



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto de investigación

Utilización de instrumentos musicales con técnicas diversas en sets híbridos-multi-percutivos aplicados a la música tropical en Guayaquil.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Producción Musical y Sonora

Autor:

Raúl Manuel Chávez Quinteros

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, *RAÚL MANUEL CHÁVEZ QUINTEROS*, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Rubén Esteban Riera

Tutor del Proyecto de Investigación Teórico

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Agradezco a la Universidad de las Artes por contar con la carrera de producción musical, a los docentes por su contribución para la realización de este proyecto, al Sr. Rubén Riera por ser un excelente guía académico y facilitarme la información necesaria para poder culminar exitosamente este proceso académico.

Dedicatoria:

Dedico este proyecto a mis padres, por su apoyo incondicional a mi hermano José Ignacio por haberme prestado su ayuda cuando fue necesaria, y en especial a mi querido Abuelo.

Utilización de instrumentos musicales con técnicas diversas en sets híbridos-multi-percutivos aplicados a la música tropical en Guayaquil.

Raúl Chávez Quinteros
Universidad de las Artes
raul.chavez@uartes.edu.ec

Resumen

La música tropical latinoamericana es un espacio, donde géneros como la salsa, el merengue, o la cumbia, definen su sonoridad, su columna vertebral se basa, en la agrupación múltiple y ejecución simultánea de percusiones, no obstante, las nuevas tendencias musicales y las nuevas condiciones socioeconómicas mundiales, han provocado la aparición de grupos *reducidos*. Este trabajo propone el uso de sets híbridos-multi-percutivos como una efectiva herramienta, que permita a dichos grupos, completar todo el espectro rítmico-sonoro del género que se está interpretando.

Palabras Clave: Multi-percusión, Música tropical, Música tropical en Guayaquil, Sets híbridos.

Abstract

Latin American tropical music is a space, where genres such as salsa, merengue or cumbia, define its loudness. Its spine is based on its multiple grouping and simultaneous performance of percussions; however, new musical trends and new global socio-economic conditions have caused the appearance of "reduced" groups. This work offers the use of hybrid-multi-percussive sets as an effective tool that allows these groups to complete the entire rhythmic-sound spectrum of the genre being interpreted.

Keywords: Multi-percussion, Tropical music in Guayaquil, Hybrid sets.

Índice general

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis.....	II
Miembros del tribunal de defensa	III
Agradecimientos:.....	IV
Dedicatoria:	V
Resumen	VI
Abstract.....	VII
Índice general	VIII
Índice de imágenes	XI
Delimitación del problema	2
Justificación.....	3
Objetivos.....	4
Objetivos específicos.....	4
CAPÍTULO I.....	10
Marco Teórico	10
1.1. Música tropical	10
1.1.2. Una categoría en la industria musical.....	10
1.1.3. Antecedentes y principales características	14
1.2. Géneros y ritmos tropicales	18
1.2.1. Son.....	22
1.2.3. Chachachá.....	23
1.2.3. Guaguancó.....	24
1.2.4. Salsa.....	25
1.2.5. Merengue.....	25
1.2.6. Cumbia.....	26
1.3. Vigencia actual en Guayaquil de los géneros tropicales.	¡Error! Marcador no definido.

2. La multi-percusión.....	33
CAPÍTULO II.....	37
Metodología.....	37
2.1. Diseño de la investigación.....	37
2.2. Fuentes de datos.....	37
Procedimiento para recopilar la información	38
2.3. Instrumentos de investigación	39
2.4. Recopilación de datos.....	39
2.5. Validación de datos	40
CAPITULO III	41
sets híbridos multi-percutivos.....	41
3.1. Dani Morales	42
3.2. Christian Moraga	44
3.3. Yoel Páez.....	46
3.4. Gino Castillo.....	46
4.1. Instrumentación	47
4.1.1. Criterios de selección.....	47
4.1.2. Composición y configuración del set	49
4.2. Disposición y ubicación de los instrumentos	50
4.3. Técnica de ejecución del set	54
4.3.1. Posición del intérprete en el set	54
4.3.2. Uso de todas las extremidades.....	55
4.4. Notación musical	57
4.5. Interpretación del set en la música tropical	58
4.5.1. Salsa.....	59
4.5.2. Charanga.....	65
4.5.3. Rumba guaguancó	68
4.5.4. Bomba puerto rriqueña	70

4.5.5. Cumbia.....	72
4.6. Técnicas de microfonía aplicadas al set	87
4.6.1. En estudio	87
4.6.1. En vivo.....	¡Error! Marcador no definido.
Conclusiones y recomendaciones	89
Bibliografía.....	91

Índice de imágenes

Imagen 1.1. Ejemplo de ensamble percutivo	31
Imagen 1.2. Ejemplo de ensamble percutivo	31
Imagen 1.3. Ejemplo de ensamble percutivo	32
Imagen 4. Ejemplo de ensamble percutivo	32
Imagen 1.5. Ejemplo de ensamble percutivo	32
Imagen 6.Ejemplo de ensamble percutivo	33
Imagen 3.7 Plano de la instrumentación.....	43
Imagen 3.8 Plano de la instrumentación.....	45
Imagen 3.9. Plano de la instrumentación.....	46
Imagen 3.10. Plano de la instrumentación.....	46
Imagen 4.11 Ejemplo de accesorio.....	50
Imagen 4.12. Plot de un kit de batería.	51
Imagen 4.13. Plano del instrumento.	52
Imagen 4.14. Foto de accesorio.....	53
Imagen 4.15. Foto de accesorio. Imagen 4.16. Foto de accesorio.....	53
Imagen 4.17. Notación de partitura.	58
Imagen 4.18. Patrón estándar de cáscara.....	59
Imagen 4.19. Variación de cáscara 1.....	61
Imagen 4.20. Variación de cáscara 2.....	61
Imagen 4.20. Variación de cáscara 2.....	61

Introducción

La creación, innovación, y perfeccionamiento, son procesos inherentes a la evolución y desarrollo del macro universo de la música, es un entorno donde, el surgimiento de nuevos instrumentos, nuevas técnicas de ejecución y nuevos avances tecnológicos, es vertiginoso, proveyendo de múltiples herramientas en todos los campos posibles, al músico actual.

Estas condiciones estimulan al intérprete, al compositor, al arreglista o al productor, a mantenerse siempre a la vanguardia, conectado con los sucesos actuales dentro de su entorno y fuera de él, experimentando y probando constantemente distintos métodos de grabación, ejecución, composición, interpretación y producción. Es ahí donde éste trabajo se arriesga a sugerir una novedosa forma de usar las técnicas instrumentales multi-percutivas-híbridas, como una herramienta para la interpretación y generación del ritmo, dentro de la música tropical a nivel local e internacional.

El papel del percusionista moderno se ve afectado por la reducción del personal en los grandes grupos musicales, y eso le ha estimulado al desarrollo de habilidades extras, que le permiten una mayor versatilidad y adecuación, a las nuevas condiciones del mercado musical.

La propuesta de *set* híbrido-multi-percutivo sugerida en este trabajo, de aquí en adelante denominada “*Congatería*”¹, es la fusión instrumental de: la sonoridad y técnica de la batería, en conjunto con, la sonoridad y técnica de la conga, sumado a la de otros instrumentos de percusión menor, que agregan colorido al formato.

¹ Término desarrollado por el autor para definir esta agrupación multi-percutiva.

Delimitación del problema

El desarrollo, diseño, y aplicación de *sets* multi-percutivos, como técnica instrumental aplicada a la música tropical, es un campo que ha sido poco explorado por teóricos, músicos e inclusive percusionistas latinos a nivel global, esto debido al corto tiempo transcurrido desde el declive de la época dorada de las orquestas tropicales, hasta nuestros días.

La presencia de proyectos musicales que hagan uso de esta herramienta con una sólida apropiación al lenguaje y características sonoras típicas de los géneros tropicales, como parte de sus composiciones y producciones, es escasa a nivel internacional y casi nula en el mercado musical ecuatoriano, con la honrosa excepción del maestro Gino Castillo.²

La reducción de personal en las plantillas orquestales o grupos musicales es un fenómeno socio-cultural que se ha venido dando a lo largo de la historia de la música popular y académica esto como consecuencia de condiciones económicas mundiales adversas, presupuestos bajos, o espacios reducidos, o la complejidad logística y de costo, que representa el manejo y liderazgo de grandes conjuntos de músicos, condición y problemática de la que no está exento, nuestro mercado de música tropical guayaquileño.

Este trabajo de investigación visibiliza las propuestas de *sets* híbridos-multi-percutivos, en la misma línea de la congatería, expuestas por los principales referentes de la percusión en el mercado popular latino a nivel global, priorizando las que se desenvuelven de forma efectiva en el ámbito tropical.

² Percusionista ecuatoriano que ha desarrollado su carrera entre Ecuador y U.S.A. Desarrolla un set de muti-percusión que mezcla la técnica y sonoridad de las congas junto con elementos de la batería y otros instrumentos de percusión menor.

Es aquí donde ideas innovadoras como la *baticonga*³, *batcusión*⁴, el *tripandero*⁵; o las de los percusionistas modernos como Andrés Mordecai⁶, Yoel Paez⁷, Dani Morales⁸, Roberto Smith Izquierdo “Capitán”⁹, toman protagonismo con un análisis descriptivo musical, rítmico, sonoro y estructural de cada una de sus propuestas; ésta indagación pretende mostrar un camino para la creación de un *set*, que pueda ser utilizado como una posible solución, a las necesidades del mercado de la música tropical en la ciudad de Guayaquil.

Justificación

El presente trabajo nace a partir del análisis descriptivo-cualitativo de las técnicas multi-percutivas desarrolladas por algunos de los principales referentes modernos de la percusión latina, de esta manera se busca entender la creación, impacto y posterior alcance que tiene esta práctica instrumental, ante la problemática de reducción de ensambles musicales a nivel local e internacional.

³ *Set* híbrido multi-percutivo que mezcla la sonoridad y técnica de la conga con la batería, desarrollado por Carlos “Nene” Quintero, Percusionista integral y formador académico musical, un referente venezolano en el área de la percusión, ha sido maestro de talentosos percusionistas del medio tropical tales como: Robert Vilera, Luis Quintero, entre otros.

⁴ *Set* híbrido multi-percutivo que mezcla la sonoridad y técnica del cajón junto con conga y otros instrumentos pertenecientes a la batería, desarrollado por Diego “El negro” Álvarez, uno de los percusionistas venezolanos más destacados de la escena mundial, reconocido como uno de los mejores cajoneros de la actualidad.

⁵ *Set* multi-percutivo que junta los tres panderos usados en la interpretación de la música tradicional puertorriqueña, desarrollado por Daniel Díaz, percusionista boricua con formación académica integral, actualmente se desempeña como músico de planta en el Proyecto musical “Residente” del artista René Pérez Joglar.

⁶ Percusionista proveniente de la costa colombiana, el cual desarrolla un *set* de multi-percusión híbrido mezclando la sonoridad y técnica del cajón flamenco junto con instrumentos como el bongo, shakers, jamblock, y platillo. Participa musicalmente de forma activa en el proyecto “Caribe Funk”.

⁷ Percusionista y baterista cubano radicado en España, desarrolla un *set* de multi-percusión que mezcla la sonoridad y técnica de la batería junto con instrumentos como la conga, bongo, timbal, güiro, y campanas. Actualmente dirige la división de batería y percusión en la Universidad de Berklee ubicada en la ciudad de Valencia.

⁸ Baterista y percusionista cubano radicado en España, desarrolla un *Set* híbrido multi-percutivo que mezcla la técnica y la sonoridad del timbal junto con la conga, redoblante, platillos, y bombo.

⁹ Percusionista popular nacido en Cuba, es uno de los fundadores del proyecto Habana Libre, agrupación musical donde pone en práctica su *set* de multi-percusión híbrido, agrupando instrumentos como congas, bongos, timbales, campanas, maracas, claves entre otros.

Se investigaron numerosas propuestas, que agrupan instrumentos de percusión y su forma de combinar texturas, mezclar técnicas tradicionales y modernas en función de, producir un ritmo sólido, para poder contextualizar esas experiencias, dentro del marco de las necesidades y características propias del mercado de música tropical en la ciudad de Guayaquil.

La vinculación de este proyecto en el ámbito de la producción musical se basa en la aproximación hacia la congatería, como una herramienta que amplía las posibilidades y perspectivas a la hora de interpretar, componer, arreglar y producir, presentándose como una novedosa oportunidad innovadora.

Objetivos

Objetivo general.

Desarrollar un *set* híbrido-multi-percutivo unipersonal, mediante combinación de instrumentos, técnicas y texturas, que pueda ser aplicado efectivamente, en el entorno de la música tropical en la ciudad de Guayaquil.

Objetivos específicos.

- 1.- Indagar, evaluar y analizar las estructuras instrumentales e interpretativas de *sets* multi-percutivos ya existentes en el mercado local e internacional.
- 2.- Seleccionar y agrupar instrumentos de percusión adecuados para el *set* a desarrollar.
- 3.- Diseñar la distribución espacial de los instrumentos seleccionados para 1 *set* híbrido-multi-percutivo, que facilite la ejecución e interpretación rítmica para un solo percusionista.
- 3.- Analizar y sintetizar la estructura rítmica de los géneros pertenecientes a la música tropical que más son utilizados en Guayaquil.

4.- Desarrollar y combinar técnicas mixtas, enfocadas a capacitar al intérprete del *set* híbrido-multi-percutivo a completar los patrones rítmicos característicos de cada género.

5.- Diseñar dos diagramas de microfónica para la congateria, uno aplicado al registro sonoro en estudio y el otro aplicado a la amplificación de este *set*.

Antecedentes

El desarrollo, uso, y aplicación de *sets* multi-percutivos es una técnica instrumental que se ha ido desarrollando progresivamente en la percusión académico-sinfónica y popular, y que, hoy en día se ha convertido en un formato estándar a la hora de ejecutar e interpretar instrumentos para el percusionista moderno.

Es muy común en nuestros días ver imágenes de percusionistas en diferentes situaciones y escenarios a nivel profesional, donde grandes y complejos *sets* de percusión o batería con una gran variedad de instrumentos toman protagonismo visual, sonoro y rítmico.

Sin embargo, esta característica natural y casi inherente a nuestro contexto actual, es una condición que se ha venido desarrollando a través de todo un proceso histórico-musical, que se ha ido modificando según los factores culturales, sociales y económicos presentes en distintos momentos y épocas a lo largo del tiempo.

Desde su concepción primigenia, los instrumentos de percusión en el ámbito popular y académico siempre estuvieron pensados para ser interpretados desde la unicidad instrumental, sin embargo, condiciones sociales, culturales, demográficas, económicas y la constante tendencia humana a evolucionar, han propiciado la aparición de ideas innovadoras, en las cuales, mediante la suma, combinación de instrumentos, y el

empleo del concepto de poli-instrumentalidad, un solo percusionista pueda ampliar la gama rítmica, sonora y tímbrica.¹⁰

Un antecedente histórico importante que surge bajo la idea de sumar y combinar instrumentos para ser ejecutados simultáneamente por un solo percusionista, es la batería acústica o “*Drum set*”, una agrupación multi-percutiva que se da dentro de un proceso histórico de evolución musical e instrumental, que inicia a mediados del siglo XIX (1865) en Norteamérica, para posteriormente alrededor de los años 1960 ver su consolidación, evolución y estandarización como un nuevo instrumento de percusión.¹¹

Según Steve Fidyk¹², uno de los primeros indicios de lo que hoy se conoce como batería acústica se origina en la segunda mitad del siglo XIX, cuando las *Brass bands*¹³ (bandas militares de metales) norteamericanas se ven obligadas a reducir el número de integrantes debido a nuevas condiciones socioeconómicas o espacios interiores reducidos, esto provoca el desarrollo de nuevas formas de interpretación percutiva de los instrumentos típicos en la época¹⁴.

Es así, que se desarrollan técnicas como el “*double drumming*”¹⁵, que es uno de los primeros pasos hacia la evolución del concepto de multi-percusión, ya que la batería

¹⁰ Baldomero Llorens, “Aspectos históricos de la mul-tipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse”, *Espacio Sonoro*, n.o 34, 2014, 2

¹¹ Carlos Bischoff, “La Historia de la Batería Pt. 1”, publicado el 8 de mayo del 2018, video en YouTube, 9:58, acceso 10 de abril del 2019, , https://www.youtube.com/watch?v=qno_qbZtc5c.

¹² Steve Fidyk reconocido baterista de jazz, compositor, y educador estadounidense; ha participado intérprete y baterista de sesión junto a grandes músicos y agrupaciones de jazz donde destacan Arturo Sandoval, Wayne Bergeron, Wycliffe Gordon, Maureen McGovern, New York Voices, The Cincinnati, Nashville Symphony, entre otros. Información tomada de la página web <http://www.stevefidyk.com/biography.html>.

¹³ Agrupaciones militares donde la instrumentación principal son los instrumentos de viento de metal, tales como bombardinos, trompetas, tubas, trombones entre otros.

¹⁴ Steve Fidyk, «History of the drumset» (enero. 2019): 1, https://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf

¹⁵ Técnica que surge en 1865, consiste en la interpretación rudimentaria de un bombo y un redoblante de forma simultánea por un solo percusionista utilizando las baquetas, inicialmente se utilizaba una silla como herramienta de soporte para el redoblante. Información tomada del documental “*A Century of drumming evolution – Daniel Glass*” publicado en el canal de YouTube de Vic Firth <https://www.youtube.com/watch?v=qM869WYpp-0&t=32s>

acústica se fue configurando como un *set* híbrido conocido como “*Con-trap-tion*”¹⁶ que combinaba: los instrumentos de percusión de las bandas marciales, las influencias instrumentales percutivas foráneas (turca, griega, asiática) que se congregaron en Norteamérica alrededor de los años 1890 a causa de las migraciones, e incluso instrumentos de percusión sinfónica como el *tímpani*.¹⁷

Basándose en estas nuevas condiciones y necesidades para el percusionista de la época en cuestión, se desarrollan herramientas como el pedestal de redoblante, el pedal de bombo, el esterbil y el pedestal de platillo suspendido, con la finalidad de facilitar y posibilitar la ejecución percutiva múltiple de esta nueva idea instrumental que posteriormente se conocería como batería acústica. En torno a este proceso de evolución del *set* percutivo y el desarrollo del concepto de multi-percusión conocido en este punto como la batería, Steve Fidyk afirma lo siguiente:

El concepto de un baterista tocando dos o más ritmos fue posible gracias a la creación del soporte de la caja y el pedal del bombo [...] Una vez que estos dos inventos prácticos estuvieran disponibles, un solo baterista podría hacer el trabajo de dos o más percusionistas¹⁸.

Es importante mencionar también que estos avances ayudaron a crear y desarrollar el concepto sobre el recurso de independencia a cuatro extremidades que los bateristas utilizan hoy en día¹⁹. Esta habilidad es un recurso inherente en el desarrollo técnico estándar del instrumento actualmente, ya que al tener la comodidad y libertad de

¹⁶ Término utilizado para nombrar el nuevo *set* multi-percutivo de la época (1890), el cual se denominó así por la mezcla y complejidad visual de instrumentos y “artilugios” que lo conformaban. Posteriormente este término se reduciría simplemente a “*Trap Set*”. Tomado de “La Historia de la Batería Pt. 1”, video en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=qno_qbZtc5c

¹⁷ Nolan Pettersen, “150 Years of Drum Set Evolution in 40 Minutes”, publicado el 20 de marzo del 2018, video en YouTube, acceso 10 de abril del 2019, 40:01, https://www.youtube.com/watch?v=X3gnPaX_vAg&t=462s

¹⁸ Steve Fidyk, «History of the drumset» (enero. 2019): 1, (Cortes y Miguel 2012)

¹⁹ Blades, James, Percussion instruments and their history. The Bold Strummer, Ltd. Connecticut, 2005, 437.

extremidades se amplían mucho más las posibilidades dentro de la gama tímbrica, rítmica y sonora.

