar nuevas sonoridades a la hora de interpretar una salsa romántica, las herramientas a usar son el registro de autoobservación y el registro por ocurrencia para llevar una descripción del proceso a trabajar, a medida que surgen resultados (Ellis, 2006)

Una vez realizados los parámetros nombrados anteriormente, procedemos a realizar la exploración sonora y para ello nos basaremos en la prueba y error, tomando algunos segmentos del ritmo Chachalokafún y llevarlos a las tres congas, ver cómo podemos buscar similitudes tímbricas de los instrumentos a intervenir para buscar el sonido más adecuado, moldearlo al nuevo formato y asimismo observar si los demás instrumentos de percusión que acompañan compagina bien con el estilo propuesto, veremos si su sonoridad es agradable mientras la base armónica y melódica sigue la estructura natural del tema, las pruebas a realizar se hacen desde el punto de vista analítico para cada investigador según sea el caso que se quiera modificar. En este proyecto realizaremos una transcripción del tema de salsa con toda su instrumentación original llevándolo a una metamorfosis rítmica, por ende, lo que se quiere es obtener una sonoridad distinta al cambiar las secciones

rítmicas del guaguancó, remplazándolas por Chachalokafún, basándonos en el resultado de la mezcla de ritmos, con el fin de obtener un mejor referente sonoro a la hora de quedarnos con el resultado final.

Desarrollo de la Investigación

Análisis de los temas a intervenir.

«Por qué Te Niegas»

Año de Grabación y Lanzamiento: «Por qué Te Niegas» fue grabada y lanzada en 1994 como parte del álbum «El pueblo pide que toque» de Roberto Roena y su *Apollo Sound*.

Composición: La canción fue escrita por la reconocida compositora colombiana Mimi Ibarra. Ibarra es conocida por sus contribuciones al repertorio de la música latina y ha dejado un legado significativo en la salsa, «Por qué Te Niegas» es una de las muchas canciones que ha dejado una marca duradera en la escena de la salsa, la colaboración entre Roberto Roena y su *Apollo Sound* con la composición de Mimi Ibarra resultó en una canción que destaca por su riqueza musical y emotividad lírica.

Estilo Musical: «Por qué Te Niegas» refleja el estilo distintivo de la salsa de Roena, caracterizado por la fusión de diversos géneros musicales, incluyendo salsa, jazz y otros ritmos afrocaribeños. La canción presenta arreglos complejos y una instrumentación rica que ha sido elogiada por su innovación en su época.

Letra: La letra de la canción aborda temas de amor y deseo. La narrativa explora la resistencia de una persona a aceptar el amor y la insistencia del narrador en romper esas barreras.

Importancia y Popularidad: «Porque Te Niegas» es considerada una de las canciones más destacadas de la carrera de Roberto Roena. Su popularidad ha perdurado a lo largo de los años, y la canción sigue siendo una de las favoritas entre los melómanos salseros amantes de la música afrolatina.

Contribuciones Musicales: La interpretación magistral de Roena como percusionista y director musical, junto con la habilidad de su banda *Apollo Sound* para crear arreglos innovadores, contribuyó al éxito y reconocimiento de esta canción.

Análisis musical: Para este análisis nos basaremos en la estructura de la composición original, (ver anexo 1), se procede a dar una explicación de cada una de las secciones que la componen.

Tonalidad y métrica: La obra está compuesta en fa mayor, con un pequeño movimiento modal de menor a mayor en sus primeros nueve compases; maneja una métrica de compas partido, la cual es muy recurrente en la música caribeña.

Formato: Esta obra maneja un formato tradicional de orquesta tropical. En este caso específico contamos en la sección de vientos con dos trompetas un trombón y un saxofón, en la sección armónica con piano y bajo eléctrico, en la sección de percusión con timbal, congas, bongos y campana de mano, además de la línea melódica de la voz principal y los coros que la acompañan.

Introducción: Compases de 1 al 13, esta introducción presenta un ante-compas, que da paso al inicio de la obra donde realiza primero un giro armónico de ii,V,I al tercer grado de fa menor (Ab) y después realiza el mismo giro hacia el primer grado modulando de forma directa a Fa mayor haciendo uso de un préstamo modal ya que toma el ii y V de la tonalidad menor pero resuelve en un acorde mayor, después en el compás “9” convierte ese primer grado en dominante para hacer la repetición de la introducción con salto a segunda casilla terminando la frase y realizando un obligado en los compases 12 y 13 para dar paso al verso de la canción.

Armonía: La armonía de los versos está dividida por secciones de 16 compases.

La primera sección está comprendida desde el compás 14 hasta el compás 29 donde se muestra la siguiente progresión de acordes.

Tabla 1 progresión armónica con análisis del compás 14 al 29

I Fmaj7	%	vi Dmin7	ii V Cmin7 F9 (Segundo quinto a cuarto grado)
IV BbMaj7	V C7	I FMaj7	ii V Cmin7 F7/C (Segundo quinto a cuarto grado)
IV BbMaj7	IV %	iii Amin7	vi Dm7
V/V G13	V/V % No resuelve	ii iii IV Gmin7 -Amin7- Bbmaj7	VI V Bbmaj7 C13

Tabla 2 sección armónica de 16 compases que se repite cuatro veces desde el compás 30 hasta el compás 93.

I Fmaj7	ii V Em7b5 A7b9 (Segundo quinto a sexto grado)	vi Dmin7	vi %
ii Gmin7	ii %	V C9	IV V Bb/D C/E (Conduce el bajo)
I Fmaj7	V/vi A7	vi Dm7	vi %
V/V G13	V/V % No resuelve	ii Gmin7	ii V Gmin7 C9 (Segundo quinto a primer grado)

Tabla 3 sección conectora de 4 compases que abarca desde el compás 94 hasta el compás 97 para ir al coro.

IV Bb	IV %	V C7	V %
----------	---------	---------	--------

Tabla 4 coro construido por una sección de ocho (8) compases que se repite cuatro (4) veces desde el compás 98 hasta el compás 129.

I FMaj7	V/V A7	Vi Dmin7	ii V CMin7 F9 (Segundo quinto a cuarto grado)
IV BbMaj7	IV %	ii Gmin7	V7 C7

Tabla 5 puente conector para llegar al interludio de 18 compases desde el compás 130 hasta el compás 147.

I Fmaj7	iii Am7	vi Dm7	ii Cmin7 (Segundo quinto a cuarto grado)	V F9	IV Bbmaj7	V C9
I Il:Fmaj7	I V/vi Fmaj7 A7	Vi Dm7	Vi Dm7	V C7	IV Bbmaj7	V C7 :Il

Tabla 6 interludio instrumental que lleva al coro pregón, este abarca desde el compás 148 hasta el compás 155.

I Fmaj7	I %	vi Dmin7	ii Cmin7 (Segundo quinto a cuarto grado)	V F9
IV Bbmaj7	IV Bbmaj7	iii Amin7	ii Gmin7	V C13

Tabla 7 Coro pregón, comprende desde el compás 156 al 163 en cuatro secciones de 8 compases cada una.

I Il:FMaj7	V/vi A7	Vi Dmin7	ii Cmin7 (Segundo quinto a cuarto grado)	V F9	IV BbMaj7	IV %	ii Gmin7	V C9:Ilx4
---------------	------------	-------------	--	---------	--------------	---------	-------------	--------------

Tabla 8 Mambo, esta sección está construida por 8 compases que se repiten haciendo un salto de casilla en su última vuelta y abarca desde el compás 164 hasta el 172

I Il: FMaj7	V/vi A7	vi Dmin7	ii Cmin7 (segundo quinto al cuarto)	V F9	IV BbMaj7	IV %	ii Gmin7	V C9:Il	V C9
----------------	------------	-------------	---	---------	--------------	---------	-------------	------------	---------

Tabla 9 creando, esta sección está construida por 9 compases.

G13	%	C#min7/f#	%	Dmin7/G	F11	Eb9	Gmin7	C13
-----	---	-----------	---	---------	-----	-----	-------	-----

Tabla 10 llamado de piano, esta sección está construida por cuatro compases que luego se conectan con los sonéos e improvisaciones del tema.

ii	I7	Vi	V
Gmin7	F7	Dmin7	C7

Tabla 11 Sonéos e improvisaciones, esta sección está construida solo con dos acordes y van desde el compás 186 hasta el compás 219 que luego se conectan con los sonéos e improvisaciones del tema.

ii	I
Gmin7	F

Tabla 12 Reexposición del creando para finalizar, esta sección está construida por 9 compases y es la forma en la que termina el tema.

G13	%	C#min7/f#	%	Dmin7/G	F11	Eb9	Gmin7	C13
-----	---	-----------	---	---------	-----	-----	-------	-----

En resumen, «Por qué Te Niegas» es una joya de la música salsa que destaca la maestría musical de Roberto Roena y su capacidad para interpretar temas emotivos con su característico estilo. Su inclusión en el álbum «El pueblo pide que toque» ha asegurado su lugar como una de las canciones más apreciadas en la rica historia de la salsa.

«Traición»

Año de Grabación: «Traición» fue grabada en 1974 y lanzada en el álbum "Roberto Roena y Su *Apollo Sound 6*."

Composición: La canción fue escrita por Chivirico Dávila, un reconocido compositor y cantante puertorriqueño. La letra de «Traición» aborda temas de desamor y traición.

Estilo Musical: La canción refleja el estilo distintivo de la salsa de Roena, fusionando elementos de diversos géneros musicales, como el guaguancó la rumba el jazz y otros ritmos afrocaribeños.

Importancia: «Traición» es considerada una de las piezas más representativas de la salsa clásica y ha perdurado como un éxito atemporal. La interpretación apasionada de Roena y la habilidad de su banda para crear arreglos musicales ricos contribuyeron al éxito del tema.

Influencia en la Salsa: La canción ha dejado una marca duradera en la escena de la salsa, tanto por su calidad musical como por la capacidad de Roena para transmitir emociones a través de su interpretación. La fusión de diferentes estilos en la música de Roena también ha influido en generaciones posteriores de músicos salseros.

Reconocimientos: «Traición» ha sido aclamada tanto por la crítica como por el público. Su inclusión en el álbum «Roberto Roena y Su *Apollo Sound 6*» consolidó la posición de Roena como uno de los líderes en la escena de la salsa de la década de 1970.

Análisis musical: Para este análisis nos basaremos en la estructura de la composición original, (ver anexo 2), se procede a dar una explicación de cada una de las secciones que la componen.

Tonalidad y métrica: La obra está compuesta en compas partido y está en la tonalidad de Fa menor.

Formato: Esta obra maneja un formato tradicional de orquesta tropical. En este caso específico contamos en la sección de vientos con dos trompetas un trombón y un saxofón alto y un saxofón tenor, en la sección armónica con piano y bajo eléctrico, en la sección de percusión con timbal, congas, bongos y campana de mano, además de la línea melódica de la voz principal y los coros que la acompañan.

Forma y armonía de «Traición»

Al inicio del tema tenemos una introducción de percusión durante los primeros cuatro compases con repetición la cual da paso a la letra "A", esta última expone un obligado de piano y bajo donde hace uso de la escala de "Do menor" y "Do mixolidio bemol 13". (Compas 1 al 22).

Figura 9

$\text{♩} = 110$
 PERCUSION - CONGA
 A
 9
 15
 1.
 2.
 B
 Introducción.

Nota. Imagen propia.