Bajo esta premisa previa, la multi-percusión y el desarrollo de distintos *sets* instrumentales, se han ido abriendo camino en el ámbito sinfónico y popular, teniendo entre sí muchas similitudes y aspectos claves en la diferenciación de su funcionalidad sonora o rítmica. Mientras el primero tiene como objetivo principal la ampliación de timbres y sonoridades en función de la composición para un instrumento solista, el segundo basa su estructura en la adición de componentes instrumentales como herramienta para la recreación simultánea de patrones y ostinatos rítmicos estilísticos propios de un género, sintetizando su ejecución con un solo intérprete, mediante el empleo de diversas técnicas y habilidades musicales, y el desarrollo de nuevas destrezas físicas²⁰.

Tiempo y lugar de estudio

Este trabajo analizó algunos de los formatos multi-percutivos híbridos puestos en escena desde el año 2012 hasta la actualidad, tomando como referencia la aparición de agrupaciones latinas como Caribe funk²¹ en la costa colombiana, Conganas²², y destellos instrumentales de *sets* multi-percutivos propuestos por músicos latinos radicados en Estados Unidos y España, que sean aplicables a los géneros musicales vigentes en el mercado tropical actual en Guayaquil. Así mismo el desarrollo, diseño y aplicación de la

²⁰ Baldomero Llorens, “Aspectos históricos de la multipercusión...”, 2.

²¹ Agrupación musical colombiana que realiza una hibridación entre el funk y los elementos de la música caribeña, como lo son el kompa haitiano, el rocksteady, el calipso, el zouk, el bullerengue, la cumbiamba, entre otros. Su percusionista Andrés Mordecai es reconocido por haber desarrollado un *set* multi-percutivo híbrido y una técnica específica para su ejecución. Información tomada de la página web oficial de la banda <https://caribefunk.com>.

²² Agrupación musical latina originaria de L.A. California, a manera de cuarteto fusionan e interpretan géneros de la música cubana y afrocubana. Su percusionista y director musical Christian Moraga ha desarrollado un *set* multi-percutivo mezclando batería e instrumentos de percusión como la conga y el timbal, con el cual interpreta la música compuesta por su agrupación. Información tomada de la página web oficial de la banda <https://www.conganasmusic.com>.

Congateria estará enfocado a las necesidades musicales, rítmicas, sonoras, demográficas y económicas actuales de la música tropical guayaquileña.

Alcance y limitaciones

Este estudio indagó y analizó el desarrollo *sets* híbridos multi-percutivos aplicados en ensambles musicales reducidos, centrando y focalizando su atención a la interpretación y ejecución rítmica de los géneros que trascendieron social y culturalmente en el imaginario musical profesional de la ciudad de Guayaquil dentro del ámbito tropical. Como limitante estuvo la falta de memoria —publicaciones, bien sean escritas o audiovisuales —relacionadas exclusivamente con el desarrollo histórico de la música tropical en la ciudad de Guayaquil, así también la escasez de material académico sobre la teorización de multi-percusión como una técnica instrumental aplicada a la interpretación de música popular.

CAPÍTULO I

Marco Teórico

1.1. Música tropical

La definición de “lo tropical” en el ámbito musical es un tema que se presta para un amplio y extenso debate, que – según la región – puede presentar muchas variantes en su significado y características sonoras. Sin embargo, para el desarrollo de esta investigación hemos delimitado teóricamente el uso de este término, como una categoría fonográfica apropiada dentro del imaginario comercial colectivo de la industria musical/fonográfica global.

Por esta razón, es necesario aclarar que, el presente trabajo no pretende indagar en la música tropical desde un punto de vista musicológico, ni tampoco etnomusicológico. Por el contrario, lo que se busca con esta investigación, es un analizar la estructura rítmico-percutivo de los géneros musicales que forman parte de lo actualmente se conoce como música tropical.

Con esto se pretende enmarcar la recopilación bibliográfica enfocada a todas las fuentes que provean información sobre el proceso de evolución, aceptación, y estandarización de los rasgos musicales – haciendo énfasis en las características rítmico-percutivas – que han sido apropiados por los géneros actualmente inherentes a esta etiqueta sonora.

1.1.2. Una categoría en la industria musical

El término tropical en la música – se puede decir – es un calificativo, que, según Keith Negus, se va perfilando como una categoría en la industria fonográfica norteamericana entre los años cincuenta y cuarenta, que surge con la finalidad de

distinguir a una parte de la producción musical latina dentro del panorama comercial de la época.²³

Esta categorización se ha mantenido, evolucionado y trascendido hasta la actualidad, un ejemplo de esto es la inclusión de dicha expresión dentro de una de las categorías en los *Latin Grammy Awards*²⁴, premio creado con la finalidad de galardonar a los “mejores” y más “exitosos” trabajos musicales dentro de esta rama de música latinoamericana.

Hoy en día hablar de música tropical implica hacer referencia a géneros como la salsa, el merengue, la bachata, el son cubano, la cumbia, el vallenato, la guajira, el chachachá entre otros ritmos latinos, los mismos que – en base a esta categorización propuesta por la industria musical – se han ido incorporando progresiva e inconscientemente en el imaginario colectivo a nivel global. En torno a este hecho autores como Luis Pérez indican que la música tropical más que una categoría en la industria musical – se ha configurado como un género con la capacidad de “hibridarse, mimetizarse y transformarse permitiendo una longeva y casi ininterrumpida existencia”.²⁵

A pesar de tener un pequeño esbozo sobre lo que implica el término tropical dentro de la industria musical, es indispensable realizarse tres preguntas claves. La primera, ¿En torno a que necesidad y que contexto sociocultural se genera esta corriente?, la segunda ¿Qué clase de géneros y ritmos implicó el termino tropical desde su génesis como categoría musical en la industria? Y la tercera, ¿Qué géneros y ritmos están avalados por la industria musical dentro de esta categoría actualmente?

²³ Negus Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, (Barcelona: Paidós, 2005) 230 – 231.

²⁴ Premio desarrollado por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación, para mayor información: <https://www.latingrammy.com/es/calendario-departamento-de-premiaci-n>

²⁵ Luis Pérez Valero. *El discurso tropical*. Universidad de las Artes (UArtes Ediciones, 2018), 21, 24.

Respondiendo a la primera incógnita, Luis Pérez menciona que la música tropical surge entorno a dos premisas, consolidar la imagen de lo latino y ofrecer una alternativa a las prácticas musicales, artísticas y corporales libres. Todo esto, dentro de un contexto social norteamericano post guerra marcado por el puritanismo, en el cual el comunismo comenzaba a extenderse a nivel global, donde el fomento de la sociedad consumista y el fortalecimiento de la idea del sueño americano eran una prioridad.²⁶

Así también, el surgimiento del término “música tropical” sugiere la necesidad del mercado musical norteamericano por homogenizar toda la música proveniente del caribe. Carlos Eduardo Cataño en uno de sus trabajos musicológicos, cita al musicólogo cubano Olavo Alén, quien menciona lo siguiente:

Durante el siglo XX se crearon nombres a manera de etiquetas para identificar las formas peculiares de hacer música en el Caribe. Quizás los más conocidos creados en diferentes momentos fueron los de “música tropical” y posteriormente “salsa”. Estos nombres surgieron de la necesidad de identificar esta música por individuos ajenos a la región. Nuestras músicas tenían ya nombres para los habitantes del Caribe – son, rumba, merengue, reggae-, y por supuesto que no eran iguales a los que se nos daban desde afuera.²⁷

De esta forma Cataño utiliza esta cita para evidenciar e indicar, que dicha categorización, podría ser considerada una clasificación musical pasiva la misma que deja por fuera “la dinámica de permanente hibridación y combinación de formas sonoras, presentes en las prácticas musicales del Caribe”²⁸.

²⁶ Pérez Luis. “Industria y música tropical...”, 54.

²⁷ Carlos Eduardo Cataño, “Genealogías salseras: memorias de migración”, *Encuentros*, nº15 (2010), 62.

²⁸ Cataño Carlos, “Genealogías salseras...”, 62.

A pesar de que la etiqueta de “música tropical” hubiera tenido una connotación exótica y además hubiera sido utilizada como un recurso comercial por parte la industria musical norteamericana el término ha significado también, el surgimiento de una bandera sonora de identidad y orgullo para el caribe, que no se limita ante las divisiones lingüísticas, geográficas, políticas y económicas.²⁹

Según se indica en estas premisas y conceptos desarrollados previamente la música tropical – como categoría comercial dentro de la industria musical norteamericana – implicaría la aparición y agrupación de géneros y ritmos de procedencia caribeña, entre los cuales se destacarían los procedentes de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, entre otros más. En base a esta idea Luis Pérez afirma que:

La música tropical ha sido utilizado para incluir los distintos géneros del Caribe como de Brasil, permitiendo ampliar el espectro al momento de abordar la diversidad estilística a nivel de baile y música³⁰.

De esta forma se confirma la estructura organizativa y clasificativa del término tropical, propuesta también por Negus, quien afirma lo siguiente:

Dentro de la industria de la música y sus divisiones organizativas, lo tropical coloca a la música de salsa y a sus trabajadores junto a géneros como la cumbia, que tiene orígenes colombianos, el merengue y la bachata, que proceden de la República Dominicana, y las separa de otros subgéneros latinos como el tejano, el tex-mex y el mexicano regional.³¹

En este momento es pertinente plantearnos nuestra tercera incógnita ¿qué tipo de música engloba la categoría de lo tropical? Tomando como referencia todo lo que implica

²⁹ Negus Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales...*, 231

³⁰ Luis Peréz Valero. “Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)”, *Oído pensante* 6, n° 2 (2018), 52.

³¹ Negus Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales...*, 231.

la categoría tropical de los premios latinos otorgados por la N.A.R.A.S³², podemos apreciar, existe un esbozo claro sobre los géneros y ritmos que – para esta institución mundial de la industria musical – son de carácter tropical.

Dentro del “área tropical” expuesta por esta organización en sus bases encontramos categorías donde se evidencia que la salsa, la cumbia, el vallenato, el merengue y la bachata son los géneros con el mayor predominio e importancia comercial en el mercado latino y norteamericano. Sin embargo, también se proponen categorías para subgéneros como tropical tradicional – Son, Danzón, Guaracha y Bomba interpretados en un estilo tradicional – , tropical contemporáneo y fusión tropical - basado en la fusión de ritmos tropicales clásicos y mezclados con elementos sonoros vanguardistas como la tecnología electrónica, rock y pop –.³³

Esta categorización propuesta por la N.A.R.A.S estaría siendo una consecuencia de la evolución y ampliación de la definición de lo que actualmente implicaría – rítmica y sonoramente – el término “música tropical”, en relación a la clasificación propuesta en los años cuarenta y cincuenta.

1.1.3. Antecedentes y principales características

La música tropical remonta sus orígenes a finales del siglo XIX, en la región montañosa de la isla de Cuba con la aparición del "Son", género musical que surge a través de la fusión de la guitarra, la clave y el güiro, como producto del mestizaje de

³² Siglas pertenecientes a: National Academy of Recording Arts and Sciences (Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación)

³³ Información tomada y analizada de la web oficial de: <https://www.latingrammy.com/es/Definiciones-de-Categorias>.

géneros como el Bantú³⁴ (africano) y la música española.³⁵

De esta forma el autor vincula a estos estilos musicales muy directamente con el de las canciones y danzas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La musicóloga María Teresa Linares³⁶ indica en su obra³⁷ que, en los últimos doscientos años, partiendo aproximadamente desde el año 1820³⁸ estos territorios desarrollaron una íntima relación musical que influyó al origen de variados estilos, entre españoles y cubanos, afectando de forma directa los procesos de transculturización.

La llegada del punto y el zapateo a Cuba también supone fue debido al arribo de inmigrantes canarios a los campos cubanos, pero es una suposición dado que en la historia de las Islas Canarias aparentemente no existen géneros de improvisación lírico musical como influencia para el origen del punto cubano. Los *Ranchos de Ánimas*³⁹ podrían considerarse como influencia, pero nuevamente difiere del punto cubano al tener un

³⁴ Bantú: expresión musical folclórica cuya raíz se localiza en los numerosos grupos congoleños de cultura y lengua bantú, traídos a Cuba durante la colonización española en la isla. Musicalmente emplean tres tambores de duelas rectas (en forma cónica invertida), con cuero clavado, se les añade una reja de arado o una guataca, o un hierro cualquiera, golpeándose también con un hierro o madera dura. Los tambores que se tocan en las congas callejeras y comparsas no son otros que los de origen congoleño. Una de las fiestas que celebraban estos grupos era la macuta, de carácter profano. Sus cantos también utilizan, como otras expresiones de origen africano, la alternancia de solista y coro, presente en muchas culturas antiguas y, en caso de Cuba, en la rumba y sus variantes, así como en el son y en la guaracha. Visto en Mayo del 2019 https://www.ecured.cu/M%C3%BAsica_Bant%C3%BA

³⁵ René Jesús Vergara Gómez y Cyrill Schlöpfer, *The art of Cuban percussion* (Suiza: Editorial de música SMP, 2009), 31.

³⁶ María Teresa Linares María Teresa Linares. Musicóloga y pedagoga. Una de las prestigiosas musicólogas cubanas de su generación y de las que le sucedieron. Mercedora del Premio “María Teresa García Montes de Giberga” 1958 por su ensayo “Influencia española en la música cubana”. Investigadora de Mérito; Doctora Honoris Causa en Ciencias del Arte; Premio Nacional de Investigaciones Culturales, 1999; Miembro de Mérito de la UNEAC, 2000, y Premio Internacional “Fernando Ortiz”, 2000. Información tomada del sitio web <http://www.cubanosfamosos.com/es/mar%C3%AD-teresa-linares-savio>

³⁷ *La música entre Cuba y España, vol. I: La ida y la vuelta.* (s/f.).

³⁸ Armando, Rodríguez Ruidiaz. La canción cubana. Paper disponible en https://www.academia.edu/38687483/La_canci%C3%B3n_cubana

³⁹ Ranchos de ánimas: existían en España (siglo XVII) unas Cofradías que se dedicaban a pedir por las Ánimas, su objetivo era mantener el culto piadoso por las personas fallecidas; El Rancho iba por los campos cantando y recogiendo dinero, que luego entregaban a la Iglesia, con el fin de que se celebraran unas misas en su nombre. En la instrumentación es importante que la guitarra esté bien afinada, muy baja y tocada sólo en forma de acordes. El tambor, si lo hubiera, ha de ser una versión pequeña de caja militar y tocado con una baqueta corta. Pero además de esto hay quien utiliza también un pandero de sacudir, con un aro grueso que actúa como caja de resonancia, chapas sólo por una parte y unos travesaños con cascabeles. Aparte de éstos instrumentos también era común que hicieran uso de espadas o triángulos de metal. Para mayor información visitar sitio web. Ver partitura en anexo, página XX <https://culturatradicionalgc.org/rancho-de-animas/>.

carácter sombrío, melancólico tanto en la métrica lírica, estructura tonal y ritmo.

Cabe indicar que este tipo de música era considerada marginal por provenir de la zona rural cubana en donde las clases pobres consumían este tipo de música llegando a popularizándose masivamente.

Entonces, los orígenes de la música tropical no son propiamente definidos, sino que son parte del devenir producto del mestizaje y una vez que tuvo presencia en América migró a las distintas regiones territoriales para transformarse y adaptarse en los géneros y subgéneros que se escuchan al momento. Partiendo de este análisis puede definirse a la música tropical, citando las palabras de Luis Pérez Valero⁴⁰, como una hibridación de rasgos ibéricos, criollos y negroides que se irían transformando paulatinamente con el pasar del tiempo al mezclar elementos rítmicos y armónicos.⁴¹

A más de los elementos rítmicos y melódicos que han sido parte de la permanencia de la música tropical en el mundo, fueron adhiriéndose elementos sonoros que fueron plasmados en los trabajos de producción musical de la época. La música tropical, al tomar auge y marcar presencia, de forma casi simultánea con el jazz, tuvo la necesidad de someterse a los procesos de grabación, mezcla y mastering.

Coincidiendo con Pérez Valero, los años cincuenta es la época en que la música tropical en general, entra en un proceso de consolidación de los distintos movimientos estilísticos y sincréticos causados por el mestizaje, la diáspora, posibles naufragios de embarcaciones con esclavos logrando así esta conciliación cultural de la que emergió la transculturización y aculturización, producto de la unión de costumbres y tradiciones musicales.

⁴⁰ Luis Pérez Valero: compositor, director, investigador y promotor cultural. Posee dos maestrías, una en música hispana y latinoamericana de la Universidad Complutense de Madrid (2012) y otra en música de la Universidad Simón Bolívar (2009), y una licenciatura en música con una especialización en composición de la Universidad de Estudios Musicales (2005). Información tomada del sitio <https://independent.academia.edu/LP%C3%A9rezValero>

⁴¹ Luis, Pérez Valero. *El discurso tropical*. Universidad de las Artes (UArtes Ediciones, 2018), 21, 24.

Entonces, los orígenes de la música tropical no son propiamente definidos, sino que son parte del devenir producto del mestizaje y una vez que tuvo presencia en América migró a las distintas regiones territoriales para transformarse y adaptarse en los géneros y subgéneros que se consumen al momento.

Partiendo de este análisis puede definirse a la música tropical, desde las palabras de Luis Pérez Valero, como una hibridación de rasgos ibéricos, criollos y negroides que se irían transformando paulatinamente con el pasar del tiempo al mezclar elementos rítmicos y armónicos.⁴²

A más de los elementos rítmicos y melódicos que han sido parte de la permanencia de la música tropical en el mundo, fueron adhiriéndose elementos musicales y sonoros que se derivaron en los trabajos de producción musical.

La aparición de la radiodifusión y del cine dieron a conocer orquestas rumberas cubanas, quienes por la constante aparición en las películas llevaron a los directores orquestales a elaborar constantes arreglos musicales que fueron enriqueciendo, según Pérez Valero, la música tropical a través de sus ritmos y texturas.⁴³

Un proceso que se hizo presente en la construcción de la música tropical fue el sincretismo, sinónimo de la hibridación de elementos en un panorama directamente relacionado con el mestizaje. Una explicación sobre sincretismo cultural es:

“Se da entonces un proceso de sincretismo cultural, es decir, un proceso de interacción entre culturas mediante el cual estas asimilan los rasgos más significativos de una y otra. Se entremezclan las culturas dando origen a manifestaciones culturales nuevas.”⁴⁴

⁴² Luis, Pérez Valero. *El discurso tropical*. Universidad de las Artes (UArtes Ediciones, 2018), 21, 24.

⁴³ *Ibid*, 39.

⁴⁴ María Macarena, Espinoza y Mariana Giselle, Gilyam. *Sincretismo Cultural. Mestizaje cultural en México y Perú*. (Universidad de Cuyo, Argentina, 25- feb.- 2012), 4.

1.2. Géneros y ritmos tropicales

En este punto, desarrollaremos las características rítmico-percutivas de una selección de los géneros estipulados en la categoría de música tropical propuesta por The *Latin Grammy Awards*. En consecuencia, se analizarán expresiones musicales como la salsa, la cumbia y el merengue, aterrizándolas y enmarcándolas en nuestro contexto social guayaquileño.

Al momento de desarrollar este proyecto la Salsa, el Merengue y la Cumbia además de la Chicha registran una alta demanda en el consumo por parte del público; los mismos que desde que llegaron a la ciudad de Guayaquil a través de los medios de difusión tradicionales – radio y televisión - no han dejado de ser parte fundamental de eventos y situaciones rutinarias.

La selección de los géneros a analizar se sustentó en el trabajo de investigación de campo realizado por Cecilia Villamar,⁴⁵ donde la autora analiza y clasifica el perfil del mercado de consumo de música tropical en la ciudad de Guayaquil, indicando que la salsa, la cumbia y el merengue son géneros de consumo masivo local, siendo superadas únicamente por la tecno-cumbia y la chicha.⁴⁶

El consumo es notoriamente mayor en los sectores llamados urbano-marginales, quienes por costumbre han adoptado el hábito de adquirir equipos de amplificación como parte de su idiosincrasia a fin de escuchar a todo volumen las composiciones musicales del género tropical y por lo regular la mayoría de las producciones son provenientes del vecino país Colombia en cuanto a la Salsa se refiere.