Tabla 13 Letra “B” y “C” del compas 23 al 40 mantiene una estructura armonica con dos acordes terminando con un pequeño cambio armonico usando un obligado en los compases 37 al 39.

i	IV	IV	i	VII	Iv/Db	V	i
Fm	Bb7	Bb7	Fm	Eb	Bbm/Db	C7	Fm 6/9
			(Conduce el bajo)		(Conduce el bajo)		

Tabla 14 Letra “D” y “E” del compas 41 al 72 mantiene una estructura armonica con tres acordes.

iv 9		V #9		i 9			
Bbm9	%	C7#9	%	Fm9	%	%	%

Tabla 15 Letra “F” del compas 73 al 88 pasa de forma momentanea y directa al paralelo mayor “Fa Mayor”.

IV Bbmaj7	IV %	V C7	V %	I Fmaj7	I %	vi Dm	vi %
V7 G7	V7 %	V7 %	V7 %	V7 C	V7 %	V7 C/G	V7 %

Tabla 16.1 Primera parte de la letra “G” del compas 89 al 134 volvemos a la tonalidad menor. Se hacen prestamos modales en algunos acordes.

iv Bbm9	%	V7#9 C7#9	%	i Fm	IV7 Bb7	%
%	%	Iv Bbm9	%		V7#9 C7#9	%
i Fm9	%	im11/C Fm11/C	%		%	%
%	%	i ll: Fm	VII Eb	VI Db	V7 C7	% :ll

Tabla 16.2 Segunda parte de la letra “G” del compas 113 al 134.

i 6/9 ll: Fm 6/9	VII Ab	V7/V G7	V7sust Gb7 ll: X4 (Sustituto tritonal 7 del V/V)
i 11/C Fm11/C	%	i 13/C Fm13/C	ll: % :ll x5

Tabla 17 Letras “H”, “I”, “J” y “K” del compas 135 a 160 usan una progresion de 4 compases la cual se repite varias veces.

I	VII	VI	V	V
ll: Fm	Eb	Db	C	% :ll

Tabla 18 Letra “L” del compas 161 a 176. En esta seccion se exponen solos vocales con un coro y tambien los solos de la percusion, se mantiene en el primer grado de la tonalidad con el acompañaiento del bajo. Termina el tema al volver vientos y armonia en los ultimos ocho compases.

I	V7/F	I	i	I (sus)	V7sust	
Fmaj7	C7/F	Fmaj7	Fm	F(sus)	Gb7	Em
					(Sustituto tritonal 7 del V/V)	(Calderon)
					(Calderon)	

En resumen, «Traición» es una pieza musical destacada en la carrera de Roberto Roena, contribuyendo al legado de la salsa y demostrando la versatilidad y maestría del músico y su banda.

Entrevistas

A continuación, se plasma por medio de una cuadrícula las respuestas a los entrevistados donde desde su conocimiento profesional dan su apreciación personal y con esto poder ampliar un poco más el espectro de este trabajo de grado a cuanto Chachalokafún y procesos de adaptación en percusión se refiere.

Primer entrevistado: Fredy Alberto Bocanegra, docente encargado de la cátedra de percusión latina de la universidad de Cundinamarca extensión Zipaquirá.

Pregunta	Respuesta
1) ¿cuéntenos sobre su vida artística basada en su trayectoria como percusionista?	“Mi nombre es Fredy Bocanegra, soy de la ciudad de Ibagué egresado del conservatorio del Tolima. Vengo de una familia donde la música es lo que nos mueve, mi papa es un musico ibaguereño fundador de los primeros conjuntos y orquestas del Tolima, mi papá tiene el grupo vallenato más antiguo que se registra en la ciudad y pues crecí rodeado de instrumentos de percusión, crecí viendo a mi papá tocar y ensayar desde muy niño empecé a viajar con él, acompañarlo en sus presentaciones y me incliné por la percusión. Ingrese al conservatorio a estudiar música de allí Sali

	<p>graduado como percusionista, luego vine a la ciudad de Bogotá, ingrese a la banda sinfónica nacional de la policía estuve por cuatro años, me gane una beca y viaje a cuba donde tuve la oportunidad de estudiar y tener la aproximación con todos estos instrumentos los tambores y pues con toda la africanía que allí se vive. Luego regrese a Colombia y me profesionalice en la universidad inca, estudie una maestría en investigación musical con una universidad de España y en la actualidad además de ejercer mi profesión que es tocar con diferentes grupos y orquestas de diferentes géneros soy docente en la universidad de Cundinamarca, en el área de percusión latina y batería, pues mi vida gira alrededor de la música de la percusión más específicamente pues a ello le he brindado mi vida a estudiar y a conocer de todos estos aspectos de toda la diáspora africana que es tan importante en las culturas de América”.</p>
<p>2) ¿Qué sabe de la cultura yoruba? y ¿por qué la cultura yoruba sobresale de las demás etnias que llegaron de África al continente</p>	<p>“ bueno la cultura Yoruba en especial de todas las tribus que vinieron a América desde África, es bien importante para nosotros como diáspora pues porque es una cultura muy rica en danzas, en bailes, entonces digamos que después del proceso de transculturización en cuba estas</p>

americano?	<p>personas trajeron consigo todo su bagaje cultural, todo su acerbo, todas sus costumbres, trajeron sus instrumentos, trajeron sus ritos, por eso es importante saber que esta cultura nos dio a nosotros, esa manera polirrítmica de afrontar la música, digamos que antes que eso, lo que se tocaba era desde lo rítmico era muy simple entonces ellos trajeron ese bagaje porque dentro del culto a las deidades a los orisha, dentro de ese panteón yoruba que es lo que se conoce ellos rinden tributo con cantos, entonces es importante saber que estos himnos y toques es lo que trascendió lo que nosotros hoy conocemos como salsa, como son, inclusive todos los ritmos latinos pues comparten estos ritmos que tienen como base que para nosotros hoy tenemos como referentes, entonces es importante porque fue allí donde nacieron todos estos toques y maneras de expresarse y que están plasmados dentro de nuestra música, de ahí la importancia que tiene esta cultura Yoruba sobre las demás debido al sincretismo que se dio en aquella época se genera ese amarre de dos culturas de deidades por un lado católicas españolas y por el otro africanas entonces aquí nació la santería la regla de Osha, por eso es que de manera particular en Cuba se rinde</p>
------------	--

	<p>tributo a todas estas deidades con estos toques importantes”.</p>
<p>3) ¿Desde su conocimiento cómo cree usted que se preservaron los ritmos propios que se interpretan en el tambor batá?</p>	<p>“ bueno es importante saber que todas estas costumbres han sobrevivido a hoy por medio de la oralidad, por medio de la transmisión oral, ellos se reúnen a hacer sus cultos a honrar a los Orishas y es ahí que utilizan estos toques, es importante saber que de generación en generación se pasa la información, digamos que el papá empieza a instruir a su hijo desde muy niño a que conozca todos estos himnos, todos estos toques, todas estas costumbres, entonces desde muy niños se empieza a vivir la música se empiezan a vivir los Orihas y el culto a ellos en cuba”.</p>
<p>4) Teniendo en cuenta que los tambores Batá son instrumentos consagrados a la religión yoruba. ¿Es posible interpretarlos en ámbitos no religiosos? ¿Cuáles podrían ser algunas</p>	<p>“Bueno es importante saber que este culto que se le rinde a los Orishas tiene dos momentos, uno que es sagrado es en honra y se conoce como el horus seco, para poder tocar los tambores de fundamento como se les conoce a los tambores batá, esto no lo puede hacer cualquier persona tiene que ser una persona instruida, esto lo hace una persona que ofrenda su vida a los Orishas y se les conoce como Homoaña, hijos</p>

<p>pautas para poder interpretarlo en otros ámbitos?</p>	<p>del tambor, entonces estas personas sé que se consagran a un orisha y lavan sus manos o depuran para sus manos para poder tocar, ellos tienen el fundamento del tambor, la otra parte de la ceremonia es el horus cantado entonces ya es la fiesta, es el segundo momento de esta ceremonia, y en ella ya participa toda la gente y ya cualquiera de los invitados a la fiesta puede tocar a los Orishas, porque se sale de lo religioso, es importante saber que existen algunos tambores están consagrados y no los puede tocar cualquier persona en común y corriente si no que están diseñados para las personas que están lavadas y tienen sus manos curadas consagradas, que serían los Homoaña hijos del tambor. Ya en esa parte que es la fiesta que es el goce, cualquier persona puede tocar. Existen ritmos como el Chachalokafún que hacen parte de los ritmos para la calle o para todos los santos, porque es un ritmo que se utiliza para todo y es por eso que cualquier persona lo puede utilizar, entonces con esto queda claro que son dos momentos y dos músicos diferentes, uno que puede tocar litúrgicamente que toca de manera sagrada para los Orishas, y ya en la calle que cualquier persona puede tocar, dicho esto también existen unos ritmos que son importantes como Chachalokafún, las</p>
--	--

	<p>rumbitas Iyesá, que se tocan para diferentes Orishas como hay otros himnos que solo son usados para tocar a un Orisha que son como unas normas, leyes que tienen en este rito o ceremonia, es importante aclarar que para uno iniciarse en este mundo de los tambores batá, es importante empezar a conocer estos ritmos que son genéricos; pero si uno quisiera profundizar y ya volverse un experto pues ya tendría que cruzar esa línea que es más espiritual e iniciarse en un rito, iniciarse en la religión yoruba, que es un proceso donde se viste uno de blanco, donde se estudia, donde se aprenden los toques y después de un año largo se hace una ceremonia de iniciación donde el babalao, inicia la ceremonia y se hace la depuración del lavado de las manos, para poder tocar a los orishas ya en ese ámbito religioso, entonces todo esto parte desde uno que tiene que tomar la decisión de estudiar para luego si pertenecer a ese círculo de tamboreros hijos del tambor”.</p>
<p>5) Desde la interpretación. ¿Cómo se establecen jerárquicamente los tambores</p>	<p>“ Los tambores batá son tres instrumentos membranófonos de doble parche, con nombres de Itótele, Okónkolo, e Iyá; entonces jerárquicamente el Iyá es el que manda (tambor</p>

Batá?	<p>parlante), es el que da las entradas pero además de esto el Iyá da algo que se llama (vire) que es ir de un toque a otro, esto quiere decir que un Orisha puede tener dos, tres, cuatro toques diferentes: entonces el tambor Iyá es quien da ese mando el inicia y va dando la pauta para que los tambores vayan cambiando de un ritmo a otro.</p> <p>El Itótele es el segundo, así se le conoce en cuba (El segundo), y va entablando una conversación con el Iyá, y a medida que el Iyá pregunta el Itótele responde y entonces se establece un dialogo; Sobre este dialogo está el Okónkolo, el tambor más pequeño, el Okónkolo es el encargado de llevar el ritmo, la métrica, es la base por donde los otros tambores conversan dicho se tiene como claridad que para uno iniciarse en el estudio de los tambores batá, es normal iniciar con el Okónkolo, después sigue uno a aprender los toques del Itótele, y como último momento pues digamos que el Iyá, por ser el más complejo donde uno llega en el estudio, por eso es importante conocer de ellos, por la mecánica de estos instrumentos se establece un diálogo dentro del ritmo, que se toman como preguntas y respuestas que se van dando entre los tambores ya mencionados, entonces si se establece una jerarquía,</p>
-------	--

	<p>porque el Iyá es tocado por la persona más versada en los tambores, el segundo es el homuaña (hijo del tambor) quien es el que dirige es la persona más experimentada de los tres tamboreros”.</p>
<p>6) Desde su punto de vista en su trayectoria académica y como intérprete de los instrumentos de percusión latina y teniendo en cuenta que hemos hablado sobre la cultura yoruba. ¿Por qué cree usted que es importante el ritmo de Chachalokafún?</p>	<p>“como ya lo mencionaba antes, este ritmo es conocido por ser un ritmo que sirve para todos los santos, o para la calle, es importante porque es un puente digámoslo así de lo profano y lo místico, él está en los dos momentos de la ceremonia, tanto en el horus seco, que es hecho solamente por bataleros profesionales con las manos lavadas hijos del tambor y el horus cantado que es la parte de la fiesta. Ese primer momento se hace en una habitación a puerta cerrada donde esta el atrio donde se encuentra el altar donde se colocan los Orishas, entonces este es un momento digámoslo así donde están solamente estas tres personas rindiendo el homenaje, luego de ese momento ya se sale a la fiesta, entonces el Chachalokafún es ese ritmo con el que la gente baila, el Chachalokafún es el ritmo con el que la gente corea, porque en esta fiesta digámoslo así se hace de manera responsorial, entonces hay una que dirige la fiesta</p>

	<p>propone coros y el público responde.</p> <p>Entonces el Chachalokafún o (Chachalukafo) que también se le conoce es el ritmo que uno escucha en la calle es el ritmo con el que los niños aprenden a tocar, es el ritmo de iniciación, además porque es un ritmo jocoso, es un ritmo bailable, este ritmo el Chachalokafún creo yo junto con las rumbitas Iyesá que son los sonidos más utilizados en cuba es normal ir por la calle e ir escuchando estos ritmos, es importante saber que dentro de esa trasmisión oral ellos utilizan los fonemas, sonidos onomatopéyicos que representan un golpe para poder aprenderse estos ritmos , digamos que este método es importante, primero porque muestra los sonidos, los golpes, los adornos, los llames.</p> <p>Entonces digamos que todo se pueden cantar y es así como de generación en generación se van preservando estos ritmos, si hay un ritmo importante, si hay un ritmo que más se haya utilizado yo creo es el Chachalokafún, vivo, alegre, rumbero de ahí la importancia que tiene este rimo en particular, el Chachalokafún”.</p>
7) ¿Cree usted que a los	“ bueno... nosotros nos preocupaos más por las cosas que

<p>percusionistas colombianos o a los percusionistas latinos en general les hace falta indagar sobre las raíces de la cultura yoruba para una mejor interpretación de las músicas (afro-latinas) caribeñas?</p>	<p>escuchamos en la actualidad, pero no sé por qué hay como esa pereza de ir atrás, al pasado, de indagar sobre de donde es esto, el proceso sincrético nos lo ha dado todo, esta diáspora africana que no solamente nos definió como cultura, ósea tenemos tanto de esa africanía que no solo se ve en reflejada en la música, en la culinaria por ejemplo, muchas de esas tradiciones nuestras es de origen africano, las danzas el baile las ornamentaciones, los vestidos que se utilizan para la danza hay mucho de lo africano entonces nosotros solamente hemos dado como un a paso atrás pero no nos preguntamos de donde es que viene esto, entonces es tan importante para nosotros los músicos conocer de esta cultura porque esta cultura a permeado toda nuestra vida, no solamente en lo cultural si no en todo lo demás, y es por eso que para nosotros poder desarrollar nuestra cultura siento que deberíamos empezar a ver el porqué de esta música, por ejemplo todo lo que escuchamos en la salsa esos llames, esos adornos los floreos vienen de estos instrumentos una cosa es aprenderme un ritmo y otra distinta es aprender todo lo que enmarca ese género, entonces la cultura africana nos mostró aparte de toda esa tragedia ancestral que se vivió de la esclavitud, también nos</p>
---	---

	<p>mostró como se vivía en ese continente, como se divertían en ese continente y eso hace que hoy que nuestra música latina sea grande, ósea nuestra música latina es conocida en el mundo pero todo el referente es de África, el ritmo, la manera como se hace la música, las letras y los cantos, es muy importante poder nosotros saber de dónde vienen y por qué del contexto de estas músicas, entonces pienso que si es muy importante, pienso que hace falta mucho, saber de todas estas costumbres que llegaron a nosotros que venían de afuera y pienso que la única manera de que nuestra música evolucione es por simple mente experimentar volver atrás indagar de donde viene es creo que la única manera que nos queda para lograr que nuestra música trascienda por que la diáspora y todo eso que nos llegó del continente africano es lo que nos rige en nuestra cultura”.</p>
--	--

<p>8) Esta entrevista se da dentro de un marco investigativo que he querido plantear hacia la profundización de las raíces africanas en la música latina, más específicamente, lo que hoy llamamos "salsa". Como docente universitario encargado de la cátedra de percusión latina de la Universidad de Cundinamarca, ¿Considera que el aporte de este tipo de investigaciones es relevante para mejorar las cualidades interpretativas de la música afro-latina?, Si este es el caso, según su criterio ¿cuáles serían los aportes más relevantes de estas investigaciones y qué rumbos</p>	<p>“sí, pienso que son muy importantes y pienso también que falta mucho por decir de nuestra cultura y nuestra cultura pues está muy amarrada a esa diáspora africana, siento que la única manera de que nosotros sigamos desarrollando nuestra cultura pues es identificando todos estos aportes que hicieron estos esclavos al llegar a nuestro continente, digamos que de toda esta tragedia pues se dice que el tambor es el gran resultado positivo , entonces siento que si nos hace falta indagar un poco, hay veces los músicos creen que academizar nuestra cultura, nuestras músicas es simplemente llevarla a un pentagrama pero tal vez no, tal vez necesitamos nosotros desarrollar mecanismos más propios, sistemas de transmitir nuestra cultura pero no precisamente desde la partitura porque también la partitura se queda coja, no alcanza a descifrar lo que el ritmo quiere decir, entonces de manera en que nosotros mejoremos esa parte nuestra música va a evolucionar, siento que hace falta a los percusionistas, por un lado la percusión, y la percusión es la familia instrumental más grande que existe, no más los tambores son miles, muchísimos, y todos ellos tienen como esa huella latente, palpable esa impronta africana, el tambor nació en África y fue traído por los africanos, aquí se</p>
--	---

deberían tomar?	<p>desarrolló y digamos que por ese proceso transculturizador, cogió para otro lado. y nuestra música hoy, la cumbia aunque es nuestra es muy normal poder escuchar un ritmo africano que parezca una cumbia, ósea pareciera que todos estos ritmos que escuchamos aquí ya han sonado en África, entonces si es muy importante, también felicitarlo por este tema de investigación, primero porque me parece muy pertinente para la universidad, para Harry como músico, como percusionista, y siento que el camino de lo que quiere construir la universidad de Cundinamarca con darle esta importancia a los instrumentos tradicionales y a todas estas músicas populares es precisamente eso, por un lado preservar pero también que bueno que fuéramos nosotros el estandarte para que esto se mueva para que esto vaya hacia adelante y no se quede como un recuerdo, que importante hacer escuchar a las nuevas generaciones estos instrumentos, estos toques porque de ahí venimos porque nuestra cultura está diseñada desde la perspectiva africana y pues que importante seguir estas investigaciones y ¿ para donde tiene ir esto?, pues esto tiene ir para el mundo hoy es muy importante para la escena musical, estas músicas tradicionales son muy importantes y a la medida que las</p>
-----------------	---

	<p>llevemos a la universidad a los centros de pensamiento pues simplemente va hacer que esto evolucione, entonces pienso que es por un lado preservar y por otro mostrarle a esta sociedad en la que vivimos hoy que esto es importante, que esto es ancestral, es mítico y pues a nosotros la música nos mueve porque tiene mucho de espiritual entonces felicitaciones Harry porque con personas como usted con músicos como usted pues sencillamente va a donde tiene que ir, tiene que ir evolucionando”.</p>
<p>9) Ya para terminar esta entrevista, quiero cerrar con esta pregunta, ¿cree usted que esta investigación puede ser el punto de partida para nuevas exploraciones sonoras, teniendo en cuenta que lo que se quiere hacer en este trabajo de grado es poder reemplazar el guaguancó y ser fusionado con el Chachalokafún para ser interpretado dentro de un</p>	<p>“¡Claro que si Harry!, es pertinente, es importante, un ritmo como el Chachalokafún, reúne muchas de esas cualidades que tiene nuestra música, la alegría ellos le llaman alboroto el desenfreno, además de ser un acto ceremonial tuene su lado de festejo y ara nosotros los latinos la fiesta es algo bien particular bien importante, entonces pues nada seguir estudiando estas músicas va hacer que las personas que se acercan a la universidad tengan otro discurso, podemos reintegrar nuevas músicas, podemos desarrollar nuevos sonidos, nuevas métricas, y algo importante de estas orquesta de tambores es precisamente eso, la polirritmia y la polimetría que existe en estas músicas, porque a ver aquí es muy normal que dos instrumentos vayan en una métrica</p>

<p>ámbito salsero?</p>	<p>y uno vaya en otra, entonces eso no es tan normal en nuestra cultura, en nuestra música y abordar esto en nuestras músicas nos va a dar cierto grado de habilidad porque estos toques son demasiado importantes para el desarrollo de nuestra cultura, la gran mayoría de ritmos que escuchamos por ahí, ritmo latino americanos, tienen un eco africano, la misma cumbia, un pasillo, un bambuco, un currulao puede sonar a una tribu africana entonces pues es importantísimo y nuevamente felicitarlo por este trabajo y por tratar de indagar en este tema que es muy pertinente para la universidad”.</p>
------------------------	---

Segundo entrevistado: Maximiliano Toro, percusionista latino egresado de la universidad interamericana de puerto rico, director musical del grupo Cuarteto Imperial, productor musical y dueño del estudio de grabación Imperial Studios ubicado en Pereira Risaralda.