⁴⁵ Investigación desarrollada dentro del trabajo de tesis previo a la obtención del título de Licenciatura en Publicidad y mercadotecnia, la misma que fue tutoriada por Troi Alvarado, un reconocido músico guayaquileño ex integrante de La agrupación Tranzas y ex presidente de SAYCE.

⁴⁶ Cecilia Villamar, «Análisis de la oferta musical en guayaquil para elaborar un plan promocional, para el artista Roberto cobos» (proyecto de investigación para la obtención de la Licenciatura, Universidad Guayaquil, 2016), 45,
<http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/15431/1/Cecilia%20Jacqueline%20Villamar%20Vera.pdf>

En el caso del Merengue, sigue manteniendo República Dominicana y Puerto Rico la producción musical de este género y es en este género en donde existen algunos procesos de transculturización debido a la migración, dado que unos cuantos artistas nacidos en tierras norteamericanas tengan raíces latinoamericanas, como es el caso de Elvis Crespo y Marc Anthony, artistas intérpretes de Merengue y Salsa, respectivamente.

En el caso de la Cumbia colombiana hubo una especie de actualización sonora cuando el cantante Charlie Zaa lanzó en el año 2017 un álbum titulado *Celebración*, en el que hace un recorrido por distintos temas clásicos de la Cumbia colombiana, donde es notable el prolijo trabajo en el sonido del disco.

La Cumbia andina en Ecuador tiene masiva aceptación y consumo, lo cual se puede evidenciar con la amplia trayectoria de orquestas intérpretes de este género, como la orquesta de Don Medardo y sus Players, quienes desde el año 1967 han forjado su trayectoria musical.

En el caso de la Chicha, también se han formado variedad de agrupaciones, con la novedad de que en la Chicha se hacen versiones de temas ya lanzados, covers, los cuales han servido para llegar al público en un formato distinto al original, lo cual les otorga una cualidad animada y bailable que ameniza generalmente las fiestas de pueblos. En la Chicha se caracterizan los arreglos musicales a la sección de los vientos metales.

1.2.1. Salsa

Es el término usado a partir de los años setenta para definir al género musical resultante de una síntesis de influencias musicales cubanas, puertorriqueñas, sumadas a otros elementos como el Jazz, en especial el jazz afrocubano impulsado por Mario Bauzá a finales de los años cuarentas. Siendo un poco más específicos en torno a la conformación de la estructura sonoro-rítmica de este género, podemos citar Nicolás

Ramos Gandía ⁴⁷ quien menciona lo siguiente:

La mezcla y fusión de distintos géneros de la música cubana, principalmente: el Son, el Danzón con sus variantes, la Rumba; con elementos de otros géneros del Caribe como la Bomba, la Plena, la Cumbia en ocasiones sazonados con elementos de la Samba y de la forma libre de hacer esta fusión es que surge la Salsa.⁴⁸

Hablando un poco más a profundidad y mayor precisión con respecto a las características musicales de esta corriente, César Miguel Rondón, en su obra El Libro de la Salsa, describe tres características fundamentales de la salsa:

1)El uso del Son con la base principal de desarrollos (sobre todo por unos montunos largos e hirientes, 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonía e innovaciones se refieren, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la Salsa".

Todas estas teorizaciones y conceptualizaciones previas mostradas, son una muestra del camino que este género se fue forjando a través de la creación de la corriente tropical en la industria musical de los años cuarenta y cincuenta.

En este punto, podemos definir a la salsa como un expresión musical que, nace entorno a un movimiento cultural y artística que deviene de una tribu urbana en el barrio

⁴⁷ Catedrático Asociado de matemática en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, dentro del recinto de Arecibo. Es un teorizador, musicólogo e investigador puerto riqueño de la corriente musical "salsera".

⁴⁸ Nicolás Ramos Gandía, "Historía de la salsa, desde las raíces hasta 1975", Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2006, 10. https://www.academia.edu/21956592/Historia_de_la_Salsa_desde_las_ra%C3%ADces_hasta_el_1975.

del Bronx en Nueva York. Para esto, los actores culturales toman ritmos y estilos específicos como el son cubano, el mambo, el cha-cha-cha, la rumba guaguancó, la charanga ó pachanga, la bomba y plena puerto rriqueña, entre otros, mezclandolós con todo el contexto musical que se desarrollaba en años cincuenta en Norteamérica.

A continuación, detallaremos una la línea cronológica de la salsa a partir de el suceso de eventos importantes dentro de la industria fonográfica:

- 1964: Creación del sello Fania records.
- 1972: *Fruko y sus tesos*, en Colombia, grabaron *A la memoria del muerto*. *Eddie Palmieri* grabó el tema *Vámonos pal monte* y *Cheo Feliciano*, como solista, grabó *Anacaona*.
- 1973: *Raphy Leavitt* con la *Orquesta La Selecta* grabaron *Jibaro soy*.
- 1974: *Celia Cruz* y *Johnny Pacheco* grabaron *Quimbara* e *Ismael Rivera* hizo lo propio con *El Nazareno*. Por otro lado, el festival de la *Fania All Star* realizado en Zaire (África) ese mismo año, fue un evento a destacar en la difusión de la salsa.
- 1975: *La Sonora Matancera* grabó *Mala mujer*. Asimismo, el dúo conformado por *Willie Colon* y *Rubén Blades* publicó el disco *Siembra*, conteniendo temas emblemáticos de la salsa como *Pedro Navaja* y *Plástico*.
- 1979: *Henry Fiol* lanzó sus temas *Oriente* y *La juma de ayer*.
- 1980: La Salsa se extiende a Europa y a Japón. Grupos *Niche*, *Guayacán* y el solista *Joe Arroyo*.
- 1990: Entra una nueva generación de músicos que le dan a los veteranos de la Salsa el golpe más fuerte y son pocos los que pueden sobrevivir la llegada de nuevos talentos. Cambia el panorama de la música latina con

la llamada Salsa erótica, que para muchos fue como una traición al carácter mismo de la Salsa, machista, callejera, fuerte. *Eddie Santiago, Luis Enrique, Rey Ruiz, Jerry Rivera, Marc Anthony, Gilberto Santa Rosa, Víctor Manuelle.*⁴⁹

1.2.2. Son

El Son es un género musical nacido en Cuba que, remonta sus orígenes al siglo XIX y siendo una muestra de la fusión de la cultura española y africana en el Caribe. Se considera un estilo musical profano, vocal y bailable, y se manifiesta en muchas variaciones.

Las formas más antiguas del son surgieron de festivales rurales en regiones rurales de montaña en el este del país, aproximadamente alrededor de 1860. Una de sus expresiones originales el Changüí, fue interpretada por un trío o quinteto de Son con instrumentos como el tres, la tumbadora, bongo, maracas y güiro.

A principios de los años veinte, cuando esta música llegó a las ciudades como música popular, aparecen más variaciones en los formatos instrumentales ampliando el número de integrantes, es así como surgen el sexteto, el septeto y luego los "conjuntos soneros" y el "Jazzband cubano". Sin embargo, la instrumentación original del son esta conformada por: calabaza, mandíbula, cencerro, machete, cuchilla de azadón, botellas, marimbula, timbales y tumbadoras y se completa con piano, órgano, acordeón, harmónica y violín.

El "septeto de Son" es un conjunto muy típico y exitoso que integra trompeta, tres, guitarra, bajo, bongo, shakers y claves (y vocalista). El grupo con el mismo nombre fue la primera banda profesional de Son que comenzó a hacer grabaciones en los EE. UU. De esta forma, el Son como género vocal, instrumental y bailable comenzó a crecer como un

⁴⁹ Información tomada del blogspot <http://salsasenastin.blogspot.com/>.

estilo popular en los años 20.

Dentro de los instrumentos característicos de este género se encuentra el “tres cubanos”, un instrumento derivado de la guitarra, que simboliza el sonido tradicional del Son y el proceso de interacción cultural de las raíces afro-hispano-europeas en la música cubana.

La característica más conocida del Son es su bajo anticipado, que es tocado por el bajo y el tres y se basa en el patrón rítmico llamado "La Clave de Son". Los diferentes estilos de Son Montuno como el Changüí, Nengon, Kiriba, Caringa, Sucu-Sucu y Regina forman parte de la familia musical de Son.

Debido a su importancia y características rítmico-sonoras es un ritmo que se fusionó fácilmente con más de un género en Cuba, al igual que con otros ritmos extranjeros, hasta finalmente convertirse en la raíz incuestionable de la Salsa⁵⁰.

1.2.3. Cha-cha-chá

Se presume aparece en 1951 como una variación rítmica del danzón propuesta por el violinista, compositor y miembro de la "Orquesta América", Enrique Jorrín de Pinar del Río, quien realizó una composición titulada "La Engañadora". Esta obra para la época fue considerada un nuevo estilo musical, el cual denominaron en primera instancia "New Rhythm", "Mambo-Rumba" o "Danzon-Mambo"⁵¹.

Este estilo musical donde predominaba el ritmo producido por el charrasqueo del güiro promovió que el bailarín produzca un sonido particular al mover sus pies al compás de este género. Más tarde, esta combinación llevó al nombre Cha-cha-cha. Jorrín se introdujo en las pequeñas unidades corales de Cha-cha-cha llamadas "Montunos", que colocó antes de la sección final de sus arreglos. Hizo que todos los músicos cantaran al

⁵⁰ Vergara René y Schläpfer Cyrill, *The art of Cuban percussion...*, 31.

⁵¹ *Ibid*, 31.

unísono, logrando un mayor volumen de voces y, en consecuencia, una comprensión más clara de las letras.

La base rítmico-percutiva del Cha-cha-cha se caracteriza por la utilización de un timbalero, que va tocando al mismo tiempo el cencerro y la cáscara del timbal, el conguero que va desarrollando el baqueteo o la marcha y el güirero que tiene la tarea de llevar la rítmica principal de este estilo musical cubano. Dentro de la sonoridad característica de este género se encuentra el famoso efecto de un Rimshot Roll conocido como 'Abanico', que normalmente da apertura y cierra en la estructura musical entre las partes de un tema, o en su defecto indica los cambios hacia la campana de chá.

1.2.3. Guaguancó

Es un ritmo que se originó en Cuba, más precisamente en La Habana, coincidiendo con la abolición de la esclavitud en la isla en 1886. El guaguancó es una de las formas de la Rumba y contiene una fusión de varios rituales profanos afrocubanos. Las otras dos variedades importantes de la rumba son el Yambú y la Columbia.⁵²

Este género se caracteriza por describir en sus cánticos distintos sucesos y personajes de su entorno. Su baile tiene connotaciones de tipo sexual, donde mediante ciertos movimientos se intenta mostrar atracción y repulsión entre la pareja.⁵³

Su composición instrumental tradicional estándar está conformada por tambor tres dos, el salidor, el quinto, la clave, el catá y el shekeré. La principal característica rítmico-percutiva de este género es el uso del lenguaje del quinto para repicar y florear en la base de la clave de Rumba 3-2, todo esto como una respuesta sonora a los bailes y cantos producidos por los integrantes del ensamble.

⁵² Gandía, Nicolas. "Historía de la salsa...", 12.

⁵³ Ibid, 13.

1.2.4. Bomba Puerto rriqueña

Este fue uno de los géneros utilizados también proveniente de las influencias rítmicas de la región de Puerto Rico, el cual según Javier Peña Aguayo “es un evento músico-danzante en el que se canta, se ejecuta la percusión y se baila”.⁵⁴ Los instrumentos tradicionales estándares que la conforman son los tambores buleador y subidor, el cuá y una maraca.

Con Respecto al uso de la bomba como un ritmo usado dentro del lenguaje comercial de la salsa, Nicolás Gandía menciona lo siguiente:

Sólo Cortijo y su Combo -un grupo modesto, en el sentido de la sonoridad, pero arrollador, en el sentido del ritmo y el sabor, que trabajaba musicalmente a base de la Plena, la Bomba y la Guaracha- logró triunfos equiparables a los de las mejores bandas de los otros géneros.⁵⁵

1.2.5. Merengue

Es un estilo musical y de baile originado en el Caribe, específicamente en la República Dominicana a principios del siglo XIX. Está considerado como el género musical nacional. En sus orígenes, el Merengue era interpretado con instrumentos de cuerda (bandurria y/o guitarra). Años más tarde, los instrumentos de cuerda fueron sustituidos por el acordeón, conformándose así, junto con la güira y la tambora, la estructura instrumental del conjunto de merengue típico. Este conjunto, con sus tres instrumentos, representa la síntesis de las tres culturas que conformaron la idiosincrasia de la cultura dominicana. La influencia europea viene a estar representada por el acordeón, la africana por la tambora que es un tambor de dos parches, y la taína o aborígen

⁵⁴ José Javier Peña Aguayo, «La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea» (tesis doctoral, Universitat de València, 2005), 145, <http://hdl.handle.net/10201/17600>.

⁵⁵ Gandía, Nicolas. “Historía de la salsa...”, 16.

por la güira.

Aunque en algunas zonas de la República Dominicana, en especial en el Cibao y en la subregión Noroeste, hay todavía conjuntos típicos con características similares aquellos pioneros, este ritmo fue evolucionando durante todo el siglo XX. Primero, con la introducción de nuevos instrumentos como el saxofón y más tarde con la aparición de orquestas con complejas secciones instrumentales de vientos. La evolución del merengue de letra decente se arraigó para amenizar sus rumbas. A partir de entonces, se diseminó muy rápidamente por todo el país. Como fueron músicos cultos los que fijaron la forma musical del nuevo merengue, los músicos populares trataron de imitar y seguir este modelo mientras que el hombre de campo continuó tocando el merengue en su forma original. Esto dio origen a dos formas de Merengue: el Merengue folclórico o típico, que aún se encuentra en los campos, y el Merengue de salón, propio de los centros urbanos. De esta manera, desplazó a algunos otros bailes típicos como la Tumba, que requería gran esfuerzo físico y mental, mientras que la coreografía del Merengue, en la que el hombre y la mujer no se sueltan nunca era bastante simple, aunque poco a poco fueron desarrollándose diversas figuras para este baile de salón.

1.2.6. Cumbia

Es un género musical y baile folclórico y tradicional de Colombia y Panamá. A partir de la década de 1940, la cumbia colombiana comercial o moderna se expandió al resto de América Latina, tras lo cual se popularizó en todo el continente siguiendo distintas adaptaciones comerciales como la cumbia venezolana, la cumbia mexicana, la cumbia salvadoreña, la cumbia chilena, la cumbia ecuatoriana, la cumbia peruana, la cumbia argentina, la cumbia uruguaya, la cumbia boliviana, entre otras.⁵⁶

⁵⁶ Información de Cumbia, Bachata, Salsa, Reggaetón, Merengue, Chachachá, Rumba, Conga, Cumbia Villera y Guaguancó tomada del sitio web <https://listas.20minutos.es/lista/ritmos-tropicales-356658/>. Ver imágenes de instrumentación percusiva en anexo.

Es posible que sus orígenes se remonten al Siglo XVII en la región costera de Colombia, como una manifestación musical en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad. Esta costumbre de tradición española era un punto de convergencia para las tres culturas que convivían en aquella época en la colonia: española, negra e indígena. Se presume que en esta celebración a manera de rito se encendían velas, mientras los negros esclavos tocaban los tambores para adornar los cánticos y los indios iban detrás con sus cañas de millo y sus gaitas.⁵⁷

Los músicos caribes de Colombia crearon un sonido apegado a sus orígenes afrocampesinos, con algunos cambios instrumentales para hacer la música más ‘comercial’ en consonancia con las dinámicas de la industria latinoamericana y mundial. Logrando un rotundo éxito en todo el continente, con profundas consonancias al día de hoy – más de medio siglo más tarde –. En casi toda América existen versiones mestizas de esta primigenia cumbia. No puede ser una simple coincidencia que en todos los países sea bailada principalmente por la clase popular y utilizada marcadamente como herramienta identitaria, de unión y mecanismo contestatario⁵⁸.

1.3.Percusión en la música tropical

El papel sonoro que juega la percusión en la música popular y tropical es de suma importancia para el desarrollo rítmico de todos los géneros inmersos en el discurso tropical. Las secciones percutivas de los ensambles tropicales de los distintos géneros muestran una gran cantidad de instrumentos, entre los cuales destacan el uso de

⁵⁷ Patricia L. Sabbatella Riccardi, “Una Experiencia Didáctica sobre Música Caribeña: La Cumbia”, *Tavira*, n°14, (1997), 131-138

⁵⁸ Darío Blanco Arboleda, “La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008) Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo”, (Tesis doctoral, Centro de estudios sociológicos de México, 2008), 29, https://ces.colmex.mx/pdfs/tesis/tesis_blanco_arboleda.pdf.

congas, timbales, bongos, güiro, maracas, tambora dominicana, guïra, y en algunos casos la batería acústica.

1.3.1. Instrumentos característicos

La instrumentación percutiva característica y estándar en la música tropical, dependerá de la función y la interpretación rítmica de cada género, sin embargo, si hay una cierta estandarización de instrumentos, los cuales se suman a la sonoridad tradicional y singular de cada expresión.

A continuación, detallaremos los instrumentos que participan en cada género:

1.3.2. Técnicas de percusión

Existen varias técnicas que se aplican a los instrumentos de percusión, las cuales tienen la finalidad de lograr un sonido a través del uso de las extremidades del cuerpo humano, con la ayuda de las manos o de las baquetas. Todo el desarrollo técnico de un instrumento de percusión dependerá de la ubicación, disposición y habilidad del ejecutante.⁵⁹

1.3.2.1. Baqueta (Batería, Timbal)

Tradicional o militar: corresponde a sujetar la baqueta con la mano derecha en posición horizontal paralela al parche del tambor y en dirección oblicua que va desde el centro del parche hacia afuera, se sujeta con el dedo pulgar y el índice, el dedo pulgar un poco hacia adelante con respecto al índice y el resto de los dedos abrazan a la baqueta. La mano izquierda en posición vertical sujetando la baqueta únicamente con el dedo pulgar formando un eje de 90° siempre ubicando la punta de la baqueta hacia el centro del parche, el resto de los dedos sirve de apoyo a la caída de la baqueta, esta técnica se usa en muchos instrumentos de percusión especialmente con la batería y todos sus elementos, también tenemos las escobillas que sirven para efectos de frotado sobre el

⁵⁹ Andrea Sorrenti, «La escucha de la multipercusión» ...

parche y los rutes que son baquetas usadas para lograr efectos de dinámica y delicadeza para interpretar variados ritmos.

Clásica o moderna: utiliza el mismo agarre en las dos manos tal y como lo hace la mano derecha en la empuñadura tradicional, en algunos géneros musicales es indispensable esta forma de sujeción de baquetas, especialmente cuando se requiere de potencia y fuerza en el movimiento al momento de ejecutar determinados ritmos.

Cáscara: se golpea el costado del tambor presionando ligeramente para producir un sonido ahogado. Se puede obtener distintos timbres si se cambia la altura del golpe.⁶⁰

Cowbell: se golpea con la mano derecha. Dependiendo que tan cerca o lejos sea el golpe de la boca del instrumento, producirá un sonido abierto o cerrado.

Barehand: open tone: se realiza con la mano izquierda (sin baqueta), golpeando con la punta de los dedos cerca de la orilla del tambor y rebotándolos.

Barehand muffled tone: igual que el open tone, pero golpeando al centro del parche, sin rebotar los dedos y presionando ligeramente.

1.3.2.2. Mano (Conga, Bongó, Tambora)

La mano es la herramienta fundamental para tocar instrumentos donde no son necesarias las baquetas y con las cuales existen diversas formas para que el músico ejecutante pueda desarrollar técnicas percutivas con ambas manos, tanto para tocar el set como diestro, ambidiestro o zurdo con las congas, tambora y bongós.

Algunos de los golpes para tocar se describen a continuación con su nombre genérico en inglés:

Open tone: se toca golpeando con los dedos y parte de la palma cerca de la orilla

⁶⁰ Información de cáscara, cowbell, barehand, open tone, barehand muffled tone, open tone, bass tone, muffled tone, heel, tip, finger y thumb disponible en el texto *Estudio prácticos, Instrucción Instrumental Percusiones I*. Academia de Música Fermatta.

del tambor y rebotando los dedos para dejar sonar el parche.

Bass tone: se toca con la palma de la mano (lo más plana posible) y en el centro del parche.

Muffled tone: similar al open tone, con la diferencia que, en lugar de rebotar los dedos, estos permanecen sobre el parche presionando ligeramente.

Heel: coloca la mano extendida sobre el parche y bajando la muñeca, golpea con la parte inferior de la palma en la orilla del tambor.

Tip: se coloca la mano de la misma manera que heel, pero el golpe se realiza con la punta de los dedos en el centro del parche presionando ligeramente.

Finger: es un golpe seco con uno, dos o tres dedos (dependiendo del volumen que desees) en la orilla del parche rebotando ligeramente la mano.

Thumb: se extiende la mano sobre el parche y se golpea con el pulgar girando la muñeca.

1.3.3. Esquemas rítmicos de la música tropical

En este punto de la investigación se desarrollaron esquemas entorno a una escucha analítica y crítica sobre material audiovisual, con la finalidad de determinar la estructura rítmica estándar de la sección percusiva estándar de los géneros tropicales que son objeto de estudio en este proyecto.

Para este fin, se utilizó la transcripción musical de los esquemas rítmicos, utilizando un programa de notación digital, el cual permitió realizar una descripción percusiva más detallada y cercana con respecto a la interpretación de la salsa, la cumbia y el merengue.

Salsa cáscara

Musical score for Salsa cáscara percussion ensemble. The score is written for six instruments: Bongos, Claves, Güiro, Maracas, Congas, and Timbales. The music is in 4/4 time. The Bongos part features a complex rhythmic pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p' (piano) and 'o' (accent). The Claves part consists of a steady, rhythmic pattern. The Güiro part has a consistent eighth-note pattern. The Maracas part has a steady eighth-note pattern. The Congas part features a pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p', 'd', 't', and 'a'. The Timbales part has a pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p' and 'a'.

Imagen 1.1. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶¹

Salsa campana

Musical score for Salsa campana percussion ensemble. The score is written for six instruments: Bongos, Claves, Güiro, Maracas, Congas, and Timbales. The music is in 4/4 time. The Bongos part features a complex rhythmic pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p' (piano) and 'a' (accent). The Claves part consists of a steady, rhythmic pattern. The Güiro part has a consistent eighth-note pattern. The Maracas part has a steady eighth-note pattern. The Congas part features a pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p', 'd', 't', and 'a'. The Timbales part has a pattern with notes and rests, including dynamic markings like 'p' and 'a'.

Imagen 1.2. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶²

⁶¹ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

⁶² Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

Cumbia

Musical score for Cumbia percussion ensemble. It features three staves: Maraca, Congas, and Timbales. The Maraca staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Congas staff includes a sequence of notes labeled 't', 'd', 'a', 'd', 't', 'd', 'a', 't' in the first measure, and 'a', 'd', 'a', 'd', 'a', 'a', 'a', 'd' in the second measure. The Timbales staff shows a pattern of eighth notes with accents.

Imagen 1.3. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶³

Cumbia estilo porro

Musical score for Cumbia estilo porro percussion ensemble. It features three staves: Maraca, Congas, and Timbales. The Maraca staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Congas staff includes a sequence of notes labeled 'b', 't', 'd', 'a' in the first measure, and 'b', 't', 'd', 'a' in the second measure. The Timbales staff shows a pattern of eighth notes with accents.

Imagen 4. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶⁴

Merengue estilo maco

Musical score for Merengue estilo maco percussion ensemble. It features three staves: Güira y bombo, Tambora, and Congas. The Güira y bombo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tambora staff shows a pattern of eighth notes with accents. The Congas staff includes a sequence of notes labeled 'O', 'O', 'T', 'T' in the first measure, 'T', 'O', 'T' in the second measure, 'T', 'B', 'T' in the third measure, and 'T', 'O', 'T' in the fourth measure. The score is marked with a 2/4 time signature and a starting measure number of 78.

Imagen 1.5. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶⁵

⁶³ Ibid

⁶⁴ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

⁶⁵ Ibid

Merengue estilo majao

The image shows a musical score for a Merengue in the 'majao' style. It consists of three staves for percussion instruments: Güira y bombo, Tambora, and Congas. The tempo is marked as 80. The Güira y bombo staff has a series of eighth notes with accents. The Tambora staff has a mix of eighth and sixteenth notes, some with accents. The Congas staff has a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with 'O' (open) and 'T' (closed). The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Imagen 6. Ejemplo de ensamble percusivo ⁶⁶

1.4. La multi-percusión

Elaborar una definición precisa del término multi-percusión es una tarea bastante compleja ya que, esta palabra puede presentar rasgos polisémicos ostentando distintos significados. Es así, que este vocablo puede ser interpretado de varias formas, pudiendo expresar desde una técnica hasta un formato instrumental. Sin embargo, es necesario mencionar que la teorización sobre esta práctica es bastante escasa, ya que tiene relativamente poco tiempo de desarrollo en el mundo de la música.

Encaminándonos hacia una definición del término encontramos que, en la música académico-sinfónica la multi-percusión hace referencia, al hecho de seleccionar y agrupar varios instrumentos percusivos para la ejecución de un solo intérprete, con la finalidad de ampliar sus posibilidades tímbricas y sonoras.⁶⁷

Según Baldomero Llorens, esta idea de adicionar, reunir y asignar más de un instrumento a la ejecución de un solo percusionista, surge ante la necesidad de ampliar las posibilidades performáticas limitadas que los instrumentos de percusión ofrecen al intérprete y compositor desde la unicidad instrumental.⁶⁸

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Baldomero Llorens, "Aspectos históricos de la multipercusión...", 2.

⁶⁸ Ibid, 2.

Así mismo, Andrea Sorrenti menciona que la multi-percusión se va desarrollando en relación con la creación de nuevos instrumentos y el desarrollo de habilidades del percusionista, sumado a la experimentación e innovación en el repertorio académico por parte de los compositores.⁶⁹

A medida que avanzaba el siglo XX, los compositores eran atraídos por la idea de que un solo percusionista pueda multiplicar las posibilidades tímbricas y rítmicas con un *set* de multi-percusión, de esta forma se componen obras como *La historie du soldat* de Igor Strawinsky en 1918, quien hace uso de este recurso instrumental encargando toda la sección percutiva a un solo intérprete.⁷⁰

Por otro lado, y de forma casi paralela, se desarrollaba e introducía – bajo este concepto de multi-percusión – a la batería en el mundo de la música popular, la misma que evoluciona y se estandariza a lo largo de todo el siglo XX, adquiriendo una forma de uso y ejecución singular que, al contrario del mundo académico, se desligaba de los deseos e ideas del compositor en la partitura.⁷¹

Como hoy en día se conoce, la batería es un instrumento que en la música popular se utiliza principalmente con la finalidad de generar y producir la base rítmica dentro de un ensamble musical casi de cualquier tipo, y que debido a su universalidad es capaz de participar sonora y rítmicamente en la mayoría de géneros musicales de occidente.

De esta forma, se marca una línea imaginaria que permite diferenciar la funcionalidad del uso de la multi-percusión, dejando en evidencia que en el plano académico este recurso está enfocado en la ampliación tímbrica de una composición, mientras en lo popular el objetivo principal es buscar la extensión rítmica del intérprete.

⁶⁹ Sorrenti, Andrea. 2017. «La escucha de la multipercusión». Blog de La Oreja (In)culta. Acceso el 20 de julio del 2019. <https://laorejainculta.net/2017/11/10/la-escucha-de-la-multipercusion/>.

⁷⁰ Alyssa Gretchen Smith, «An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion» (tesis doctoral, Ohio State University, 2005), 4, https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1118639448&disposition=attachment.

⁷¹ Andrea Sorrenti, «La escucha de la multipercusión»...

1.5. El set de percusión estándar

La palabra *set* – proveniente del término *set up* en inglés – hace referencia a la configuración de la instrumentación utilizada por un músico para desarrollar una puesta en escena. En el ámbito multi-percutivo esto se traduce como el conjunto físico de instrumentos seleccionados, agrupados y dispuestos para la ejecución de un solo intérprete.⁷²

Configurar y diseñar un *set* de percusión para una puesta en escena es un acto libre de cualquier tipo de restricciones, sin embargo, existen criterios y lineamientos a seguir, tal y como se muestra en un manual desarrollado y publicado la *Army Publishing Directorate*, donde se mencionan aspectos como las necesidades instrumentales del estilo de música a interpretar, el espacio disponible y la lógica en la disposición y ubicación de los instrumentos.⁷³

En este punto es necesario resaltar que el percusionista en la actualidad es considerado un artista «*multitasking*», en otras palabras, un músico que por naturaleza estudia y domina más de un instrumento dentro de la clasificación percutiva, brindando una amplia perspectiva con respecto a su interpretación y ejecución en escena.⁷⁴ Así también, en conjunto con esta premisa se desarrolla la idea de “*world percussionist*”, término que hace referencia al dominio y conocimiento rítmico de varias influencias y géneros provenientes de todo el mundo, factor que provee de una mayor versatilidad y aceptación del percusionista en el mercado de la música pop.⁷⁵

⁷² Gretchen Smith, Alyssa. «An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion», 6.

⁷³ Headquarters, Department of the Army, «Percussion techniques», 115 - 116. <https://fas.org/irp/doddir/army/tc1-19-30.pdf>.

⁷⁴ Andrea Sorrenti, «La escucha de la multipercusión»...

⁷⁵ McFall, Michael; Witham, Dave; de los Reyes, Walfredo; Klimas, Larry; Peña, John (2003). *The Studio Percussionist* (DVD video). Vol. 1. Mark Cohen, Wayne Cohen (Executive Producers); Michael McFall (Producer and Director); Luis Conte (featured). Garfield, New Jersey: Latin Percussion Inc.

En la actualidad en el mercado latino a nivel global, existen varios intérpretes como Luisito Quintero, Alex Acuña, Marco López, Dani Rodríguez, Robert Vilera, Daniel Rodríguez, Martha Paredes, Diego “el negro” Álvarez entre otros; los mismos que hacen uso de una gran variedad de sets de percusión, exponiendo una amplia capacidad multi-instrumental a lo largo de distintos escenarios por todo el mundo. Sin embargo, uno de los precursores de la estandarización de esta idea es Luis Conté, quien fue uno de los precursores en integrar la rítmica cubana con las necesidades de la música pop norteamericana.⁷⁶

⁷⁶ «Luis Conté Bio & Credits» Luis Conté webSite, acceso el 20 de julio del 2019, <https://luisconte.com/luis-conte-bio-credits>.

CAPÍTULO II

Metodología

2.1. Diseño de la investigación

El tipo de investigación empleado en este proyecto fue documental y su metodología cualitativa, sustentando su búsqueda de información en la escasa bibliografía y el análisis documental multimedia, que evidencie el uso de la multipercusión como un recurso rítmico-percutivo aplicado al mercado de música tropical a nivel local y global. La observación y participación en el proceso tanto de recopilación de contenido como en el montaje de instrumentos y conceptualización de la experiencia práctica fue directa e indirecta, lo que permitió una descripción transparente y precisa sobre todo el proceso investigativo, al igual que la eficacia de su aplicación y utilidad.

2.2. Fuentes de datos

Una de las fuentes de información primaria en esta investigación fueron los videos performáticos de percusionistas profesionales, que son referentes en el uso de *sets* híbridos mul-percutivos aplicados a la música tropical, entre los cuales se puso un mayor énfasis en las propuestas con una similitud cercana a la de la congatería. Podemos destacar tres intérpretes entre los cuales se encuentran Yoel Paez, Dani Morales, Gino Castillo y Christian Moraga.

Otra fuente de información primordial fue el análisis y escucha crítica de grabaciones, donde los *sets* multi-percutivos hayan tomado protagonismo como único elemento de percusión para generar ritmos tropicales, sobre todo en ensambles pequeños de 4 o menos integrantes, entre los cuales destacan la agrupación Conganas y Caribe Funk.

Este trabajo también basó la recopilación de información en fuentes bibliográfica - métodos y libros - que aborden el tema de la multi-percusión como un recurso rítmico dentro del ámbito tropical, pero es importante mencionar que este fue bastante escaso. De igual manera, se obtuvo información de las experiencias prácticas del autor de este proyecto en el campo práctico, el mismo que experimento percutivamente con muchas de las propuestas analizadas.

2.3. Procedimiento para recopilar la información

El procedimiento de recopilación de datos e información en este proyecto estuvo marcado por varias fases, las mismas que se fueron cumpliendo progresivamente a medida que avanzaba la investigación. Esto contribuyó a que los datos se fueran adquiriendo de forma organizada y eficaz, esto con la finalidad de obtener resultados lo más reales posibles a final de todo el proceso.

La primera fase de esta investigación estuvo marcada por una búsqueda documental multimedia y observación directa objetiva de la mayor cantidad de propuestas de *sets* híbridos multi-percutivos aplicados a ensambles de música tropical reducidos, con cuatro o menos integrantes, a nivel local y global. Por otra parte, en la segunda fase se analizó la técnica multi-percutiva y la selección instrumental aplicada en todas las propuestas encontradas, de las cuales se obtuvo ideas y recursos para la posterior creación y diseño de la congatería.

La tercera etapa fue la documentación, estructuración y adaptación de los esquemas rítmicos de los géneros musicales, correspondientes a la música tropical, en la congatería. Todo esto se realizó para posteriormente en la cuarta y última fase, ejecutar

las propuestas de patrones rítmicos tropicales, aplicables de forma efectiva a nuestro *set* multi-percutivo.

2.4. Instrumentos de investigación

Los principales instrumentos de investigación utilizados en este proyecto estuvieron enfocados a la recopilación de las características musicales e instrumentales de los géneros de música tropical analizados, así como la forma de interpretación propuesta por los percusionistas analizados. La transcripción musical fue uno de los principales instrumentos en esta investigación, el mismo que fue utilizado para el análisis, diseño y posterior ejecución de ritmos tropicales en la congatería.

De igual manera se realizó la revisión documental elaborada a través de la consulta de fuentes bibliográficas como libros, métodos de percusión y batería, artículos de revistas, monografías, tesis y disertaciones; así como también fuentes audiovisuales como videos de seminarios, clínicas o talleres de percusión y batería, películas y documentales. Otro instrumento de investigación fue la escucha activa de grabaciones y producciones musicales, enfocadas en el mercado de música tropical, donde mediante el análisis auditivo y musical se determinaban características rítmicas y percutivas específicas de cada género.

2.5. Recopilación de datos

La técnica para recopilar información y datos en este proyecto fue la observación participante activa, la cual se ajustó al diseño de investigación documental cualitativa propuesto en nuestra metodología. Esta se aplicó mediante el análisis de material audiovisual y las fuentes bibliográficas existentes, sobre la multi-percusión como una técnica instrumental aplicada a la música tropical.

Las observaciones y el análisis de los *sets* híbridos multipercutivos, relevantes para el proceso investigativo de este trabajo, fueron sistematizadas a través de diagramas y gráficos donde se mostraba la estructura instrumental de cada propuesta, al igual que la técnica y la efectividad de ejecución rítmica en el mercado local guayaquileño.

2.6. Validación de datos

La validación de datos utilizada para la presente investigación fue descriptiva y de contenido, esto debido a la experimentación práctica y la recopilación de información a través de la observación participante, esto debido a que los puntos de evaluación para la validación de los *sets* híbridos multi-percutivos, se relacionaron directamente con los siguientes criterios de evaluación: correcta aproximación y apropiación del lenguaje rítmico característico del género tropical interpretado, mezcla de múltiples técnicas e instrumentos de percusión variados, aplicación del recurso en un ensamble musical de cuatro o menos integrantes, equilibrio de recursos y habilidades instrumentales en todos los instrumentos presentes en la propuesta; y el grado de compatibilidad del *set* analizado en cuestión con el mercado de música tropical local.

CAPITULO III

Sets híbridos multi-percutivos

Con la finalidad de desarrollar y diseñar con eficacia un *set* multi-percutivo, que se adapte a las necesidades del mercado de música tropical local, fue necesario indagar y analizar las ideas previas propuestas por otros percusionistas, las cuales fueron expuestas al público a través de performances en vivo, grabaciones y producciones musicales.

En torno a esto se realizó una selección objetiva de las propuestas multi-percutivas encontradas en nuestra búsqueda, la misma que estuvo supeditada a ciertos parámetros y criterios que, permitieron la filtración y clasificación de las ideas de *sets* que se alineen con los intereses y objetivos de este trabajo.

Como punto de partida, las propuestas e ideas seleccionadas debían ser aplicadas como único recurso percutivo para generar ritmo, en la interpretación de música tropical – salsa merengue, cumbia, bolero, chachachá entre otros –, esto mediante el uso, combinación y aplicación de una instrumentación percutiva variada, pero acorde con la sonoridad estándar del género y la corriente musical en cuestión. Es necesario mencionar en este punto, se prefirió los *sets* multi-percutivos que hayan sido utilizados y probados en ensambles musicales reducidos, con cuatro o menos integrantes.

Por otro lado, se consideró que la estructura instrumental de los *sets* este pensada y diseñada para el uso de técnicas de percusión variadas, aplicables en la interpretación de ritmos tropicales. Para esto, se evaluó también exista una adecuada y equilibrada aplicación de la técnica correspondiente a cada instrumento, aunque hubiese ciertas adecuaciones propuestas por el intérprete.

Así también, se escogió propuestas que hagan uso de la independencia rítmica de las extremidades como un recurso interpretativo, esto con la finalidad de ejecutar varios elementos e instrumentos presentes en el *set* de forma simultánea.

Además, en la selección propuesta por este trabajo, se valoró la correcta aproximación al lenguaje rítmico propio de cada género en la música tropical, y como este se aplicaba de manera efectiva en la ejecución e interpretación en conjunto de todos los elementos e instrumentación del *set*.

Por último, se analizó el grado de compatibilidad de las propuestas de *set* analizadas en relación con mercado de música tropical local, en otras palabras, que tan funcional, aplicable y aterrizable era la idea para nuestro medio musical en la ciudad de Guayaquil.

Es importante enfatizar en otro criterio de selección, el cual consistió en considerar la participación fonográfica de las propuestas, en otras palabras priorizar el escogimiento de *sets* multi-percutivos probados con eficacia en producciones musicales dentro del mercado tropical global.

En torno a todos estos criterios mencionados, se realizó la selección y análisis de las propuestas de cuatro percusionistas, entre los cuales se encuentran Dani Morales, Gino Castillo, Yoel Paez y Christian Moraga, los cuales detallaremos a continuación

3.1. Dani Morales

Dani Morales es un músico y percusionista cubano radicado en Madrid – España desde el 2006 hasta la actualidad, es endorser de las marcas Meinl (percusión) y Mapex (baterías). Ha participado y colaborado musicalmente con destacadas agrupaciones y artistas tales como NG la Banda, el Maestro Pío Leiva, Chucho Valdés, Guillermo Rubalcaba, Mayito Rivera, Patáx, Soledad Giménez, Marinah Ojos de Brujo entre otros⁷⁷.

Desarrolla, estudia y domina el recurso de la multi-percusión aplicado a la interpretación de géneros tropicales, empleándolo en el diseño y creación de un *set* de

⁷⁷ Información tomada de <http://quientocaque.com/directorio-de-bateristas/artistas/dani-morales>

multi-percusión que combina la sonoridad, técnica e interpretación del timbal, congas, y ciertos elementos provenientes de la batería acústica.

Realizando un análisis descriptivo de esta propuesta a detalle, encontramos en la siguiente instrumentación en el *set*: juego de timbales 14” y 15”, conjunto de congas 11” $\frac{3}{4}$ y tumbador 12”, campana de bongo, campana de cha cha, jamblock, redoblante de 14” o 13”, bombo de 20” y platillo de 16” o 18”.

La disposición de la instrumentación que Dani utiliza es la siguiente: conjunto de timbales con pedestal a mediana altura, campanas y jamblock ubicado en la parte central de todo el *set*; sobre el costado izquierdo se ubica el juego de congas dispuesto de agudo a grave sobre pedestales tipo maceta, en el costado derecho se encuentran un platillo suspendido en un pedestal además del bombo y el redoblante. Esta descripción se puede apreciar con mayor detalle en la siguiente imagen.