Pregunta:	Respuesta:
<p>1) cuéntanos sobre su trayectoria, (académica, empírica, y a nivel empresarial).</p>	<p>“Bueno mi trayectoria empírica pues desde muy niño con mi papá, él fue el dueño y creador de cuarteto imperial un grupo que fue muy famoso en la época de los años 60, 70. Entonces desde muy pequeño siempre</p>

	<p>estuve escuchando música más o menos como a los tres años se dieron cuenta pues que tenía talento digamos para la percusión y es por eso que desde muy pequeño empecé a tocar, ese sería mi comienzo empírico, siempre tuve contacto con la música siempre mirando como que me llamaba la atención el tambor, a la edad de los nueve años mi papá quería que tocara el piano y me metió a algunas clases de piano pero pues lo hacía solo por complacerlo porque no me llamaba mucho la atención. Ya de grande cuando entré a la universidad de caldas estuve dos años y pues no estaba muy convencido pues porque era o percusión sinfónica o batería lo que daban en la licenciatura en música, entonces un profesor de solfeo que se llama Víctor actual mente integra la sinfónica de Bogotá viajo a puerto rico y me empezó a decir que muy chévere y que allá habían muchas más opciones que uno podía estudiar percusión latina y que habían varias</p>
--	---

	<p>carreras y bueno se fue dando, termine estudiando en puerto rico y en tres años presenciales que estuve allá y un año virtual que haciendo lo que tenía que ver como historia y otras materias que podía hacer online”.</p>
<p>2) ¿Qué es lo primero que se debe tener en cuenta para un proceso de adaptación en percusión?</p>	<p>“Pues varias cosas, depende del formato el contexto en que lo quieras hacer si es algo tradicional, si es algo moderno. Por ejemplo, a mí me llama mucho la atención lo que hizo Carlos vives con el vallenato, con la cumbia lo de la batería aplicada a los ritmos tradicionales, que me parece algo brutal, pero vuelvo y te digo, depende el contexto ellos quisieron darle ese contexto tradicional, pero también moderno, entonces pienso que siempre hay que tener muy en cuenta eso el contexto de lo que se quiere hacer, el enfoque”.</p>
<p>3) ¿Cómo se aplicarían estos procesos a la música latina?</p>	<p>“claro, sigamos con el ejemplo de Carlos vives que todos lo conocemos, el siempre</p>

	<p>desde sus inicios le gustaba el rock , el vino a cantar vallenato más adelante, no sé si era porque no pegaba o valla a ver que carajos paso, pero él siempre fue un fanático del rock y sobre todo el rock argentino dicho por el mismo en varias entrevistas, en ese contexto busco músicos conocedores del rock y del folklore, entonces me imagino que el baterista tuvo que indagar mucho sobre los ritmos colombianos porque él era más roquero que otra cosa, creo que también la búsqueda de sonoridades parecidas, por ejemplo si tú tienes una batería y vas a adaptar un ritmo folclórico en mi caso creo que el tom de aire el agudo lo puedes utilizar como conga, el hihat como maraca, el tom de piso como tambora, entonces es un poco de creatividad y de conocimiento no es hacer cosas a lo loco, es tratar de mirar que sonoridad hay parecida en tu set, porque no solamente está la batería puede ser en otros instrumentos que se haga la adaptación, por</p>
--	---

	<p>ejemplo he visto que han adaptado también el tambor batá a la batería, entonces lo mismo saber que es un Okónkolo, saber que es un Iyá y de acuerdo a la sonoridad adaptarlos a los distintos sonidos que te brinda una batería”.</p>
<p>4) hablando específicamente del término Salsa, ¿cómo cree usted que se adaptaron los ritmos más comerciales en formatos reducidos, es decir donde no había muchos percusionistas, o no había una nómina completa?</p>	<p>“hoy en día la música latina ha perdido popularidad ha sido como relegada por el reggaetón, por otros ritmos con formatos más pequeños, entonces hemos visto que las orquestas cada vez son más reducidas por cuestión de costos, por ejemplo el bongosero creo que ha sido el más perjudicado en muchos formatos, y casi siempre es conga timbal y el timbalero ya tiene una doble campana o muchas veces ya hay un solo percusionista, se ha visto muchas veces que tocan un timbal con una mano y con la otra la conga, entonces un solo músico reemplaza los tres, entonces la multi percusión ha sido muy importante por</p>

	cuestiones económicas”.
5) ¿Cuál ha sido el secreto de su éxito para lograr venderse como percusionista y vivir netamente la producción y las grabaciones que realiza?	<p>“ Bueno, no sé, pues yo la verdad no me considero tan exitoso y también el éxito me parece que es algo muy subjetivo, pero pues creo que algo muy importantes es la responsabilidad yo soy alguien que todo lo toma con mucha responsabilidad, el respeto me parece que la humildad, ya que también es otro mal en el que caen la mayoría de los músicos, la disciplina, la puntualidad, el respeto, porque uno se relaciona con otras personas entonces uno tiene que tratar de ser buena persona eso me parece que también hace parte de ser buen musico, de nada sirve que tu toques bien leas bien si eres una porquería como persona”.</p>
6) ¿Retomando con lo anterior, podrías definir un paso a paso donde podamos evidenciar como adaptas un género en la percusión?	<p>“Primero dependes del set que tengas, relacionar las sonoridades de lo que buscas plasmar a lo que tengas, como dije antes si escuchas una conga, pero tienes una batería ver que parte de la batería se asemeja a lo</p>

	<p>que vas a emular, como te explicaba ahorita si tengo una batería y quiero emular unas congas, pues agarraría el tom de aire el más agudo, si quiero emular un guache, una, maraca pues tomo el hithat, es como eso una cuestión creativa y de tener el conocimiento también”.</p>
<p>7) ¿Que recomendaciones le darías a los estudiantes de música y más específicamente, a quienes estudian percusión sobre la interpretación de sus instrumentos o instrumentos no comunes en la música latina?</p>	<p>“Primero disciplina, perseverancia, desafortunadamente el mundo de la música es muy difícil, pero con dedicación y esfuerzo se puede, también podemos ver que la pandemia dejó muchas cosas positivas también por ejemplo en mi caso hice muchas grabaciones remotamente, a partir de pandemia se incrementaron muchos los estudios, porque como mucha gente empezó hacer música online. Entonces hoy en día tenemos muchas herramientas para incentivarnos a ser un mejor músico, y hoy en día puedes grabar desde tu casa, son muchas las opciones que te da la música, por ejemplo, en mi caso me gano la vida</p>

	<p>también escribiendo partituras para mucha gente en el exterior, entonces no desmotivarse, ser perseverante, ser buena persona el trato con los demás es muy importante ser educado responsable, amar lo que uno hace, estudiar mucho lo que te hace diferente a los demás es la disciplina”.</p>
<p>8) Desde su experiencia en procesos de grabación, ¿Cuál ha sido el mayor reto a la hora de grabar un instrumento de percusión?</p>	<p>“ lo más difícil para mí siempre ha sido grabar una batería, microfonear una batería, por que a mayor cantidad de micrófonos hay más dificultad digamos, por ejemplo grabar unas congas es más fácil pues solo son dos micrófonos o una güira, si pienso que la batería es uno de los más difíciles para grabar por ejemplo en mi caso uso 6 micrófonos y hay que tener conocimiento de la ubicación de los micrófonos por el tema de la fase y un montón de cosas es un tema bastante amplio y pues yo la verdad he hecho realizado muchos curso de grabación no soy titulado pero si me han permitido</p>

	tener un conocimiento”.
9) ¿Qué aspectos considera usted que debería tener un percusionista para poder adaptar un ritmo en diferentes formatos ya sean para formatos tradicionales o que se salen de lo tradicional?	“ definir un estilo para el grupo que vas a acompañar, tener clara la sonoridad de lo que quieres emular si es que van a emular un sonido que no se tiene, generalmente la universidad recomienda tener muchos referentes como base de estudio, porque si te quedas con uno solo pues vas a sonar como esa persona, ya solamente con tener varios referentes vas a ir empezando a crear tu sonido por qué vas a tener una mezcla de influencias y pues técnica precisamente eso facilitar las cosas si tu estas tocando con dificultad es porque algo estás haciendo mal la técnica es la que permite hacer las cosas con facilidad”.
10) ¿Cree usted que los procesos de investigación sobre las nuevas tendencias sonoras, mezclas y fusiones aportan en algo a la hora de buscar una identidad como percusionista?	“ sí claro totalmente, por ejemplo te pongo el caso de Tonny Succar el aporte que ha hecho ha sido genial por ejemplo tomar Michael Jackson y volverlo salsa brindando una nueva sonoridad una frescura al género

	<p>y lo mismo pedrito Martínez utilizo cosas muy modernas con cosas tradicionales claro que aportan, por ejemplo volviendo al tema de Carlos vives en su momento fue muy criticado por que como le va a meter guitarra eléctrica a los ritmos tradicionales, batería y en vez de perderse la raíz lo que hizo fue rescatarla y gracias a eso el vallenato se puede escuchar en todo Colombia y en el mundo, yo creo que muchas veces lo que se hace es rescatar las raíces de algo que estaba en el olvido, he visto en puerto rico grupo donde toman la plena y le colocan batería, guitarra eléctrica han hecho fusiones y en vez de deformarla lo que haces es que se populariza y la rescatan y las nuevas generaciones dicen pero esto que era y comienzan a investigar y terminan interesados en el género”.</p>
--	--

Nombres de las partes que conforman los tambores Batá.

Los tambores batá pueden ser fabricados artesanalmente por artistas que se dedican a la elaboración de diversos instrumentos en madera, así como existen empresas que se dedican a la producción en masa de estos, en algunas partes los materiales pueden cambiar, pero su fisonomía sigue siendo la misma, el uso dentro o fuera de la religiosidad dependerá del fin con el que se adquieran (Eli Rodríguez, 2002).

Figura 10

Trio de tambores Batá.



Nota. los tambores Batá tiene su forma de reloj de arena y están contruidos en madera y estos en particular no están consagrados, por ende, se pueden tocar en ellos ritmos no religiosos (imagen propia).

Figura 11

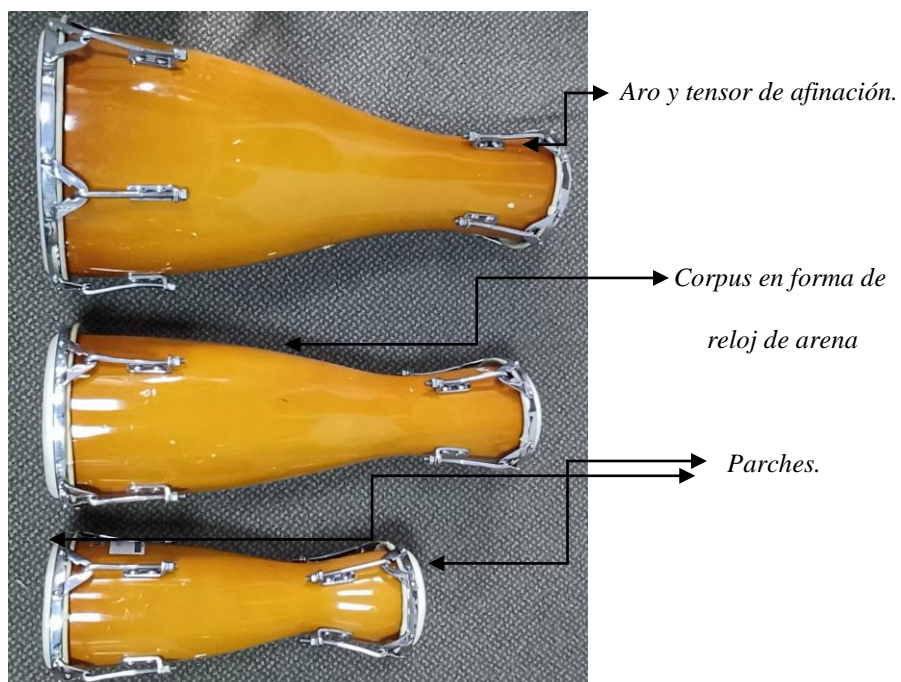
Nombres por separado que reciben los tambores Batá.



Nota. (imagen propia).

Figura 12

Nombres de los componentes del tambor Batá.



Nota. imagen propia.

Figura 13

Nombres que reciben las partes que se golpean para producir sonidos en el tambor Batá.



Nota. La parte más pequeña del instrumento va del lado Izquierdo, (imagen propia)

Explicación del Ritmo de Chachalokafún y su forma de notación musical.

A continuación, procedemos a dar explicación de la forma en la que se perciben los golpes que dan origen a los sonidos en el tambor batá, la forma más usada de la notación musical de estos instrumentos.

Figura 14

Notación en la partitura para dar orden a los golpes que se ejecutan en los tambores Batá.



Nota. (imagen propia).

Ritmo de Chachalokafún patrón básico con llamado.

Figura 15

Base rítmica que surge de la ejecución de los golpes.

The musical score for Figure 15 is written in 4/4 time and consists of three staves: Okónkolo (top), Itótele (middle), and Iyá (bottom). The Okónkolo staff shows a steady rhythmic pattern of quarter notes. The Itótele staff features a 'Respuesta' (Response) consisting of two groups of three eighth notes, followed by a series of eighth notes with some notes marked with an 'x'. The Iyá staff shows a 'Llamado' (Call) consisting of a group of three eighth notes, followed by a series of eighth notes with some notes marked with an 'x'. A 'Base rítmica' (Rhythmic base) is indicated by a green box, encompassing the final part of the Itótele and Iyá staves.

Nota. Aquí vemos plasmado una conversación básica del ritmo de Chachalokafún con llamado del Iyá y respuesta del Okónkolo (imagen propia).

Figura 16

Conversación entre el Iyá y el Itótele durante la ejecución del ritmo de Chachalokafún.

The musical score for Figure 16 is written in 4/4 time and consists of three staves: Okónkolo (top), Itótele (middle), and Iyá (bottom). The Okónkolo staff shows a steady rhythmic pattern of quarter notes, labeled as 'Ritmo base' (Rhythmic base). The Itótele staff features a series of eighth notes with some notes marked with an 'x', and two groups of three eighth notes. The Iyá staff shows a series of eighth notes with some notes marked with an 'x'. Two 'Variación' (Variation) boxes are present: one in the Itótele staff for the second group of three eighth notes, and one in the Iyá staff for the eighth notes in the second measure.

Nota. Aquí observamos una forma de conversación entre el Iyá y el Itótele, la primera variación está en la última corchea del cuarto tiempo del primer compás, primer y segundo tiempo del segundo compás en el Iyá; La otra variación la encontramos en los tiempos tres y cuatro del segundo compás en el Itótele, mientras el Okónkolo se mantiene sin variaciones en su estructura rítmica (imagen propia).

Figura 17

Variaciones independientes en el Okónkolo y el Iyá.

The image shows a musical score for three instruments: Okónkolo, Itótele, and Iyá, in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the initial rhythmic patterns. The second system shows variations. Annotations include: 'Respuesta' (red box) above the Itótele staff in the first system; 'Llamado' (blue box) above the Iyá staff in the first system; 'Variación #1' (pink box) below the Iyá staff in the first system; 'Variación #1' (pink box) above the Okónkolo staff in the second system; 'Ritmo base' (orange box) above the Itótele staff in the second system; 'Variación #2' (pink box) below the Iyá staff in the second system; 'Variación #3' (pink box) below the Iyá staff in the second system; and 'Ritmo base' (orange box) above the Itótele staff in the second system.

Nota. Aquí podemos observar un cambio constante en la rítmica del Iyá llegando hacer tres variaciones distintas dentro del mismo toque, como lo muestra la imagen en los compases tres cuatro y cinco, por otro lado, el Okónkolo tiene también su momento de hacer una variación, pero es más tranquila y no tan constante como lo hace el Iyá, esto lo podemos observar en la imagen en el compás cinco mientras el Itótele es el que mantiene el amarre del ritmo sin ninguna variación (imagen propia).

Explicación de los golpes a ejecutar en las congas por medio de imágenes.

Para poder iniciar la adaptación del ritmo, es necesario conocer los golpes que utilizaremos para ello, es por eso por lo que procedemos a dar una breve explicación por medio de imágenes de la forma en la que se ejecutan los golpes en las congas, cada interprete del instrumento adecuara de manera autónoma la forma en la que pueda buscar el sonido. Lo que se quiere hacer con esta explicación es brindar una herramienta de guía que le permita al lector llevarse una idea que después el mismo pueda plantar en su estudio del instrumento.

Golpe abierto.

Este golpe se consigue con un movimiento que da inicio desde el brazo y va conducido hacia la muñeca impactando el parche, separándolo el mismo para dejarlo vibrar y así lograr el sonido deseado, los dedos van juntos y el pulgar se protege alejándolo del aro para que no se maltrate.

Figura 18

Golpe abierto posición de la mano su simbología en el pentagrama.



Nota. Imagen propia.

Golpe bajo.

Este golpe se consigue con una caída del brazo y la muñeca de forma recta en el centro del parche haciendo presión en el mismo, buscando hacer vibrar el corpus de la conga para obtener un sonido profundo grave dando así el nombre de bajo.

Figura 19

Golpe bajo, posición de la mano su simbología en el pentagrama.



Nota. Imagen propia.

Golpe quemado.

La particularidad de este golpe radica en buscar un sonido que imite un juetazo, un sonido seco, para ello hacemos un movimiento de la muñeca juntando todos los dedos, y sin dejar rebotar la mano en el parche, buscando aprovechar el impulso de la caída y haciendo un poco de presión en el mismo para conseguir este sonido.

Figura 20

Golpe quemado, posición de la mano su simbología en el pentagrama.



Nota. Imagen propia.

Golpe tapado.

Para lograr encontrar este sonido en la conga juntamos todos los dedos y con la palma presionamos el parche hacia abajo tratando de imitar el quemado, pero con la particularidad de no dejar despegar las yemas de los dedos del parche mientras hacemos presión hacia abajo tratando de hundir un poco el parche.

Figura 21

Golpe tapado, posición de la mano su simbología en el pentagrama.



Nota. Imagen propia.

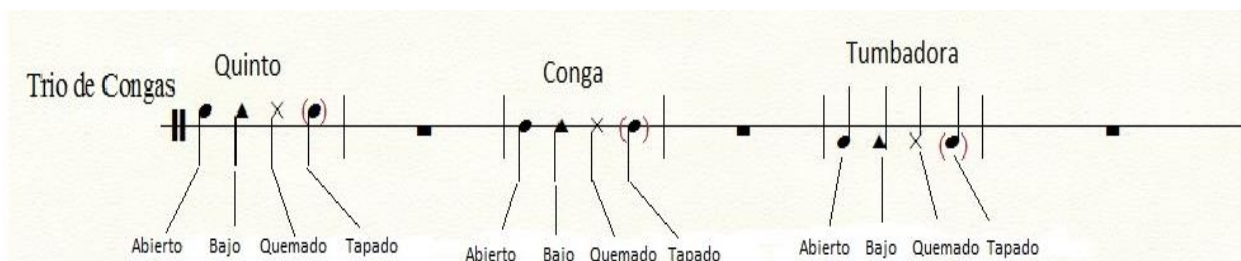
Notación musical en las congas para la adaptación del ritmo.

En estas imágenes se explica la forma en la que se adapta la notación musical para realizar la conversión del ritmo Chachalokafún y ser interpretado en tres congas, es necesario entender que manejaremos tres planos en una misma partitura, haciendo una disociación tímbrica por medio de alturas como se refleja a continuación.

Adaptación en la partitura.

Figura 22

Explicación de alturas tímbricas y golpes para realizar la adaptación del ritmo.



Nota. Todo lo que esté por encima de la línea del compás pertenece al Quinto, todo lo que esté sobre la línea del compás pertenece a la conga, y todo lo que esté por debajo de la línea del compás pertenece a la tumbadora, de esta manera se verían reflejados los tres instrumentos en un mismo bloque de compás (imagen propia).

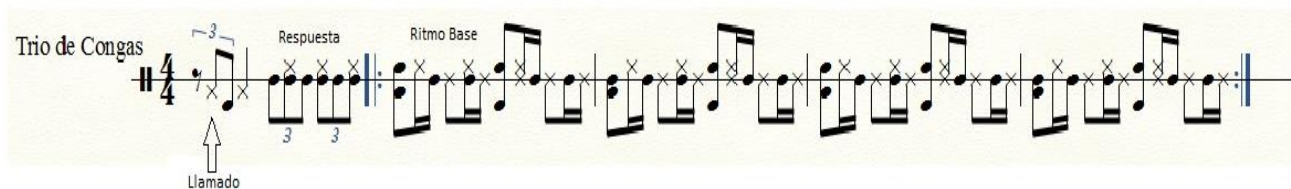
Desglosamiento del ritmo adaptado en la partitura.

Basándonos en lo descrito anteriormente con la forma de ver el ritmo Chachalokafún y su notación musical procedemos a realizar la adaptación del ritmo, pero esta vez en las congas, para tener una perspectiva clara y entender de forma precisa lo que se quiere plasmar, Lo que se propone es manejar tres planos para tres instrumentos

basándonos en la imitación tímbrica, tratando de emular los sonidos de los tambores batá y plasmarlos en las congas de la siguiente manera, el Quinto reemplaza el Okónkolo, la Conga reemplaza el Itótele y la Tumbadora reemplaza el Iyá, para esto, tendremos como guías de apoyo las imágenes que se muestran a continuación, donde se detallan las alturas, su designación y variaciones.

Figura 23

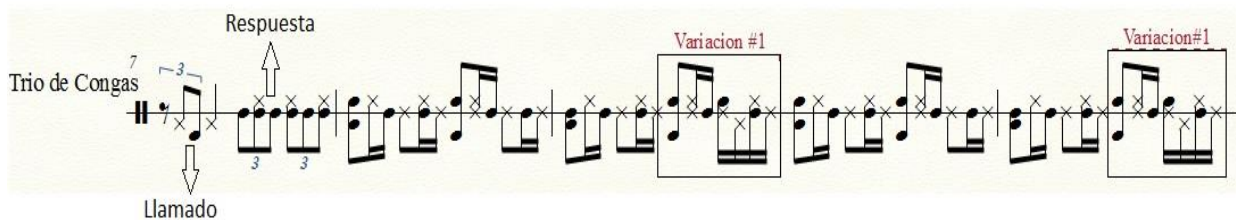
Ritmo básico de Chachalokafún adaptado a tres congas.



Nota. se mantiene su estructura original conservando los llamados y respuestas propias del ritmo (imagen propia).

Figura 24

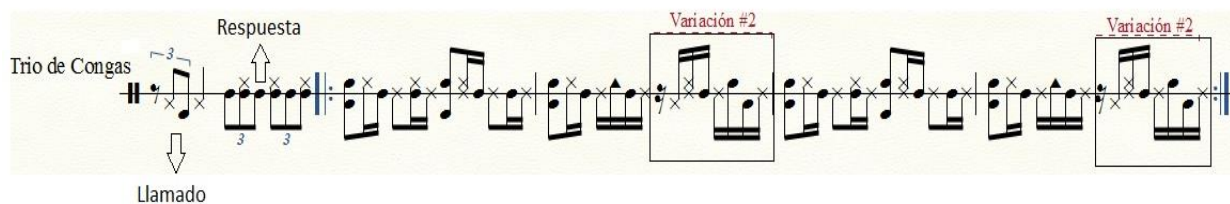
Primera variación en la tumbadora y conga semejando la conversación del Iyá y el Itótele.



Nota. Observamos la primera variación del ritmo entre la conga y la tumbadora emulando el discurso que se da cuando el Iyá y el Itótele interactúan, se ve reflejada en los tiempos tres y cuatro de los compases tres y cinco (imagen propia).

Figura 25

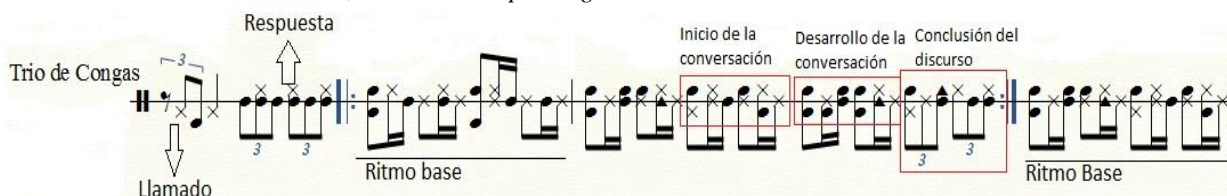
Segunda variación entre la Conga y el Quinto, semejando el Itótele y el Okónkolo.