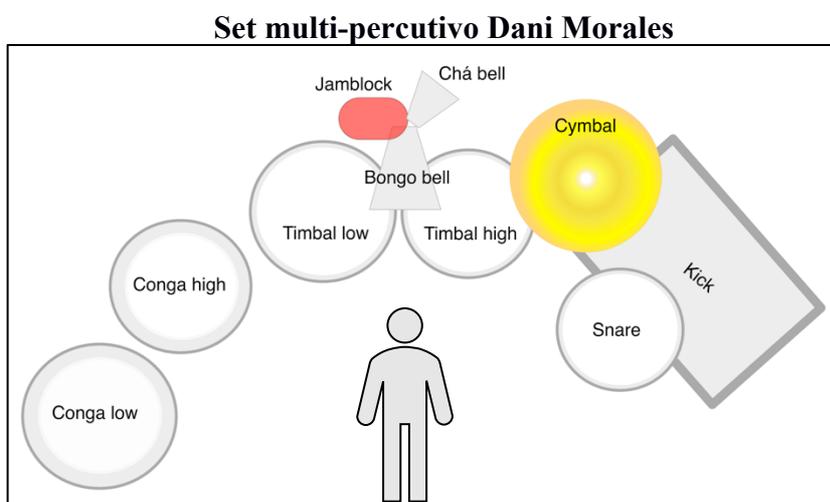


Imagen 3.7 Plano de la instrumentación⁷⁸

Por otra parte, la ubicación del intérprete en este *set* es parado frente al timbal como punto de referencia central, dejando el espacio necesario para alcanzar todos los elementos que lo conforman, tal y como se muestra en la imagen anterior.

⁷⁸ Diagrama desarrollado por el autor

Para la interpretación del *set*, Morales emplea la combinación de la técnica de la conga en la mano izquierda y la técnica de timbal con baqueta en la mano derecha, sumadas a la técnica de bombo de batería, utilizando únicamente tres extremidades del cuerpo. Mediante la ejecución simultánea e independiente de toda la instrumentación, el intérprete reproduce la síntesis rítmica de géneros como el son, la salsa, la timba, el chachachá, entre otros ritmos afrocubanos en los cuales se especializa, aplicándolos y adaptándolos a este *set* con un estilo sonoro más moderno.

A lo largo de esta investigación, no se encontró evidencia sonora de que este *set* haya sido probado en una producción musical formal, sin embargo, existen muchos videos de performances realizados por la compañía Meinl con la finalidad de mostrar y poner en vitrina el trabajo realizado por Dani Morales, donde se expone esta propuesta multi-percutiva aplicada en la interpretación de composiciones con géneros tropicales completos.

3.2. Christian Moraga

Músico y percusionista de origen chileno radicado en L.A. California en los Estados Unidos, actualmente es endorser de las marcas Sabian cymbals, Latin Percussion y Vic Firth. Ha colaborado y acompañado musicalmente a grandes artistas, donde destacan Arturo Sandoval, Poncho Sánchez, Oscar Hernández, Luis Conte, José Alberto "El Canario", Tito Nieves, Ismael Miranda, Jimmy Bosch, Fruko entre otros más.

Desarrolla, estudia y domina el recurso de la multi-percusión aplicado a la interpretación de géneros tropicales, empleándolo en el diseño y creación de un *set* de multi-percusión que combina la sonoridad, técnica e interpretación del timbal, congas, batería acústica y otros elementos de percusión menor.

Realizando un análisis descriptivo de esta propuesta a detalle, encontramos en la siguiente instrumentación en el *set*: batería acústica de tres piezas más platillos que consta de bombo de 20”, redoblante de 13”, tom de piso, hihat de 14”, Ride de 20” y crash de 18”; conjunto de congas 11” ¾ y tumbador 12”, campana de bongo, campana de cha cha con pedal, y timbal de 14”.

La disposición de la instrumentación que Moraga utiliza es la siguiente: conjunto de timbales con pedestal a mediana altura, campanas y jamblock ubicado en la parte central de todo el *set*; sobre el costado izquierdo se ubica el juego de congas dispuesto de agudo a grave sobre pedestales tipo maceta, en el costado derecho se encuentran un platillo suspendido en un pedestal además del bombo y el redoblante. Esta descripción se puede apreciar con mayor detalle en la siguiente imagen.

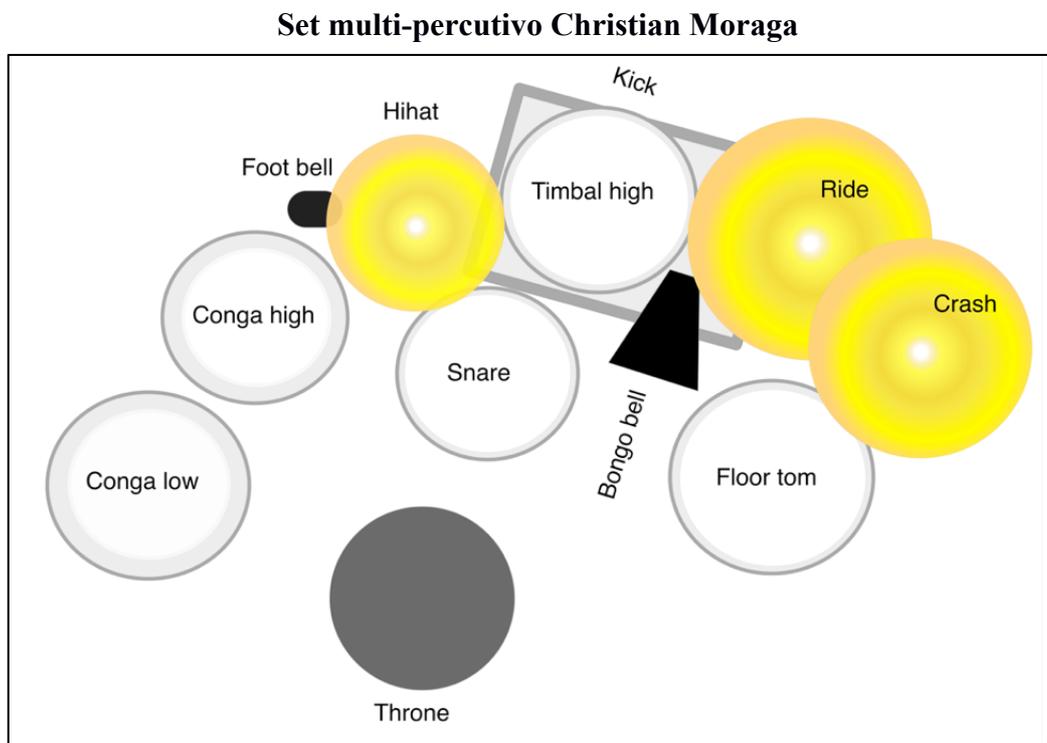


Imagen 3.8 Plano de la instrumentación⁷⁹

⁷⁹ Diagrama desarrollado por el autor

3.3. Yoel Páez

Set multi-percutivo – Yoel Paez

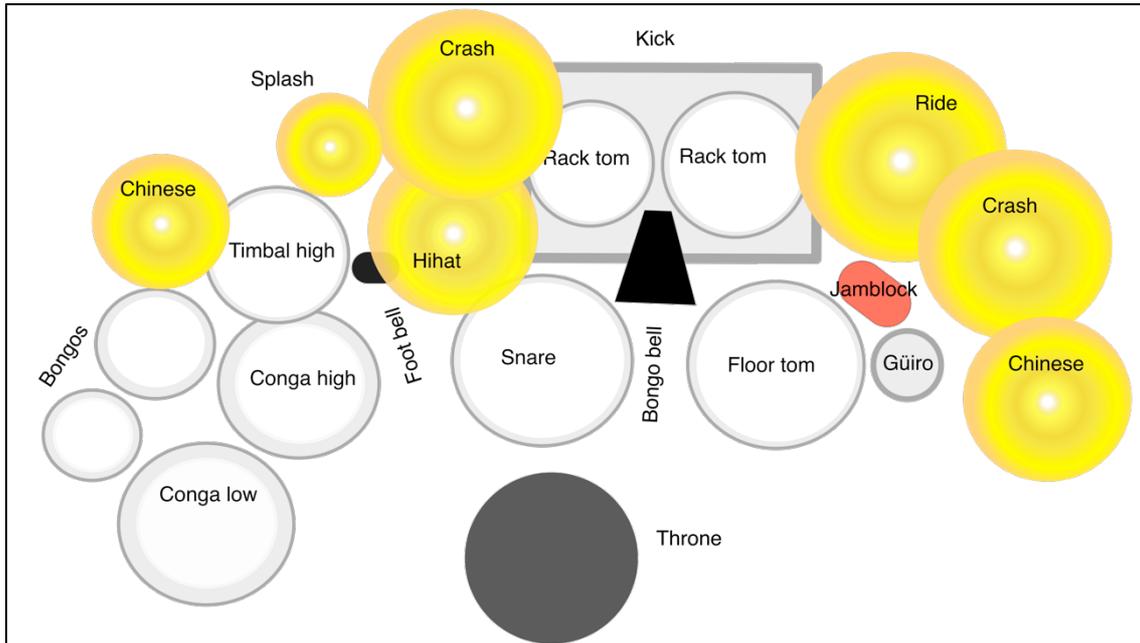


Imagen 3.9. Plano de la instrumentación⁸⁰

3.4. Gino Castillo

Set multi-percutivo – Gino Castillo

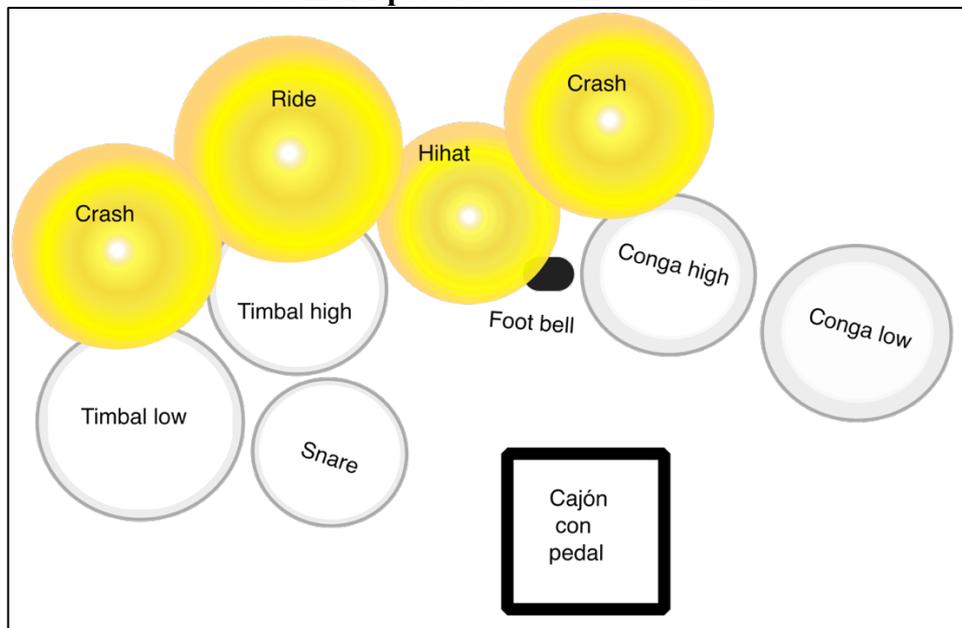


Imagen 3.10. Plano de la instrumentación⁸¹

⁸⁰ Diagrama desarrollado por el autor

⁸¹ Ibid

Capítulo IV

Congatería

La congatería es un *set híbrido* multi-percutivo que, en la etimología de su nombre, nos indica y sugiere la fusión las congas y la batería acústica. De hecho, es justamente la combinación sonora y técnica de estos dos instrumentos, sumado a otros elementos de percusión menor como bongos, güiro, campanas y *jamblock*.

El objetivo principal de este *set* es facultar al percusionista en la interpretación rítmica sintetizada de géneros tropicales, para que de forma individual este sea capaz de afrontar toda la responsabilidad rítmico-percusiva dentro de ensambles de música tropical reducidos.

La ejecución rítmica simultánea de todos sus elementos, para lo cual el intérprete debe emplear el uso de múltiples técnicas percutivas, que le permitan una correcta aplicación del instrumento. Es así como el percusionista deberá potenciar aptitudes como la independencia motriz de las extremidades y la poli-ritmia.

4.1. Instrumentación

4.1.1. Criterios de selección

Los instrumentos de percusión que forman parte de este *set híbrido* multi-percutivo, fueron elegidos bajo ciertos criterios y parámetros que se fueron definiendo mediante la indagación y un análisis previo de otras propuestas de *sets* similares al diseño de la congatería.

Uno de los criterios considerados para la selección de la instrumentación que conforman este *set*, es el grado de compatibilidad instrumental entre los géneros tropicales a estudiar (salsa, cumbia, merengue, etc). En otros términos, se buscó utilizar

instrumentos de percusión estándares, que posean la mayor coincidencia, peso rítmico y participación en las secciones rítmicas de los ensambles de música tropical.

Otro parámetro considerado fue la universalidad de la instrumentación, el cual hace referencia a los instrumentos percutivos más utilizados para conformar las secciones rítmicas de la mayor cantidad de géneros musicales en el mundo occidental. Este proceso de selección también considero el uso de instrumentos que posean un alto grado versatilidad rítmica y sonora, al intérprete un amplio espectro multi-tímbrico y una extensa gama de posibilidades rítmicas.

Estas son las razones, criterios y parámetros por los cuales este *set híbrido* multi-percutivo, propone en su estructura como instrumentos principales a la conga y la batería, tomando en cuenta su alto grado de participación en la música de occidente, su estandarización y compatibilidad con el mayor número de géneros tropicales y el amplio espectro de ritmos y sonidos que brinda al intérprete.

Haciendo un análisis individual de cada instrumento, en este caso específicamente de la batería acústica, se puede acotar que su elección para formar parte de este *set* se da debido a la gran cantidad de posibilidades tímbricas y rítmicas que poseen todo el conjunto de elementos percutivos que la conforman. Por otra parte, su estandarización como uno de los instrumentos más utilizados en las secciones rítmicas de la mayoría de música a nivel global, permite al percusionista ampliar el espectro y posibilidades rítmicas en cuanto a la interpretación de varios géneros musicales, pudiendo estos pertenecer o no al ámbito tropical.

Por otro lado, la elección de la conga como un elemento percutivo principal en este *set*, se sustenta en la compatibilidad que posee con la mayor cantidad de géneros y ritmos de la corriente tropical abordada en este proyecto. Siendo más objetivos, la conga es uno de los instrumentos estándares y mas comunes en las secciones percutivas de las

orquestas y grupos que interpretan música tropical, llevando a cuestras un gran peso rítmico sobre géneros como la salsa, cumbia, merengue, timba, entre otros.

4.1.2. Composición y configuración del set

Tomando en cuenta todo el análisis previo, la configuración y disposición básica de la congatería agruparía en una primera instancia los siguientes instrumentos de percusión: un juego de conga y tumbadora estándar, un conjunto de batería acústica de 4 piezas (bombo 20” o 22”, redoblante 13” o 14”, tom 10” o 12” y flor tom de 14” o 16”), un juego de platillos convencional (*Crashes* 16” y 18”, *hi hats* 14”) y la adición de percusiones menores como campanas y *jamblocks*.

El diseño original de la congatería como *set híbrido* multi-percutivo está sujeto a modificaciones en estructura y composición instrumental, la misma que puede variar según condiciones de espacio, exigencias rítmicas específicas de uno u otro género, u otras situaciones musicales que así lo requieran, como por ejemplo ampliar aún más el rango de posibilidades sonoras y rítmicas. En otras palabras, este *set* puede modificarse aumentando, reduciendo o inclusive en ciertos casos reemplazando instrumentos, todo en función de lo mencionado.

En base a esta premisa previa y tomando como punto de partida la configuración básica de la congatería, los instrumentos que se pueden añadir son: bongos, timbal hembra o macho, güiro, campana o *jamblock* para sistema de pedal, y otros efectos de percusión como una cortina metálica. Así también se pueden realizar sustituciones de instrumentos como, por ejemplo: intercambiar el uso del bombo por el uso del cajón flamenco percutido por un pedal de pie, intercambiar el *tom* de piso (14” o 16”) por el uso del timbal más grave, sustituir el *tom* aéreo (10” o 12”) por el timbal agudo.

También es importante mencionar que, para toda la instrumentación utilizada en este *set*, es necesario añadir otros elementos extras a los instrumentos, como por ejemplo pedestales de platillos y redoblante, brazos para *toms*, *clamps* para campanas, soportes para campana de pie, pedestal de bongo, así como también elevadores o plataformas de conga para mejorar la resonancia.

Pedestal de conga



Imagen 4.11 Ejemplo de accesorio.⁸²

4.2. Disposición y ubicación de los instrumentos

La ubicación de los instrumentos propuesta en el diseño de la congatería busca la comodidad del percusionista, facilitándole la ejecución rítmica y el desarrollo de la independencia en las cuatro extremidades aplicadas al *set*. Así también, la disposición espacial de toda la instrumentación fue pensada en pro de potenciar homogéneamente la técnica instrumental de la conga, la batería acústica y de los demás elementos percusivos añadidos, brindando al intérprete la posibilidad de aprovechar al cien por ciento la proyección sonora de cada uno de los instrumentos.

⁸² Elevadores de conga para aprovechar la resonancia, imagen tomada de la página web de la empresa *Latin Percussion LP*. www.lpmusic.com.

En base a esto la congatería se ubica y distribuye espacialmente, tomando como eje central al conjunto convencional de la batería acústica, el mismo que esta dispuesto de la siguiente forma:

- bombo ubicado en el centro de todo el *set*, diagonal a este 40 o 45 grados hacia la izquierda se encuentra el redoblante.
- Frente al redoblante, 80 o 90 grados hacia la izquierda por encima del bombo, se ubica el *tom* aéreo y el *tom* de piso se ubica justo al costado derecho del redoblante.
- Junto al redoblante 60 o 70 grados hacia la izquierda del bombo se sitúa el esterbil, el mismo que se ubica por detrás del platillo (*crash*), por otra parte un segundo platillo (*ride*) se sitúa hacia el costado derecho del bombo y ligeramente por encima del *tom* de piso.

Set de batería acústica estándar

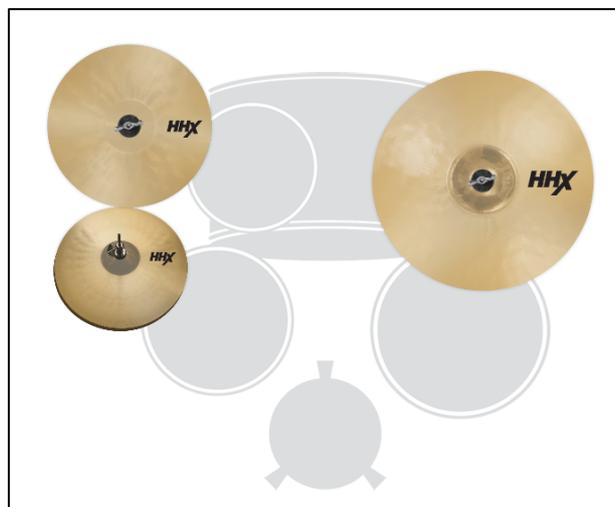


Imagen 4.12. Plot de un kit de batería.⁸³

Es importante recalcar que la ubicación del asiento de la batería debe estar a una distancia prudente con relación al redoblante y el *tom* de piso, esto con la finalidad de

⁸³ Imagen generada por el software online de la página web de la reconocida empresa fabricante de platillos Sabian, https://sabian.com/en/setup_builders.

lograr una distancia pareja entre las extremidades superiores y todos los elementos percutivos restantes de la congatería. Sin embargo, es muy importante también, cuidar la distancia entre las extremidades inferiores y los pedales de bombo y esterbil.