Nota. La imagen muestra el discurso que surge entre el Quinto y la Conga emulando la conversación que se da cuando el Okónkolo y el Itótele son protagonistas del Chachalokafún en los tiempos tres y cuatro de los compases tres y cinco de esta ilustración (imagen propia).

Figura 26

Tercera variación, conversación prolongada de los tres instrumentos.



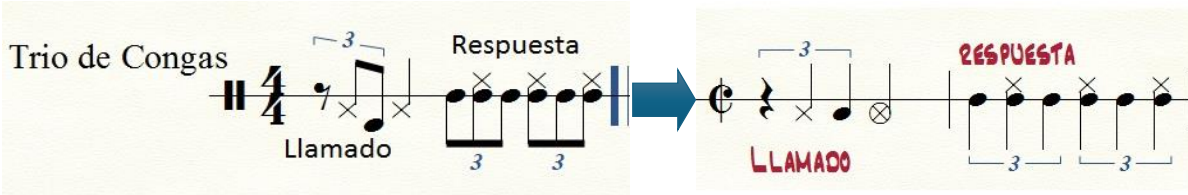
Nota. La descripción grafica muestra el discurso que surge de los tres instrumentos donde el Iyá (Tumbadora) comienza llamando como lo hace habitualmente y se integran el Okónkolo (Quinto) y el Itótele (Conga) dándose de esta manera una conversación donde los tres instrumentos son protagonistas.

Conversión de la notación del ritmo.

Ahora analizaremos la forma de escritura del ritmo Chachalokafún en métrica de compás partido, ya que es el usado para escribir en su mayoría los temas de salsa o temas latinos, basándonos en imágenes graficas donde se evidencia lo cómo se abordó la conversión llevada de cuatro cuartos (4/4) a dos medios o compás partido (2/2).

Figura 27

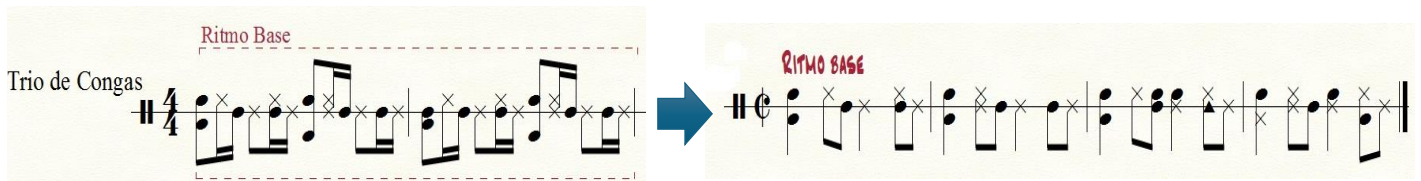
Conversión del ritmo en diferente métrica.



Nota. El ritmo de Chachalokafún en una métrica de 4/4 ocupa un solo compas, en cambio, en una métrica de 2/2 ocupa dos compases debido a su forma de escritura, se podría decir que es una aumentación, pero su sonido, forma de ejecutar sigue siendo la misma (imagen propia).

Figura 28

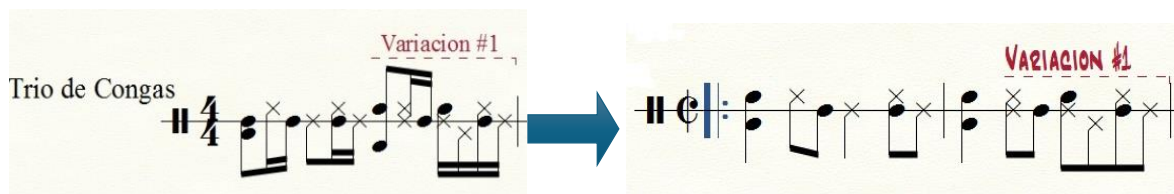
Conversión del ritmo base.



Nota. Aquí se observa cómo se va ampliando la forma de la escritura cuando se comparan las métricas, esta es la ampliación del ritmo base llevado a un compás partido.

Figura 29

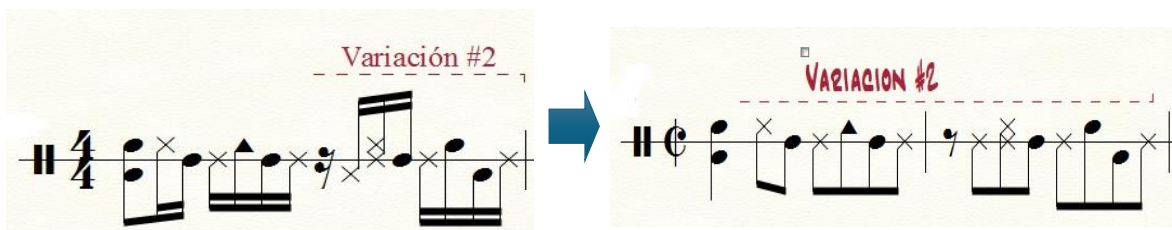
Comparación de las variaciones en las diferentes métricas.



Nota. Lo que antes se escribía en un compás ahora en esta nueva métrica ocupa dos compases (imagen propia).

Figura 30

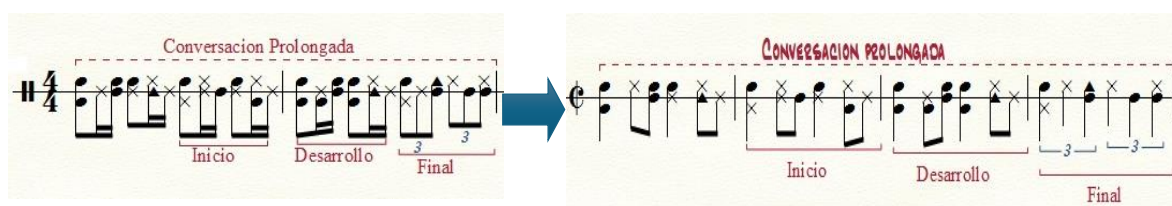
Conversión de la segunda variación en la nueva métrica.



Nota. (imagen propia).

Figura 31

Conversión del discurso prolongado.



Nota. La grafica muestra el discurso que se va dando durante la ejecución del ritmo de Chachalokafún de principio a fin (imagen propia).

Análisis y Resultados

Durante el desarrollo de este proyecto, se llevó a cabo un proceso de investigación arduo y meticuloso, caracterizado por un alto grado de empeño y dedicación. Cada fase de la investigación implicó un profundo análisis de los ritmos y estructuras musicales, así como un minucioso estudio de las relaciones entre los diferentes elementos percusivos, sin embargo, fue precisamente este esfuerzo conjunto y la determinación de superar las dificultades lo que permitió obtener un resultado altamente favorable. A través de un enfoque riguroso y una pasión compartida por la música, se lograron identificar conexiones significativas entre los ritmos de la salsa y las tradiciones percusivas afro-latinoamericanas.

Este hallazgo no solo enriquece nuestro conocimiento sobre la música y la cultura, sino que también abre nuevas puertas para la innovación y la creatividad en este campo.

En el contexto de este estudio, se procedió a la conversión del ritmo de Chachalokafún, originariamente ejecutado con tres tambores batá, a un trío de congas. Para ello, se generaron partituras para dos temas icónicos del maestro Roberto Roena, «Traición» y «Por Qué Te Niegas», asegurando una adaptación fiel a los patrones rítmicos y arreglos característicos de las grabaciones originales, es por eso que, en paralelo se llevaron a cabo dos entrevistas clave con destacados expertos en percusión latina, la primera entrevista fue realizada a Fredy Alberto Bocanegra, responsable de la cátedra de percusión latina en la Universidad de Cundinamarca, mientras que la segunda se llevó a cabo con Maximiliano Toro, percusionista latino y productor musical egresado de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, estos encuentros proporcionaron valiosas perspectivas sobre los desafíos técnicos y las consideraciones artísticas involucradas en la adaptación de ritmos tradicionales a nuevos instrumentos y contextos musicales, considerando lo anterior, como parte integral de este proyecto, se produjeron dos videos complementarios, el primero consistió en un detallado tutorial que explicaba el proceso de interpretación de los ritmos originalmente ejecutados en el batá, adaptándolos al contexto de las congas, este tutorial se establece como un recurso educativo invaluable para músicos interesados en explorar la diversidad y complejidad de la percusión afrocaribeña, por último, el segundo video presentó interpretaciones en vivo de los temas «Traición» y «Por Qué Te Niegas», utilizando las partituras desarrolladas en este estudio; Estas interpretaciones demostraron la eficacia y la viabilidad de la adaptación de los ritmos

tradicionales al contexto de las congas, subrayando la continuidad y la evolución dinámica de la música afrocaribeña.

En suma, los resultados obtenidos constituyen un avance significativo en la preservación y la difusión de la rica herencia musical afrocaribeña, al mismo tiempo, abren nuevas puertas para la experimentación y la innovación en el campo de la percusión latina, enriqueciendo así el panorama musical global.

Primera entrevista.

El siguiente enlace es el resultado videográfico de la entrevista realizada al maestro Fredy bocanegra, para ampliar el tema del Chachalokafún.

<https://youtu.be/yZ-J4SVFjnA>

Segunda entrevista.

El siguiente enlace es el resultado videográfico de la entrevista a Maximiliano Toro, para ampliar el tema de los procesos de adaptación en percusión aplicados a la música latina.

<https://youtu.be/zZCea1naKoY>

Video Tutorial.

El siguiente enlace conduce a un video educativo donde se da explicación de cómo abordar el ritmo Chachalokafún de los tambores bata para ser interpretados en un trio de congas.

<https://youtu.be/p0e4ve1Cg98>

Video de interpretación de los temas fragmentos intervenidos.

A continuación, se observa por medio de los enlaces cómo se abordaron los temas escogidos para este trabajo de grado del maestro Roberto Roena y la integración del ritmo Chachalokafún en ciertos momentos claves de estos dos temas.

«Traición»

En este tema del maestro Roberto Roena, se reemplaza el Guaguancó por el Chachalokafún, aplicando discursos e improvisaciones sin dejar perder la sonoridad que caracteriza el ritmo en un formato de tres congas.

<https://youtu.be/E2HBVyJgG8M>

«Por qué te niegas»

Con este tema se busca dar un toque distintivo en una sección específica, reemplazando lo que coloquialmente se conoce en la percusión como (creando) e introduciendo el patrón rítmico del Chachalokafún.

<https://youtu.be/MKxey9qgXR8>

Conclusiones

Al analizar los ritmos comprendidos dentro del amplio espectro de la salsa, se observa una notable compatibilidad en sus métricas, esto, debido a que, a partir de las tradiciones culturales, lo que llamamos compás partido, sigue siendo la base de muchas de nuestras músicas autóctonas dentro de todo el espectro latino. Esto tiene su origen en el comercio tripartito pero cabe resaltar que debido a la fortaleza y resistencia presentada en las comunidades afro que se formaron como producto de esta lamentable práctica (esclavitud), muchas de sus tradiciones se arraigaron y combinaron con las tradiciones y ritmos aborígenes de lo que hoy llamamos américa latina. No es un gran secreto que los ritmos nativos de las comunidades lingüísticas latinoamericanas hoy en día se escribirían en 4/4 lo que los hace totalmente compatibles con los ritmos de 2/2 y algunos terciarios de las comunidades afro.