Tomando como referencia esta configuración central de la batería acústica, el conjunto de tumbadora y conga se ubican en este mismo orden, de forma perpendicular y de izquierda a derecha, junto al esterbil y el redoblante. De esta forma la ubicación de la conga no interfiere con ninguno de los elementos percutivos de la batería, dejando espacio disponible para agregar otros elementos de percusión menor adicional, tal y como se puede apreciar en la siguiente imagen.

Congatería



Imagen 4.13. Plano del instrumento.⁸⁴

La distribución y disposición espacial de los instrumentos de percusión menor se realiza de forma equitativa, con la finalidad de buscar facilidad y comodidad de ejecución para cada elemento adicional del *set*. En base a esto la ubicación de bongos, güiro, campanas y *jamblock* quedaría de la siguiente forma:

⁸⁴ Imagen tomada por el autor.

- El güiro se ubica por encima del *tom* de piso, suspendido por un clamp especial para este instrumento, el mismo que se adhiere a uno de los pedestales de platillo.

Clamp para güiro



Imagen 4.14. Foto de accesorio.⁸⁵

- La campana de mambo se ubica en un clamp, el mismo que puede tener el método de agarre y suspensión para aro de tambor o bombo. En cualquiera de los dos sistemas de clamp, esta campana debe ir ubicada con la boca hacia adentro apuntando al intérprete, situándose lo más cerca posible del redoblante, con la finalidad de permitir la alternabilidad de golpes entre estos dos instrumentos.

Clamp para bombo



Imagen 4.15. Foto de accesorio.⁸⁶

Clamp para tom



Imagen 4.16. Foto de accesorio.⁸⁷

⁸⁵ Güiro *holder*, utilizado para la suspensión de este instrumento. imagen tomada de la página web de la empresa de percusión *Meinl*. www.meinlpercussion.com.

⁸⁶ Clamp de campana con sistema de agarre para aro de bombo, imagen tomada de la página web de la empresa de percusión *Meinl*. www.meinlpercussion.com.

⁸⁷ Clamp multi uso con sistema de agarre para aro de tambor, imagen tomada de la página web de la empresa *Latin Percussion LP*. www.lpmusic.com.

- La campana de *chá* se ubica por encima de la campana de mambo en el mismo clamp, con la boca apuntando hacia fuera, emulando su posición tradicional en los timbales.
- Los bongos se ubican con un pedestal por encima del juego de conga y tumbadora, buscando que su ejecución se realice con la mano izquierda, la misma que esta encargada de percutir todos los instrumentos con parche de cuero.

4.3. Técnica de ejecución del *set*

La interpretación de la congatería requiere de la aplicación simultánea de la técnica instrumental estándar de la batería y de las congas, para lo cual es necesario utilizar los recursos de independencia⁸⁸ en las cuatro extremidades, sumado al empleo de la poli-ritmia.⁸⁹ De esta forma el intérprete tendrá la capacidad de generar movimientos independientes en pies, brazos y manos, que permitan de forma autónoma a cada extremidad producir simultáneamente ostinatos rítmicos.

4.3.1. Posición del intérprete en el *set*

La posición del percusionista frente a la congatería es muy importante para una ejecución fluida y relajada con respecto a todos los elementos e instrumentos inmersos en este *set*. Para lograr esto de forma efectiva, el intérprete debe buscar un punto de central de referencia, para que así, este puede ubicar espacialmente todo el espectro de instrumentos, desde el más cercano hasta el más lejano a su posición.

⁸⁸ La independencia rítmica es la capacidad físico-musical de disociar el movimiento corporal de las extremidades, permitiendo la asignación de movimientos independientes y generación autónoma de células rítmicas a brazos, piernas, manos y pies.

⁸⁹ Según el musicólogo de jazz Alfons M. Dauer la definición más precisa de este término es la de un sistema rítmico en el que, sobre un mismo esquema de compases permanente, se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para una o más voces. Información tomada del blog Música maestra <http://lamusicacomoformadevida.blogspot.com/2013/02/polirritmia.html>.

El percusionista debe ubicarse junto con el asiento de la batería acústica frente al redoblante, teniendo en cuenta la posición de la tumbadora como una referencia y límite de espacio entre el cuerpo del intérprete y todo el set. En otras palabras, toda la instrumentación, sobre todo el juego de conga y tumbadora, se debe tratar de que se ubique siempre por delante del ejecutante, para así evitar la mayor cantidad de movimientos hacia atrás de las extremidades superiores.

Es importante cuidar la altura del banco de la batería, ya que este no debe provocar que la cintura del percusionista quede muy por encima o muy por debajo del parche del juego de conga y tumbadora. Esto evita la fatiga muscular y potencia el peso los golpes de la extremidad superior encargada de percutir toda la sección de los instrumentos con superficie de cuero.

La posición del cuerpo debe ser siempre erguida, buscando la relajación de todas las extremidades sobre todo de las superiores, logrando así que los movimientos corporales sean fluidos y los golpes realizados en las distintas superficies y parches del *set* sean producto del peso e inercia de las extremidades, mas no de la fuerza de estas.

4.3.2. Uso de todas las extremidades

Para la ejecución de la congatería es necesario asignar una función rítmico-sonora y una técnica percutiva específica a cada una de las cuatro extremidades, para de esta forma lograr tener, una interpretación rítmica mas ordenada y una proyección sonora clara. Siguiendo este principio la forma de percutir los instrumentos en este *set* se ha distribuido de la siguiente forma: extremidades superiores – mano y baqueta, extremidades inferiores – pies y pedales.

4.3.2.1. Extremidades superiores – Mano y baqueta

- Para provocar sonido en todo tipo de instrumentos de percusión como bongos o conga, emplearemos el uso de las manos percutiendo directamente el parche, tal cual como se indica en las técnicas tradicionales y convencionales de estos instrumentos.
- Para percutir elementos de la batería acústica tales como redoblante, *toms*, platillos o esterbil se utilizará una baqueta en una sola mano, empleando el agarre la técnica convencional-estándar de batería. Así también esta misma técnica con baqueta se utilizará para producir sonido de elementos adicionales como el güiro, shells de tambores, cáscara de timbal, campanas, *jamblocks* y otros efectos de percusión menor (*cortina*, *vibraslap*, etc).
- El uso de la baqueta se empleará también en ciertos golpes adicionales de la conga, con la finalidad de completar el espectro rítmico de algunos patrones y géneros tropicales en específico.
- El criterio sobre el uso de una u otra baqueta varía según su funcionalidad y aplicación dentro del género o instrumento a interpretar, esto implica que se puede emplear más de un solo tipo de baqueta para nuestro *set*. Es así como es posible el uso de escobillas, baquetas convencionales de batería o timbal, baqueta de güiro

4.3.2.2. Extremidades Inferiores – Pies y pedales

- Para provocar sonidos con las extremidades inferiores, específicamente con los pies, haremos uso de los pedales estándares disponibles en todo set de batería acústica, empleando técnicas convencionales como el “*heel & toe*”⁹⁰, tanto para el bombo como para el esterbil.

⁹⁰ Técnica baterística aplicada al pedal de bombo, basada en el empleo alternado de la punta y el talón del pie, con la finalidad de desarrollar velocidad.

- Se empleará el uso de la técnica “*foot splash*”⁹¹ en el pie designado para el pedal del esterbil, con la finalidad de utilizar esta herramienta para ampliar las posibilidades tímbricas en cuanto a platillos se refiere.
- Así también el uso de pedales extras junto al pedal del pie que maneje el esterbil, será empleado para el uso adicional de campanas o *jamblocks*, con la finalidad de agregar color y texturas sonoras específicas dentro de uno u otro género.

4.4. Notación musical

La lectura y escritura musical es un recurso importante para la ejecución e interpretación de cualquier instrumento de percusión o melódico y la congatería no es la excepción. A pesar de esto, fue necesario desarrollar un sistema de notación que permita al intérprete relacionar rápida y fácilmente de forma visual en la partitura todos los instrumentos del *set* junto con la técnica y distribución de las cuatro extremidades.

Para esta finalidad la notación empleada para la congatería se da mediante la utilización de dos sistemas de pentagrama – distribución similar a la notación del piano – con clave de percusión, el primero y superior asignado para todos los elementos inherentes a la batería – establecido para las dos extremidades inferiores junto con la extremidad superior que sostiene la baqueta – y el segundo utilizado para todos los instrumentos percutidos directamente con la mano de una de las extremidades superiores, como por ejemplo la conga o los bongos.

Por otra parte, se asignó distintas cabezas de nota para cada instrumento, tipo de baqueta y formas de tocar ciertos instrumentos implícitos en el *set*, con la finalidad de

⁹¹ Técnica aplicada al pedal del esterbil, la cual consiste en utilizar el talón para generar el impacto de los *hi hats* entre sí, simulando la ejecución de los platillos de mano.

diferenciar cada una de las distintas intenciones rítmicas implícitas presentes en cada uno de los géneros tropicales. En base a esto la notación rítmica empleada es la siguiente:

Notación rítmica de la Congatería

SISTEMA SUPERIOR

Hi hat close, Hi hat close Foot pedal, Kick, Floor tom

Floor tom shell ó Timbal shell, Hi hat open, Hi hat open foot pedal, Snare, Tom

Mambo bell, Cha cha bell with foot pedal, Jamblock, Guiro Arrastre

Cha cha bell, Bongo bell, Guiro Staccato, Brushes

SISTEMA INFERIOR

B, T, O, S, M, With stick

Bass, Tips, Open, Slap, Muffled

Imagen 4.17. Notación de partitura.⁹²

4.5. Interpretación del *set* en la música tropical

Para la interpretación de ritmos tropicales en la congatería es necesario sintetizar los esquemas rítmicos⁹³ de cada género, para lo cual se debe emplear la disminución de ciertos golpes y figuras musicales priorizando los golpes más importantes en cada instrumento, presente en el ensamble percusivo.

La cantidad de figuras obviadas en un patrón rítmico dependerá de la velocidad en tempo – bpm – y el grado de complejidad en la independencia de las extremidades, por ende, a mayor velocidad menor cantidad de golpes, y a menor velocidad mayor cantidad de golpes. Sin embargo, la idea principal en la ejecución de la congatería es

⁹² Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

⁹³ Con este término el autor hace referencia al diagrama rítmico de todo el ensamble percusivo completo dentro de la interpretación de cada uno de los géneros.

intentar reducir la menor cantidad de figuras con la finalidad de amarrar y afinar – de la forma mas estable y cerrada posible – el patrón rítmico ejecutado.

4.5.1. Salsa

La “salsa” es una manifestación musical que se ha ido construyendo y constituyendo como un género que mezcla múltiples influencias rítmicas del caribe – principalmente provenientes de Cuba y Puerto Rico – junto con la sonoridad y armonía proveniente del jazz norteamericano, teniendo como resultado una gran variedad y complejidad rítmico-percutiva dentro de la mayoría de sus expresiones musicales. Sin embargo, este trabajo ha priorizado los principales ritmos dentro de la estructura estándar de este género, tal y como son, los patrones de mambo con cáscara y campana⁹⁴, al igual que los ritmos de pachanga, bomba puerto rriqueña y rumba guaguancó.

4.5.1.1. Patrón de cáscara

Para poder ejecutar este patrón se sintetizaron los ostinatos rítmicos de la conga y el timbal, añadiéndole ciertos golpes y elementos de la batería que permitan completar de mejor manera el espectro sonoro, obteniendo como resultado la siguiente figuración estándar.

Cáscara - Congatería

Imagen 4.18. Patrón estándar de cáscara.⁹⁵

⁹⁴ Término mencionado en varios métodos de percusión por autores como José Luis Quintana “Changuito” - A, Horacio “El negro Hernández”, Jimmy Branly entre otros.

⁹⁵ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

De esta forma la célula rítmica del timbal es ejecutada por la mano derecha, ya sea en un timbal o en un costado de la superficie de madera del *tom* de piso, teniendo en cuenta la importancia de los acentos propios del patrón de cáscara. Junto a esta figuración y en el mismo sistema de pentagrama, se encuentra el acompañamiento del bombo – ejecutado por la pierna derecha – acentuando la corchea presente entre el segundo y tercer tiempo del compás, así también el *hihat* – ejecutado por la pierna izquierda – va marcando el primer y el tercer tiempo del compás.

Al mismo tiempo el patrón rítmico de la conga ha sido sintetizado, aplicando la reducción de la primera corchea de cada grupo de cuatro – golpe bajo de la conga – esto debido a la rapidez del bpm natural este ritmo⁹⁶, al igual que la intención de mantener la mayor continuidad que proporciona la “marcha o baqueteo”⁹⁷ proporcionado por la ejecución de este instrumento individualmente.

Es importante mencionar que la priorización de los golpes tapado y abierto en la figuración rítmica de la conga en este patrón es de suma importancia para lograr el afinque y ensamble percusivo adecuado. Sin embargo, la ejecución de la conga en este *set* puede presentar otras variaciones rítmicas, en las cuales se de importancia o otros golpes de forma mas aleatoria e improvisada.

Por otro lado, las posibilidades rítmicas en la figuración del *hi-hat* – interpretado con pedal de pie– son varias, encontrándose entre estas el empleo del patrón de la clave de son en sus distintas inversiones, tal y como lo podemos apreciar en la siguiente imagen.

⁹⁶ La salsa presenta un bpm que varia aproximadamente entre 90 y 110, teniendo como unidad de tiempo la blanca en un compás partido.

⁹⁷ Término utilizado en la comunidad salsera para identificar el patrón rítmico ejecutado en la conga.

Cáscara variación 1 - Congatería

Musical notation for 'Cáscara variación 1 - Congatería'. It consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with an alto clef. The top staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents, representing a drum pattern. The bottom staff contains rhythmic notation with 'T' and 'O' marks, representing a conga pattern. The piece is in common time (C) and consists of two measures.

Imagen 4.19. Variación de cáscara 1.⁹⁸

Otra variación en la figuración aplicable al *hi-hat* es el empleo de negras durante toda la duración del patrón en mención, tal y como se muestra en la siguiente figura.

Cáscara variación 2 - Congatería

Musical notation for 'Cáscara variación 2 - Congatería'. It consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with an alto clef. The top staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents, representing a drum pattern. The bottom staff contains rhythmic notation with 'T' and 'O' marks, representing a conga pattern. The piece is in common time (C) and consists of two measures.

Imagen 4.20. Variación de cáscara 2.⁹⁹

Así también podemos variar el patrón utilizando golpes abiertos en la conga más grave, con la finalidad de enfatizar el cuarto golpe de la clave junto con el tercer tiempo del segundo compás en todo el sistema.

Cáscara variación 3 - Congatería

Musical notation for 'Cáscara variación 3 - Congatería'. It consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with an alto clef. The top staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents, representing a drum pattern. The bottom staff contains rhythmic notation with 'T' and 'O' marks, representing a conga pattern. The piece is in common time (C) and consists of two measures.

Imagen 4.21. Variación de cáscara 3.¹⁰⁰

⁹⁸ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

⁹⁹ Ibid

¹⁰⁰ Ibid

4.5.1.2. Patrón de campana

En este punto se hizo énfasis en la utilización del uso de la campana de bongo como el elemento cohesionador rítmico y sonoro de toda la figuración empleada en la ejecución de este patrón. De esta forma se sintetiza y unifica la función de la conga, el timbal, la campana de bongo, la batería y en algunos momentos el güiro.

Siguiendo esta premisa se grafica en el sistema superior el uso de la campana en conjunto con la figuración del bombo acentuando la cuarta corchea del compás, así como un ostinato rítmico de negras ejecutadas por el pedal del *hihat* en la pierna izquierda. Por otra parte, en el pentagrama inferior se mantiene el patrón sintetizado de la marcha en la conga – de la misma forma que se presenta en el patrón de cáscara –, tal y como se puede apreciar en la siguiente figura.

Campana - Congatería

Variación 1

Imagen 4.22. Patrón estándar de cáscara.¹⁰¹

Es importante mencionar y enfatizar la importancia que debe tener la acentuación ciertos golpes en la campana de bongo - segundo tiempo y ultima corchea del primer compás, cuarta y ultima corchea del segundo compás – los mismos que ayudan a emular y crear una ilusión sonora con respecto a la figuración del campaneado del timbal.

Una de las variaciones propuestas para este patrón, es el uso de la técnica de *foot splash* en el *hihat*, alternando golpes cerrados y abiertos con la finalidad de emular el ostinato rítmico del güiro, tal y como se muestra en la siguiente gráfica.

¹⁰¹ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

Campana variación 1 - Congatería

The image shows a musical score for a Conga variation. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a series of notes with accents, some of which are circled in red. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It features a series of notes with accents, some of which are circled in red. The red circles highlight specific rhythmic patterns in both staves.

Imagen 4.23. Variación de campana 1.¹⁰²

Otra opción para brindar otro color al patrón de campana es jugar y alternar con la figuración rítmica del bombo, empleando ciertos golpes característicos del género en cuestión, tal y como se muestra en el ejemplo siguiente:

Campana variación 2 – Congatería

The image shows a musical score for a Conga variation. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a series of notes with accents, some of which are circled in red. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It features a series of notes with accents, some of which are circled in red. The red circles highlight specific rhythmic patterns in both staves.

Imagen 4.24. Variación de campana 2.¹⁰³

Así también en el ejemplo anterior se muestra la adición de la variación en el patrón de la conga grave, donde se enfatizan golpes importantes de la clave.

Por otro lado, es posible utilizar la misma mano derecha – que ejecuta la figuración de la campana de bongo – para realizar ciertos golpes en el redoblante que vayan en conjunto con la clave, pudiendo ser estos coincidentes o simplemente ir dialogando en relación con la misma. En el siguiente ejemplo se muestra el uso de este recurso para acentuar el segundo golpe de la clave – tercer tiempo del primer compás.

¹⁰² Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

¹⁰³ *Ibid*

Campana variación 3 – Congatería

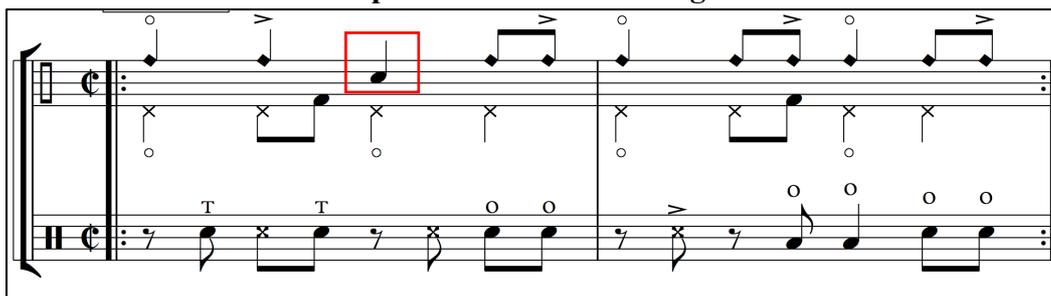


Imagen 4.25. Variación de campana 2.¹⁰⁴

Sin embargo, también es posible utilizar la misma mano derecha para realizar golpes con el redoblante, los mismos que se encuentran entre la figuración del ostinato rítmico de la campana, en el siguiente ejemplo se puede observar el uso de este recurso en el segundo tiempo de corchea del segundo compás de la clave.

Campana variación 3 – Congatería

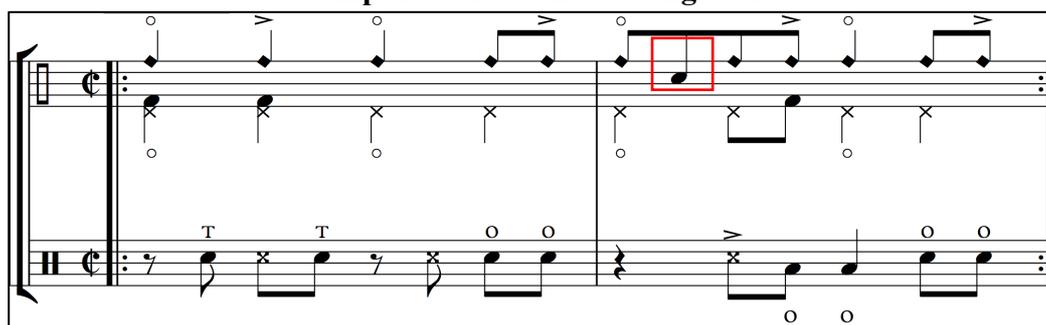


Imagen 4.26. Variación de campana 3.¹⁰⁵

Para el acompañamiento del pie izquierdo en el *hihat* existe la opción de emplear el uso de la figuración de la clave de son, con la finalidad de variar un poco la intención y sonoridad de alguna de las partes o secciones que se este interpretando, tal y como se muestra en la siguiente imagen.

¹⁰⁴ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

Campana variación 4 – Congatería

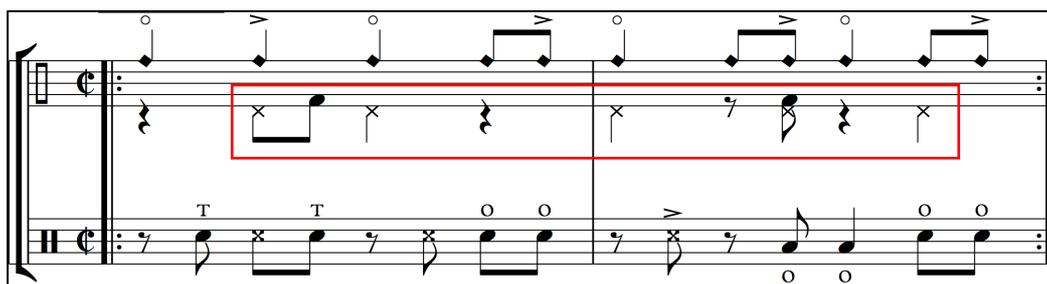


Imagen 4.27. Variación de campana 4.¹⁰⁶

Este mismo patrón se puede variar, utilizando la campana o clave ejecutada con pedal, empleando la misma figuración de la clave, así como se observa en el siguiente ejemplo.

Campana variación 4 – Congatería

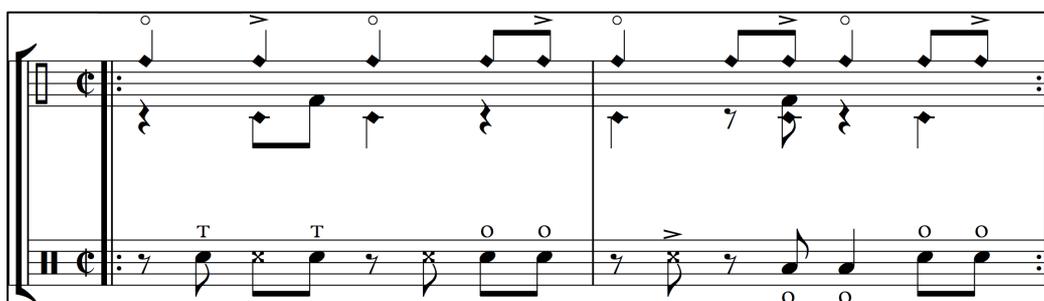


Imagen 4.28. Variación de campana 5.¹⁰⁷

4.5.2. Charanga

Al igual que en los patrones anteriores, en la síntesis rítmica de la charanga se priorizo los principales golpes e instrumentación, intentando conservar los elementos y la sonoridad característica de este patrón, con la finalidad de que su interpretación pueda ser los más prolija.

De esta forma podemos observar en el pentagrama superior la figuración del campaneo típico en este género sobre la campana de chá, junto a esta se encuentra el ostinato rítmico que emula el sonido del güiro en el *hi hat* interpretado con el pedal, esto

¹⁰⁶ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

sumado a los golpes del bombo en el cuarto tiempo de corchea del primer compás y el tercero y cuarto tiempo negra del segundo compás.

En el sistema de pentagrama inferior podemos observar una reducción del patrón de conga estándar de la charanga, intentando sintetizar toda la figuración rítmica completa, no dejando espacios mayores a una corchea entre golpe y golpe, tal y como lo observamos en la siguiente figura:

Charanga - Congatería

The image shows a musical score for 'Charanga - Congatería'. It features three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains rhythmic notation with stems and flags. The middle staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains rhythmic notation with stems and flags. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains rhythmic notation with stems and flags, including letters 'T' and 'O' above notes.

Imagen 4.29. Patrón estándar de charanga.¹⁰⁸

Es importante comentar que en esta imagen se evidencia un patrón de campana que va apoyándose y marcando ciertos golpes de la clave de son, esto como una forma de apoyarse rítmicamente en la misma, referenciando todo el tiempo una guía para la ejecución de las demás figuras presentes en este ritmo.

En base a lo mencionado, el patrón de charanga puede variar el campaneo en cuestión, un ejemplo de esto es aplicar una reducción de ciertas figuras con la finalidad de situar la mayor importancia rítmica en el tercer y cuarto tiempo del compás, esto se puede evidenciar en la siguiente figura.

¹⁰⁸ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

Charanga - Congatería

Imagen 4.30. Variación de charanga 1.¹⁰⁹

Al igual que los patrones de cáscara y campana anteriores, aquí también hacer uso de la clave como una forma de variar el acompañamiento y figuración ejecutada con el pie izquierdo, pudiendo ser esta realizada en el pedal del *hihat* o en la campana de pie, esto se puede observar en las dos figuras siguientes.

Charanga - Congatería

Imagen 4.31. Variación de charanga 2.¹¹⁰

Charanga - Congatería

Imagen 4.32. Variación de charanga 3.¹¹¹

¹⁰⁹ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

4.5.3. Rumba guaguancó

En este patrón se sintetizó elementos básicos de la sección percusiva de un conjunto salsero estándar, entre los cuales se encuentran la conga y el timbal, priorizando la base rítmica de la rumba guaguancó. Sin embargo, es importante mencionar que el papel del bongó – el cual es de suma importancia – no se pudo incluir dentro de esta síntesis, ya que debido a la constante improvisación y fraseo con lenguaje de “quinto” hubiera significado que se pierda la estabilidad y continuidad de la reducción rítmica del patrón aplicada a la congatería.

En base a esto se ubicaron juntos en el sistema superior del pentagrama el patrón de cáscara en el timbal o el cuerpo del *tom* de piso – tomado de la ejecución del **catá** -, de shekeré en el *hihat* y de bombo acentuando el segundo golpe de la clave 3-2 de rumba. De la misma manera se sintetizó en el sistema inferior la figuración de la tumbadora hembra y macho en un patrón estable, que permita al intérprete una mayor facilidad de ejecución en conjunto con los demás elementos, esto se puede observar a continuación en la imagen.



Imagen 4.33. Patrón estándar de Guaguancó.¹¹²

En la primera variación de rumba guaguancó propuesta para la ejecución en la congatería, se puede observar el uso de la campana de chá sobre la figuración del cascaneo propio del timbal, con el objetivo emplear un recurso y sonoridad típico en la

¹¹² Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

interpretación de este patrón por parte de las orquestas tropicales. Esto consiste en acentuar la primera y última corchea de toda la figuración del patrón utilizando esta campana, tal y como se puede visualizar en la siguiente imagen.



Imagen 34. Variación de Guaguancó 1.¹¹³

Sin embargo, en este formato de *set* multi-percutivo se propone el uso de dos variaciones extras de este patrón, las mismas facilitan su ejecución rítmica con un bpm elevado – mayor velocidad –, para esto es necesario sintetizar aún más la figuración de los ostinatos rítmicos de cada elemento del set. De esta forma, la ubicación de los instrumentos en el pentagrama sigue siendo la misma, pero con una menor cantidad de golpes, esto se puede apreciar a continuación en las dos siguientes imágenes.

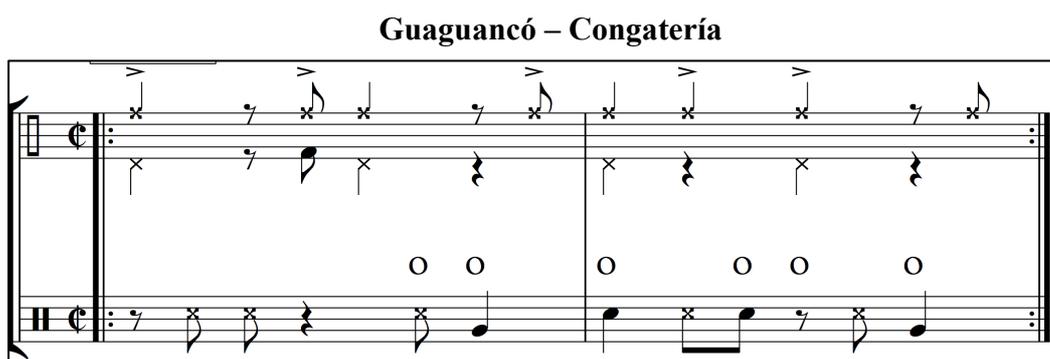


Imagen 4.35. Variación de Guaguancó 2.¹¹⁴

¹¹³ Notación desarrollada por el autor en el programa *Sibelius* versión 8.2.0.

¹¹⁴ *Ibíd.*

Guaguancó – Congatería

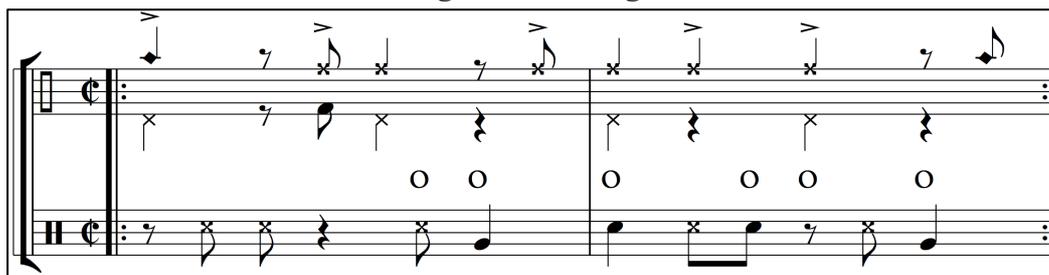


Imagen 4.36. Variación de Guaguancó 2.¹¹⁵

4.5.4. Bomba puerto rriqueña

La síntesis rítmica de la bomba puerto rriqueña realizada para su interpretación en la congatería presenta una mayor facilidad de ejecución, esto debido a que la mayor parte de la instrumentación utiliza la misma figuración casi hasta llegar al unísono. Sin embargo, existen ciertas variaciones, llamados y motivos característicos que diferencian la función de unos instrumentos con otros.

En base a esto, se sintetizó y ubicó en el pentagrama superior el ostinato rítmico típico de este género, el mismo que se destino a la mano derecha ejecutando este motivo en el *jamblock*. Acompañando esta figuración y dentro del mismo sistema, se encuentra el uso del *hihat* con pedal y el bombo desarrollando una figuración a base de negras, las mismas que se intercalan con la finalidad de dar estabilidad rítmica a todo el patrón.

Por otra parte, tenemos ubicado en el pentagrama inferior el ostinato realizado por la conga, el mismo que no presenta una gran reducción de golpes en su figuración, esto debido a la estructura rítmica que posee su motivo principal. A continuación, en la siguiente imagen, se puede apreciar el patrón principal de la bomba puerto rriqueña.

¹¹⁵ *Ibíd.*

Bomba puerto rriqueña – Congatería

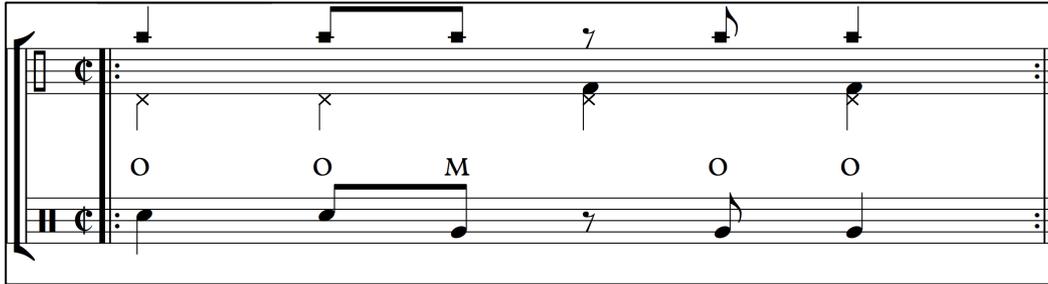


Imagen 4.37. Patrón estándar de bomba puertorriqueña.¹¹⁶

Una de las variaciones empleadas para este patrón es la modificación del motivo rítmico del *Jamblock*, el cual cambia ciertos golpes en su figuración y pasa a ser ejecutado en la campana de mambo, sin variar los demás ostinatos presentes en el esquema, esto es apreciable en la siguiente figura.

Bomba puertorriqueña – Congatería

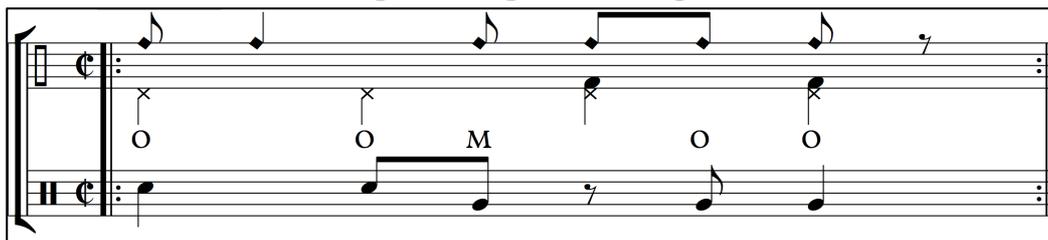


Imagen 4.38. Variación de bomba puertorriqueña 1.¹¹⁷

Al igual que los patrones anteriores, es posible utilizar el redoblante como un elemento rítmico extra sobre la estructura del campaneo, ya sea ubicándolo sobre ó entre una de las figuras del ostinato, tal y como se observa en la siguiente figura.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.*

Bomba puerto rriqueña – Congatería

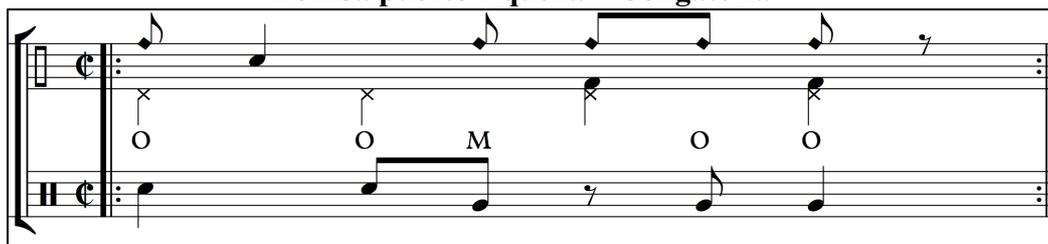


Imagen 4.39. Variación de bomba puerto rriqueña 2.¹¹⁸

Del mismo modo, se pueden realizar variaciones en los golpes y figuración de la conga, las mismas que deben entrar dentro del lenguaje propio de este género, como por ejemplo un llamado en tiempo de negras con golpes abiertos en la conga grave y aguda, el mismo que se observa a continuación en la siguiente imagen.

Bomba puerto rriqueña – Congatería



Imagen 4.40. Variación de bomba puerto rriqueña 3.¹¹⁹

4.5.5. Cumbia

4.5.5.1. Estilo colombiano de salón

La estructuración del patrón de cumbia se realizó tomando como referencia los instrumentos de percusión presentes en un ensamble de lo que hoy se considera – según muchos percusionistas y teóricos – como cumbia colombiana de salón. En torno a esto, los instrumentos que se tomaron en cuenta son el timbal, el juego de congas, la guira ó guache, mezclado con la sonoridad y los elementos de la batería.

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.*

Guardando similitud con la estructura y aplicación de los demás patrones rítmicos en la congatería, en el pentagrama superior encontramos un ostinato rítmico de negras constantes en el *hihat*, el mismo que alterna golpes cerrados y abiertos utilizando la técnica *foot splash*, con la finalidad de emular el sonido del güiro – el mismo que emula el sonido y motivo rítmico del guache o maraca –.

Por otra parte, encontramos en el mismo sistema la figuración correspondiente al timbal con un patrón que emula el sonido del bombo floclórico típico en este género, estos golpes pueden ser realizados en un timbal grave añadido, o en el propio *tom* de piso. Por otro lado, pero en el mismo sistema, el bombo va llevando con golpes de negra espaciados por un tiempo la estabilidad del ritmo.

Así también, el patrón de conga en el pentagrama inferior va marcando una figuración de negras, alternando golpes abiertos y *slaps* esto con la finalidad de generar un ostinato rítmico estable y constante, que cohesionese todos los demás elementos presentes en este sistema, todo lo indicado se puede observar en la siguiente figura.

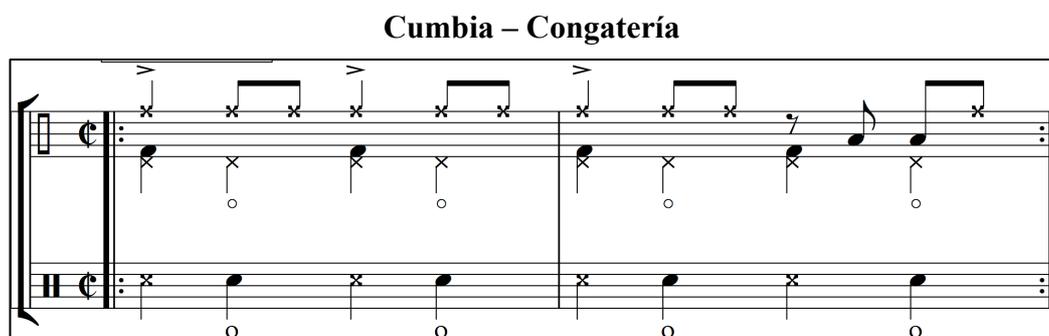


Imagen 4.41. Patrón estándar de Cumbia.¹²⁰

La primera opción para variar el patrón principal se basa en la modificación del segundo compás en la figuración de la conga, la misma que en este caso presenta una frase de golpes abiertos y sincopados en tiempo de corchea y negra, esto se puede observar con mayor detalle en la siguiente imagen.

¹²⁰ *Ibíd.*

Cumbia – Congatería

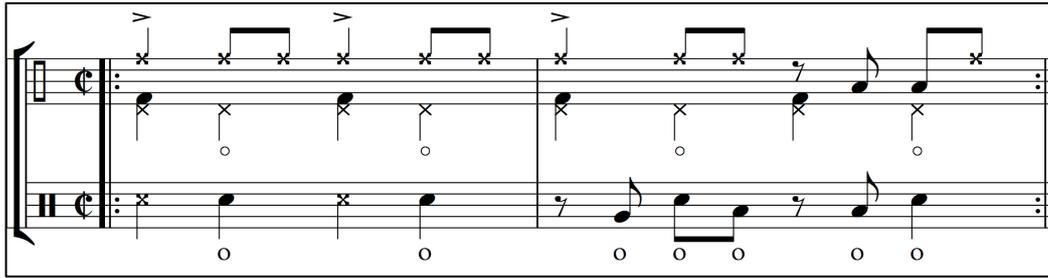


Imagen 42. Variación de cumbia 1.¹²¹

En la interpretación de la cumbia en la congatería, estos adornos y repiques se pueden intercalar entre todos los elementos del *set*, o al menos entre dos instrumentos en conjunto, lo importante es mantener uno de los ostinatos estables, como por ejemplo la figuración del *hihat* y el bombo. De esta forma se puede hacer una variación repicando y adornando el patrón utilizando dos extremidades, como en el caso de la siguiente imagen, donde se muestra el uso de la conga y el *tom* de piso en parche para realizar un fraseo rítmico distinto.