Esta armoniosa relación no solo es notoria a nivel de métricas en los ritmos, sino que también se evidencia en la afinación de los tambores batá y las congas, cuyas estructuras ergonómicas muestran similitudes que facilitan su integración dentro de un mismo contexto musical, lo que nos puede llevar a una conclusión adicional del origen afro de los instrumentos que usamos hoy en día dentro de las músicas caribeñas y latinoamericanas.

Este proyecto de investigación ha arrojado resultados sumamente favorables para la evolución de nuevos ritmos en el ámbito de la percusión afro-latina. Se ha demostrado que la exploración y búsqueda de nuevas sonoridades en este campo es no solo viable, sino

fundamental para expandir el espectro creativo y trascender la interpretación estática de ritmos que han perdurado por años.

Por consiguiente, se propone seguir adelante con esta línea de investigación y creación, con el objetivo de ampliar aún más el abanico de posibilidades en la percusión afro-latina, ya que este tipo de exploraciones permitirá no solo dar un enfoque más moderno a estos ritmos arraigados en lo tradicional y lo ancestral de toda una raza, sino también despertar un renovado interés en las nuevas generaciones. Al ofrecer una perspectiva fresca y contemporánea se logrará que estas expresiones musicales continúen siendo relevantes y atractivas para las audiencias del siglo XXI.

Referencias Bibliográficas

Acosta, L. (2007). *OTRA VISIÓN DE LA MÚSICA POPULAR CUBANA*. Barranquilla.

Aguirre, P. (2007). *Una historia social de la comida*. buenos aires: lugar.

BAUZÁ, M. (2007). *SWING ERA NOVELTY AND AFRO-CUBAN AUTHENTICITY* [Tesis de maestría, University of Missouri Columbia]. Repositorio digital. Obtenido de <https://www.cglib.org/wp-content/uploads/cglib.org/Musicology/Mario%20Bauza%20swing%20era%20novelty%20and%20afro-cuban%20authenticity.pdf>

Bermúdez, G. A. (2021). “EL GABOSTYLE” ADAPTACIONES Y EXPLORACIONES TÍMBRICAS PARA BATERÍA DE LOS PATRONES RÍTMICOS DE LA SALSA, CHA CHA CHÁ, SON, BOLERO, BACHATA Y MERENGUE, USANDO LA TÉCNICA EXTENDIDA AUTO DESARROLLADA DE LA MANO IZQUIERDA-BAQUETA. [Tesis de grado, ASAB]. Repositorio digital Universidad de Distrital Facultad de artes ASAB.

Cádiz, R. F. (2012). *Creación musical en la era postdigital*. Aisthesis, 1.5.

Carmelo, S. (1999). *El lenguaje musical en la música contemporánea*. Arte e investigación, 35-39.

Carvajal, M. L. (2010). *Los tambores batá: el culto a un mito y sus ritos*. Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

- Dr Martin Música. (28 de Enero de 2024). Roberto Roena Breve Biografía [video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=C5bpfW8z3ak&t=130s>
- Eli Rodríguez, V. (2002). Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. Trans. Revista Transcultural de Música, 1(6), 25.
- Ellis, C. (2006). La Etnográfica 1: Una Novela Metodológica sobre la Autoetnografía. Estados Unidos de Norte America : Wiley Blackwell.
- ESTRADA, M. E. (2019). ESTUDIO PSICOLÓGICO SOBRE LOS TAMBORES BATÁ EN SUGUA LA GRANDE. Revista caribeña de ciencias sociales, 1-13.
- Estrada, M. E. (2019). Estudio psicológico sobre tambores Batá en Sagua la grande. Revista Caribeña de Ciencias Sociales, 1-13.
- Facultad de artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (19 de noviembre de 2021). Taller de arreglos y/o adaptaciones de musicas colombianas [video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Mnud7DxjfpM&t=3479s>
- Giráldez, A. (2005). La composición musical en el aula. Segovia: E, U, Educativa.
- Hormigos, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. Dossier España, 91-98.
- Lechner, E. (2019). Cómo nació la música de raíces africanas en Latinoamérica. AARP, 1.
- Ledesma, M. (2010). El ritmo y su rol en la composición musical. Componiendo mi vida, 1-3.

Maravillas Díaz Gómez, María Elena Riaño Galán. (2007). Creatividad en educación musical. Santander: Cantabria D, L.

Mariano, E. (abril de 1999). Acerca de la composición y su enseñanza. Arte e investigación, 11-15.

Morales, L. (2016). El ritmo en la música y la danza su función como organizador. Rhuthmos, 1-3.

Morales, M. (Madrid 2018). El ritmo musical de la creación. EL PAIS, 1.

Sllboda, J. A. (1985). La mente musical: La psicología cognitiva de la música. Madrid: Machado libros.

Sokolov, A. S. (2005). Composición Musical en el siglo xx. Granada España: Zöller & Lévy, S,L.

Miguel, R. C. (1978). El libro de la salsa. Titivillus.

Neilo Narváez. (03 de diciembre de 2020). Quién le puso el nombre de Salsa? [video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pBoyMI2S0-4>

Neilo Narváez. (03 de diciembre de 2020). Quién le puso el nombre Salsa ? [Video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pBoyMI2S0-4>

Ortiz, F. (1954). Los instrumentos de la música afrocubana. La Habana: Editores Egido.

Salcedo, L. C. (02 de octubre de 2021). Roberto Roena. Obtenido de EnciclopediaPR: <https://enciclopediapr.org/content/roberto-roena/>

Salseros, E. (11 de diciembre de 2023). ¡La respuesta perfecta para lo que no tiene discusión!...[Post de instagram]. Obtenido de

https://www.instagram.com/reel/C0uRJxARdL0/?utm_source=ig_web_copy_link

Tamtan percusión. (2001). parche remo sintetico.[fotografia]. Obtenido de Tamtam percusión.: <https://www.tamtampercusion.com/es/parches-para-conga/159007-remo-113-4-skyndeeep-serpentine-day-tucked-m7-1175-s6-sd004.html>

Victoria, E. R. (2002). Instrumentos de música y religiosidad popular en cuba. Revista Transcultural de Música, 1-25.

Anexos

1 arreglo, score tema "por qué te niegas" de Roberto Roena.

SCORE

PORQUE TE NIEGAS

ROBERTO ROENA Y SU APOLLO SOUND ROBERTO ROENA
ALBUM, EL PUEBLO PIDE QUE TOQUE - 1994 TRANSCRIPCION: HARRY GARCIA

INTRO

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TROMBONE

TENOR SAX.

PIANO

ACOUSTIC BASS

CONGA DRUMS

2

PORQUE TE NIEGAS

PARALELA

1.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.S.

C. Dr.

Gm7(9)

C7(9)

F.

F7

F

1.

1.

(A)

ESTROFA

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.S.

C. Dr.

GmIN7

B♭m7/C

FMA7

FMA7

DmIN7

CmIN7

PORQUE TE NIEGAS

3

17

S. Trp. 1

S. Trp. 2

T. Sax.

PNO.

A.B.

C. Dr.

17

F9 BbMaj7 C7 F Cmin7 F7/CBbMaj7

4

PORQUE TE NIEGAS

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- B♭ Tpt. 1**: Treble clef, B♭ key signature. Staff contains rests.
- B♭ Tpt. 2**: Treble clef, B♭ key signature. Staff contains rests.
- Tbn.**: Bass clef, B♭ key signature. Staff contains rests.
- T. SX.**: Bass clef, B♭ key signature. Staff contains rests.
- PNO.**: Grand staff (treble and bass clefs), B♭ key signature. The piano part features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Chord labels above the staff are: **B♭MA7**, **Amin7**, **Dmin7**, **G15**, **G15**, **Gmin7 Amin7 B♭MA7**.
- A.S.**: Bass clef, B♭ key signature. Staff contains a melodic line with eighth notes.
- C. De.**: Conga part with a rhythmic pattern of eighth notes.

6 PORQUE TE NIEGAS

35 G MIN7 C9 Bb MAJ7/D C7/E F MAJ7 A7 D MIN7 D MIN7

42 G 13 G 13 G MIN7 G MIN7 C9 F MAJ7 A7 A7

PORQUE TE NIEGAS

7

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 48 and 54 respectively. The instruments are arranged as follows:

- System 1 (Measures 48-53):**
 - B♭ Tpt. 1 & 2:** Play a melodic line with eighth notes and slurs.
 - Tbn. & T. Sx.:** Play a similar melodic line with eighth notes and slurs.
 - PNO.:** Accompaniment with chords: DMIN7, DMIN7, GMIN7, GMIN7, C9, B♭MA7/D C7/E.
 - A.B. & C. Dr.:** Bass line and conga pattern.
- System 2 (Measures 54-59):**
 - B♭ Tpt. 1 & 2:** Play a melodic line with eighth notes and slurs.
 - Tbn. & T. Sx.:** Play a similar melodic line with eighth notes and slurs.
 - PNO.:** Accompaniment with chords: FMA7, A7, DMIN7, DMIN7, G13, G13.
 - A.B. & C. Dr.:** Bass line and conga pattern.

8

8) PORQUE TE NIEGAS

B \flat Tpt. 1
 B \flat Tpt. 2
 Tbn.
 T. Sax.
 PNO.
 A.B.
 C. Dr.

GMIN7 GMIN7 C9 FMA7 A7 DMIN7 DMIN7
 GMIN7 GMIN7 C9 BbMA7/D C7/E FMA7 A7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Porque Te Niegas'. It features a full band arrangement. The top section (measures 1-4) shows the brass and woodwind parts (B \flat Trumpets 1 & 2, Trombone, and Tenor Saxophone) playing a melodic line with eighth notes and slurs. The piano part (PNO.) provides harmonic support with chords and a bass line. The drum part (C. Dr.) plays a steady eighth-note pattern. The bottom section (measures 5-8) shows the brass and woodwind parts playing sustained notes and chords, with the piano part continuing the harmonic progression. The drum part remains consistent. Chord symbols are written above the piano staff in both sections.

10

PORQUE TE NIEGAS

Musical score for 'PORQUE TE NIEGAS' starting at measure 84. The score includes parts for Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, Trombone, Tuba, Piano, Alto Saxophone, and Conga. The key signature is Bb major. The piano part includes the following chord changes: C9, BbMA7/D C7/E, FMA7, A7, DMIN7, and DMIN7. The score continues to measure 90, where the piano part changes to G13, G13, GMIN7, C9, BbMA7, and BbMA7.

12

PORQUE TE NIEGAS

108

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.B.

C. Dr.

114

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.B.

C. Dr.

114

D MIN7 C MIN7 F9 B♭ MAJ7 B♭ MAJ7 G MIN7 C9

F MAJ7 A7 C MIN7 F9 B♭ MAJ7 B♭ MAJ7

D MIN7

PORQUE TE NIEGAS

13

120

S_b Tpt. 1

S_b Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.B.

C. Dr.

G⁺MIN7 C9 F⁺MA7 A7 C⁺MIN7 F9

126

S_b Tpt. 1

S_b Tpt. 2

Tbn.

T. Sax.

PNO.

A.B.

C. Dr.

PUENTE

B^bMA7 B^bMA7 G⁺MIN7 C7 F⁺MA7 A⁺MIN7

14

PORQUE TE NIEGAS

Musical score for the piece "PORQUE TE NIEGAS". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- B♭ TPT. 1
- B♭ TPT. 2
- TBN.
- T. SX.
- PNO. (Piano)
- A.B. (Alto Bass)
- C. DR. (Conga)

The score is divided into two systems, each starting at measure 152. The first system covers measures 152-158, and the second system covers measures 159-165. The piano part includes the following chord changes:

System 1 (Measures 152-158):
Dmin7 | C | F9 | B♭Maj7 | C7 | FMaj7 | FMaj7 | A7

System 2 (Measures 159-165):
Dmin7 | Dmin7 | C7 | B♭Maj7 | C7 | FMaj7 | FMaj7 | A7

PORQUE TE NIEGAS

Musical score for "PORQUE TE NIEGAS" (page 15), featuring a "MINI INTERLUDIO" section. The score includes parts for B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, Tuba/Saxophone, Piano, Alto Saxophone, and Conga. The piano part includes chord changes: DMIN7, B♭/D, C7/E, B♭MA7, C7, FMA7, and FMA7. The second system includes chord changes: DMIN7, CMIN7, F9, B♭MA7, B♭MA7, AMIN7, GMIN7, GMIN7, and C13.

System 1 (Measures 144-149):

- B♭ Tpt. 1:** Melodic line starting at measure 144.
- B♭ Tpt. 2:** Melodic line starting at measure 144.
- Tbn.:** Harmonic accompaniment starting at measure 144.
- T. Sx.:** Harmonic accompaniment starting at measure 144.
- PNO.:** Chord progression: DMIN7, B♭/D, C7/E, B♭MA7, C7, FMA7, FMA7.
- A.B.:** Bass line starting at measure 144.
- C. Dr.:** Conga pattern starting at measure 144.

System 2 (Measures 150-155):

- B♭ Tpt. 1:** Melodic line starting at measure 150.
- B♭ Tpt. 2:** Melodic line starting at measure 150.
- Tbn.:** Harmonic accompaniment starting at measure 150.
- T. Sx.:** Harmonic accompaniment starting at measure 150.
- PNO.:** Chord progression: DMIN7, CMIN7, F9, B♭MA7, B♭MA7, AMIN7, GMIN7, GMIN7, C13.
- A.B.:** Bass line starting at measure 150.
- C. Dr.:** Conga pattern starting at measure 150.

PORQUE TE NIEGAS

COZO PREGON X 4

Sb Tpt. 1
Sb Tpt. 2
Tbn.
T. Sax.
PNO.
A.B.
C. Dr.

156

F#Maj7 A7 Dmin7 Cmin7 F9 BbMaj7 BbMaj7

MAMBO

Sb Tpt. 1
Sb Tpt. 2
Tbn.
T. Sax.
PNO.
A.B.
C. Dr.

162

Gmin7 C9 F#Maj7 A7 Dmin7 Cmin7 F9

PORQUE TE NIEGAS

17

Musical score for 'PORQUE TE NIEGAS' (page 17). The score includes parts for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., T. Sx., PNO., A.B., and C. Dr. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 174 and marked 'CREANDO'. The piano part includes chord changes: B♭MA9, B♭MA9, GMIN7, C9, and G13. The conga part includes 'RESPUESTA' and 'RITMO BASE' markings.

18 **PORQUE TE NIEGAS**

LLAME DE PIANO COROS SEGUNDA VEZ

S_b TPT. 1

S_b TPT. 2

T_bN.

T. SX.

PNO.

A.B.

C. DR.

G^{MIN7} C¹⁵ G^{MIN7} F⁷ D^{MIN7} C⁷ G^{MIN7}

SONEO

F G^{MIN7} F G^{MIN7} F D^{MIN7} F

LLAMADO RESPUESTA RITMO BASE

VARIACION #1

20 PORQUE TE NIEGAS

LLAME DE PIANO REEXPOSICION DEL CORO PREGON

S_b TPT. 1
S_b TPT. 2
T.B.N.
T. SX.
PNO.
A.B.
C. DR.
S_b TPT. 1
S_b TPT. 2
T.B.N.
T. SX.
PNO.
A.B.
C. DR.

G MIN7 F7 G MIN7 F7 G MIN7 F
 LLAMADO RESPUESTA LLAMADO DEL BRASS
 VARIACION #1 VARIACION #2

CREANDO PARA EL FINAL

PORQUE TE NIEGAS

21

The musical score is arranged for a large ensemble. It includes parts for:

- Brass: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Tuba.
- Woodwinds: Saxophone (Sax).
- Piano (PNO).
- Double Bass (C. DE.).
- Acoustic Bass (A.B.).

The score is divided into two systems. The first system (measures 22.0 to 22.6) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 22.6 to 23.2) features a more melodic and harmonic approach. Chord symbols are provided for the piano and double bass parts.

Chord Symbols:
System 1: C13, F#MIN7/B, DMIN7/G, F11
System 2: Bb9, DMIN7, G13, G9sus4/F

Performance Markings:
- **CONVERSACION PROLONGADA** (indicated by a dashed line over the double bass part in the second system)

2 arreglo, score tema "Traición" de Roberto Roena.

TRAICIÓN

Arreglo
Harry García

GUAYANCO - SALSA

♩ = 110

OPEN (A)

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- SAXOFÓN ALTO**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- SAXOFÓN TENOR**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- TRUMPETA I**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- TRUMPETA II**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- TROMBÓN**: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- PIANO**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- BAJO**: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.
- PERCUSIÓN**: Staff with a drum set icon. It includes the text "Base ritmica Chachalokafún" above the staff. The notation shows rhythmic patterns for measures 1-4 and 5-8, with measure numbers 2, 3, 4, 5, and 6 indicated above the staff.
- GUÍA VOZ**: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains rests for the first 8 measures, followed by a double bar line and a repeat sign. The second 8 measures contain a melodic line.

The score is marked with a tempo of ♩ = 110 and includes a section labeled "OPEN (A)".

2

TRAICIÓN

11

SAX. C. TEL.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

7 8 9 10 11 12

VB.

TRAIÇÃO

3

Musical score for the piece "TRAIÇÃO". The score is written for several instruments: Saxophone Alto (SAX. C.TBL.), Saxophone Tenor (SAX. TEN.), Trumpet (TPT.), Trombone (TBN.), Piano (PNO.), Bass (BAJO), Percussion (PERC.), and Violin (Vib.). The score is divided into two endings, labeled "1." and "2.", which are separated by a double bar line. The first ending spans measures 17 through 16, and the second ending spans measures 17 through 18. The percussion part includes measures 13 through 18, with a double bar line and repeat sign at the beginning of measure 13. The piano and violin parts feature melodic lines with slurs and ties. The saxophone parts are currently blank.

4

23 (B) TRAICIÓN (C)

1. 2.

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

p

ff

ff

Fm Bb7 Fm Bb7 Fm Bb7 Fm Bb7 Fm Bb7

2 3 4 5 6 2 3

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'TRAICIÓN'. It begins at measure 23. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is arranged for a full band including Saxophone Contralto, Saxophone Tenor, Trumpet (two parts), Trombone, Piano, Bass, Percussion, and Vibraphone. The saxophones and vibraphone have melodic lines, while the piano and bass provide harmonic support with chords and a walking bass line. The percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two main sections, (B) and (C), with first and second endings indicated. Dynamic markings include piano (p) and fortissimo (ff). Chord symbols for Fm and Bb7 are provided for the piano and bass parts.

TRAICIÓN

5

32

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

YO TE TU-VE EN UN AL

TRAIÇÃO

49

SAX. C.TBL.

SAX. TEN.

TP.T.

TP.T.

TBN.

PNO.

B.AJO

PERC.

Vb.

— TAN — TO TE TE - NI - A TAN - TA FÉ — NUN - CA PU - DE I MA - GI -

TRAICIÓN

57 **(E)**

SAX. C.TBL.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

VB.

TRAICIÓN

9

67

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

(F)

TRAICIÓN

76

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

NA CRUEL TRAI - CIÓ N PA - RA TI YO FUI UN JU - GUE-TE SIN VA - LOR

F#mAj7 Dm G7

F#mAj7 Dm G7

4 5 6 FILL (MARCHA 3/2 (CÁSCARA)) 2 3 4

TRAICIÓN (G)

84

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

— MI CO - RA - ZÓN — PE RO EL DÍ - A LLE - GA - RÁ — EN QUE PA - GUES TU TRAI.

Chachalokafún

Base ritmica

5 6 7 2 3 4

(G)

TRAICIÓN

93

SAX. C.TEN.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

— CÍO — N — Y CON LA-GRÍ-MAS DE — SAN — GRE — LLO-RA - RÁS I - GUNL QUE — YO —

5 6 7 8 9 10 11 12 13

Fm Bb7 Fm Bb7 Bbm9 C7(49) Fm9

Fm Bb7 Fm Bb7 Bbm9 C7(49) Fm9

TRAICIÓN

13
OPEN FOR VOCAL SOLO

102

SAX. CTR. TEN.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

VB.

14 15 16 17

FILL IN (MONTUNO 3/2)

LLO - RA - RÁS I-GUAL QUE YO

TRAICIÓN

110 ON Cue

SAX. CTR.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

LLO - RA - RÁS I - GUAL QUE YO

TRAICIÓN

15

118

SAX. CLAR.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

VB.

TRAICIÓN

126

SAX. CTR.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

VB.

133 **(H)** TRAICIÓN **(D)** OPEN FOR VOCAL SOLO 17

SAX. CTR.

SAX. TEN.

TRP.

TRP.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

Vb.

TRAIÓN

142

SAX. C.TEN. 3 4 TIMES 1. 2. 3.

SAX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO. F_m E_b D_b C^7 F_m E_b D_b C^7

BAJO F_m E_b D_b C^7 F_m E_b D_b C^7

PERC. 4 FILL OUT 2 3 4 5 6 7

Vb. 3 1ST TIME ONLY 1.

RÁS I-GUAL QUE YO LLO - RA - RÁS I-GUAL QUE YO

4 TIMES TRAICIÓN 19

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, a box labeled "4 TIMES" spans the first four measures, with a "4" below it. The title "TRAICIÓN" is centered above the score, and the page number "19" is in the top right corner. The score includes the following parts:

- Soprano (SRX. CTBL.) and Tenor (SRX. TEN.):** Both parts have a whole rest in measure 150, followed by a repeat sign. In measure 151, they both play a half note G4 (soprano) and G3 (tenor).
- Trumpets (TPT.):** Both parts play a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in the first measure, and G4, A4, B4, C5 in the second measure.
- Trombone (TBN.):** Plays a half note G3 in measure 151.
- Piano (PNO.):** The right hand plays chords: C7 in measure 150, and Fm, Eb, D# in measures 151-153. The left hand plays a bass line with notes: G2, A2, B2, C3 in measure 150, and G2, A2, B2, C3 in measure 151.
- Bass (BAJO):** Plays a bass line with notes: G2, A2, B2, C3 in measure 150, and G2, A2, B2, C3 in measure 151.
- Percussion (PERC.):** Shows a drum pattern with "Z" marks. Measure 10 is labeled "FILL".
- Viola (Vb.):** Remains silent throughout the section.

TRAIÇÃO
(P) OPEN FOR VOCAL SOLO

155

SAX. C. TEL.

SAX. TEN.

TRPT.

TRPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC.

VB.

TRAICIÓN

161 **(D)** ON CUE

SRX. C.TBL.

SRX. TEN.

TPT.

TPT.

TBN.

PNO.

BAJO

PERC. **Improvisación sobre el ritmo de Chachalokafún**
2 3 4 5 6 7

Vb. **(D)**

OPEN FOR VOCAL & DRUM SOLO