Cumbia – Congatería

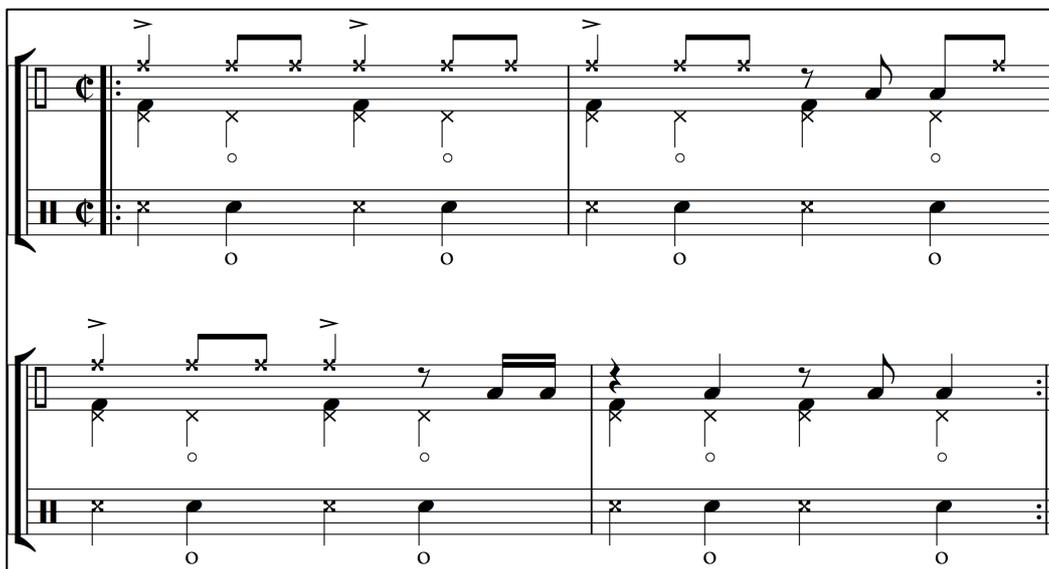
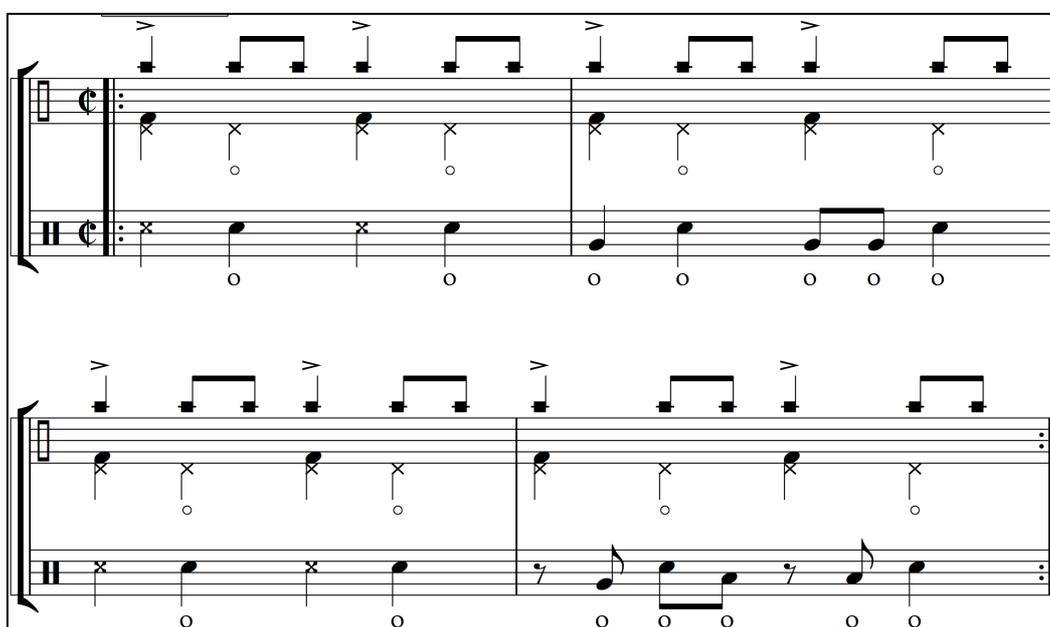


Imagen 43. Patrón estándar de Cumbia.¹²²

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*

Otra variación aplicable es el uso del *jamblock* ejecutando el patrón de cáscara del timbal, sobre la base rítmica estándar de los demás elementos de la congatería, los cuales ya fueron especificados. A esto se puede sumar, a manera de improvisación, ciertos repiques y frases típicas en el sistema de la conga, los mismos que tienen la intención de adornar el patrón completo de cumbia, sobre todo en la sección del brillo o mambo dentro de la interpretación de un tema, a continuación se puede observar estos detalles en la siguiente imagen.



4.5.5.2. Estilo porro

Este estilo de cumbia se presenta como una variación de la forma de tocar el género de la cumbia colombiana, razón por la cual cambian muchos aspectos rítmicos, patrones y golpes, sobre todo en la sección rítmica, donde pareciera que todo estuviera más simplificado. Por este motivo, dicho patrón presenta un menor grado de complejidad e independencia rítmica en su interpretación en la congatería, sin embargo, este estilo de cumbia posee un lenguaje propio, muy distinto al de la cumbia al estilo colombiano.

En la reducción y síntesis rítmica propuesta para este género, se observa la utilización de los ostinatos y la figuración propia del timbal, la conga y la güira. De esta

forma en el pentagrama superior se encuentra una figuración similiar a la del timbal en la cumbia colombiana, diferenciándose de la anterior, por el uso del *hihat* y el *jamblock* en conjunto para simular el patrón de la güira y el timbal juntos, esto acompañado de un bombo que va en negras marcando el pulso cada dos tiempos.

Por otro lado, en el pentagrama inferior se encuentra el patrón de la conga completo, sin ninguna reducción de golpes, alternando entre golpes bajos, slaps y tonos abiertos. A continuación, en la siguiente imagen, se puede apreciar el patrón principal del porro.

Porro 11

The musical notation for 'Porro' consists of two staves in 2/4 time. The top staff contains a rhythmic pattern with accents and 'x' marks, representing a complex figure. The bottom staff shows a bass drum pattern with notes and rests, including a '0' at the end of each measure.

Para cambiar un poco el patrón principal, se puede utilizar una variación en la marcha de la conga – exactamente en el segundo compás – cambiando la figuración y ciertos golpes, y a su vez alternando la sonoridad de la conga aguda y grave, esto con la finalidad de brindar otro aire al acompañamiento del porro. De esta forma se rompe con la sensación de monotonía rítmica que podría percibirse al ejecutar este estilo de cumbia, esto se puede observar en la siguiente gráfica, aquí esta detallada la variación que se menciona en este párrafo.

Porro variación 1

The musical notation for 'Porro variación 1' consists of two staves in 2/4 time. The top staff is identical to the 'Porro' notation. The bottom staff shows a variation in the bass drum pattern, particularly in the second measure, where the rhythm is changed to include a quarter note and a half note.

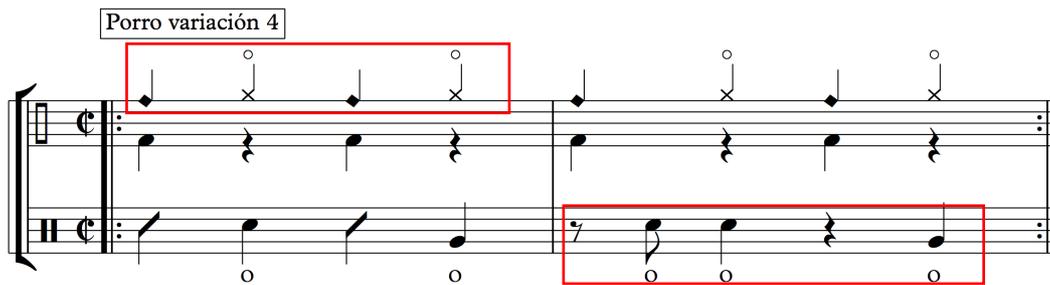
Otra forma de variar el patrón es cambiar la sonoridad del jamblock por la de la campana de chá para marcar las negras del comps, tal y se puede observar en la siguiente figura.

Porro variación 2

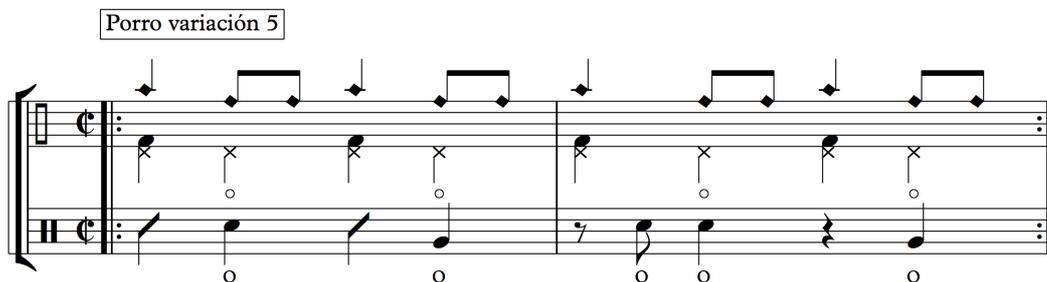
A este mismo patrón se le puede aplicar la variación de la marcha de la conga propuesta en la primera variación, de esta forma se modifican dos aspectos del patrón estándar, esto lo podemos observar en la siguiente gráfica.

Porro variación 3

Para la sección del brillo o mambo puede utilizarse un patrón donde una figuración de negras con golpes alternados entre el *hihat* abierto y la boca de la campana de bongo, emulando el patrón rítmico del platillo del timbal tocado de forma individual con golpes abiertos y cerrados. Esta variación se realiza sin cambiar el ostinato rítmico de la conga, el mismo que puede variar en su segundo compás con la frase sincopa que se ha mostrado en los esquemas anteriores.



Del mismo modo se puede agregar más color y sonoridad al patrón anterior, utilizando el ostinato del timbal y el güiro en la sonoridad de la campana de bongo – marcando todos los tiempos de negra del primer y tercer tiempo del compás – y la campana de chá – marcando todas las corcheas del segundo y cuarto tiempo del compás -. A esto se suma el uso del patrón del *hihat* con la técnica de *foot splash*, el patrón rítmico del platillo del timbal ya mencionado anteriormente, en conjunto con la marcha de la conga y su variación principal, esto se puede apreciar visualmente en la siguiente imagen.



4.5.6. Merengue

En este género musical se abordó y desarrollo únicamente la síntesis rítmica del estilo *maco* y *majao* aplicado a la ejecución de la congatería, además de esto se incluyeron los estilos en la interpretación del merengue propuestos por Juan Luis Guerra y su Orquesta 440. Esta decisión se tomó en base a la efectividad percusiva que tuvieron estos ritmos al ser sintetizados, ya que patrones como el pambiche o merengue tradicional representaban una complejidad rítmica mayor, lo cual no permitía una fácil asimilación y aplicación de estos a la congatería.

4.5.6.1. Estilo Maco

El primer estilo abordado es el merengue maco, para lo cual se sintetizó un ostinato rítmico que va marcando negras en el bombo y junto a este se encuentra el *hihat* ejecutando la tercera y cuarta semicorchea de todos los tiempos, de esta forma se intenta simular la función de la güira junto con el bombo. Por otra parte, en el pentagrama inferior se simplificó y fusionó los golpes del patrón de tambora – como instrumento principal – con los del quinto y conga, con la finalidad de generar un ostinato rítmico que sea posible de ejecutar en conjunto con los demás elementos.

Es importante mencionar que, para poder ejecutar este patrón de merengue en la congatería, debemos utilizar ciertos golpes con baque sobre la superficie de la conga, esto emulando a la técnica de tambora dominicana, todo esto lo podemos observar con mayor referencia en la siguiente imagen.

Una forma de variar este patrón de merengue maco es agregar un golpe con el redoblante en el segundo tiempo de negra en el segundo compás de la frase, ejecutado por la mano derecha. Para esto es importante anticipar y preparar la aparición del redoblante en el pentagrama superior – ya que la extremidad en cuestión está ejecutando el patrón de la güira en conjunto con el bombo – por este motivo la corchea anterior al golpe debe ser abierto en el *hihat*, para posteriormente cerrarse inmediatamente, tal y como se muestra en el siguiente gráfico.



4.5.6.2. Estilo Majao

El siguiente patrón es el estilo de merengue majao, donde a diferencia estilo maco se hace énfasis en la acentuación del tiempo uno y dos en todos los compases. Aquí varía la figuración del *hihat* en conjunto con el bombo en el pentagrama superior, realizando un ostinato rítmico basado en un saltillo de corchea con punto y semicorchea, acentuando la primera figura y dejando la segunda casi como una nota fantasma.

La figuración de la conga se mantiene con una variación, la cual consiste en dejar de utilizar la baqueta para dar el primer golpe de la marcha a caballo en el tambor agudo, esto se puede apreciar en el cambio de notación de la figura en cuestión, indicado en la siguiente imagen.



Al igual que en el estilo maco, una variación de este patrón es agregar un golpe con el redoblante en el segundo tiempo de negra en el segundo compás de la frase, ejecutado por la mano derecha. Con la diferencia de que no existe preparación del golpe de redoblante en el pentagrama superior, ya que este se realiza sobre la figuración de

saltillo de corchea con punto y semicorchea del *hihat*, a continuación, podemos observar esto a detalle en el siguiente gráfico.

Majao variación 1

The image shows a musical score for 'Majao variación 1' in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes, some with accents (>). The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes and rests. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the top staff, which is a dotted eighth note followed by a sixteenth note.

4.5.6.3. Estilo Juan Luis Guerra y orquesta 440

Este patrón se basa en la forma de abordar la interpretación del merengue por parte de la Orquesta 440 de Juan Luis Guerra, la misma que posee una gran sección percusiva, lo cual dificulta lograr una simplificación y extracción efectiva de la esencia rítmica de este estilo. Sin embargo, se realizó una aproximación bastante efectiva, mediante la síntesis de los golpes característicos y el desarrollo de una notación que se aproxime de la forma más prolija hacia la interpretación y ejecución de este estilo.

En base a esto, podemos mencionar que este patrón rítmico aplicado a la congatería presenta una gran similitud con los esquemas desarrollados en el estilo maco, al menos en el pentagrama superior no presenta variaciones con respecto a la ejecución del patrón de *hihat* y el bombo. Sin embargo, este varía en su figuración aplicada a la

Estilo 440

The image shows a musical score for 'Estilo 440' in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes, some with accents (>). The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes and rests. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bottom staff, which is a dotted eighth note followed by a sixteenth note.

conga en el pentagrama inferior, presentando una mezcla entre los golpes del patrón de tambora y conga propuesta por JLG en su ensamble rítmico, esto se puede apreciar con detalle en la siguiente imagen.

Aquí en esta gráfica podemos apreciar el golpe de la “galleta” de la tambora – emulada con un golpe de *slap* en nuestro *set* – se pierde un poco en el segundo compás de nuestro patrón, esto debido a que esta siendo reemplazado por un golpe abierto principal propio de la sonoridad y estilo de merengue de la cuerda de percusión de la Orquesta 440. Sin embargo y a pesar de la ausencia de este golpe de la tambora, este patrón ejecutado en la congatería sintetizado rítmicamente se muestra bastante estable y sólido a nivel rítmico.

Al igual que el patrón rítmico anterior, esta primera variación guarda similitud con el estilo majao y su figuración correspondiente al bombo, *hihat* y redoblante en el pentagrama superior, variando los golpes del esquema de la conga en el pentagrama inferior, tal y como se puede apreciar en la siguiente imagen.



Otra variación que presenta el estilo de merengue de JLG, es el uso de ciertos golpes de pambiche – en la conga sobre la base de la tambora -, los cuales se han adaptado al patrón de congatería, modificando la figuración anterior del pentagrama inferior y dando como resultado el siguiente esquema mostrado en la gráfica a continuación.

Estilo 440 var. 2

Dentro de las tantas variaciones rítmicas para la interpretación del merengue ejecutadas por la Orquesta 440, se encuentra una variación muy interesante mostrada en el tema *Vale la pena*, donde se muestra una fusión de patrones y golpes entre el merengue la plena puerto rriqueña y la clave afrocaribeña, está conclusión según se puede apreciar y analizar auditivamente en un primer vistazo.

Esta variación rítmica ha sido sintetizada para poder ser ejecutada e interpretada en la congatería, para esto se designo la clave africana y un patrón de bombo en negras dispuesto en el pentagrama superior. A esto se suma la figuración de la conga y la tambora mezclada en conjunto en el pentagrama inferior, en la siguiente imagen se puede observar con mayor detalle el esquema completo de este ritmo.

Estilo 440 var. 3

4.5.7. Bolero

En este patrón se priorizó la instrumentación encargada de producir la base rítmica del género, entre las cuales destacan las congas, maracas y timbales, esto sumado a la sonoridad de la batería acústica, inmersa en nuestro set.

En base a esto, los ostinatos rítmicos utilizados en el pentagrama superior son el patrón de la maraca, emulado por la ejecución del redoblante utilizando una escobilla en la mano derecha, la misma que debe ser golpeada de forma suave y matizada para lograr el efecto correcto. Acompañando este motivo se encuentra el bombo y el *hihat* con pedal, realizando una leve figuración que juega acentuando con la sincopa y los tiempos débiles del compás.

Por otro lado, en el pentagrama inferior se ubica el patrón de la conga completo sin ninguna reducción de golpes, esto con la finalidad de lograr el efecto de una sonoridad más completa y llena, esto se puede observar con mayor detalle en la siguiente gráfica.

Patrón principal

Es necesario mencionar, que para interpretar el bolero en la congatería y tener la intención correcta, es necesario matizar y tener mucha sutileza, sobre todo en los golpes y la figuración destinada a los elementos de la batería implícitos en nuestro *set*.

En este patrón de bolero podemos variar la sonoridad del ostinato rítmico que emula la maraca, trasladándolo hacia la superficie de la cáscara del timbal, o en su defecto hacia el cuerpo de madera del *tom* de piso. De esta forma se obtiene un recurso percusivo,

Variación 1

que busca brindar una variación auditiva al oyente, tal y como se observa en la siguiente imagen.

4.5.8. Chachachá

Para lograr una síntesis rítmico-percutiva efectiva en la aplicación de este género en la congatería, se empleó el análisis y uso de los principales patrones rítmicos de las congas, los timbales y sobre todo el de güiro, los mismos que son los elementos sonoros más importantes en el ensamble percutivo del chachachá. Para esto, se organizaron y distribuyeron todos los golpes entre el pentagrama superior e inferior de nuestro sistema, con la finalidad de facilitar la interpretación y ejecución de este ritmo.

En función de esto, en el pentagrama superior encontramos los patrones de güiro – ejecutado con la mano derecha –, campana de pie – realizando una figuración de negra todo el compás – y bombo acentuando ciertos golpes en síncope. Por otro lado, en el sistema inferior se encuentra la marcha de la conga con todos sus golpes y figuración completa, sin ningún tipo de reducción, esto con el objetivo de llenar la mayor cantidad de espacios rítmicos dentro del patrón ejecutado en conjunto, a continuación, podemos apreciar con detalle estos elementos en el siguiente gráfico.

Patrón principal

Para condensar y sintetizar la información rítmica de este género, fue necesario añadir elementos como un güiro con soporte, y una campana con pedal de pie al *set* de la congatería, esto como una medida obligatoria para lograr correctamente la sonoridad del chachachá.

Para la ejecución del güiro no es posible utilizar la baqueta tradicional, esto debido que no tiene peso y esta diseñada específicamente para producir sonido en dicho instrumento, lo cual limitaría la ejecución de los demás elementos implícitos en la congatería. En su lugar, se emplea el uso de la baqueta tradicional de batería friccionando la superficie del güiro, esto con la finalidad de mantener las posibilidades tímbricas y rítmicas en todo el *set*.

Dentro de las características principales de este género, encontramos el uso de un llamado rítmico típico, el cual consiste en el uso de un *roll* o abanico realizado en el timbal. Para lograr este efecto en la congatería solo se encuentra disponible la mano derecha, por ende, es necesario utilizar la técnica *one handed roll*¹²³ aplicándola sobre la superficie del redoblante o timbal, a continuación, se puede observar la figuración de este llamado aplicado a la figuración de nuestro *set*.

Abanico llamado

The image shows a musical score for a timbal and conga set. The top staff is in common time (C) and features a melodic line. A red box highlights a triplet of eighth notes, which is the 'abanico llamado' (one-handed roll). The bottom staff shows a drum set pattern with notes labeled 'T' (Timbal) and 'O' (Conga). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

¹²³ Una técnica introducida al mundo de la batería por Kenwood Dennard, la misma que consiste en el uso de una sola extremidad para generar un redoble en la superficie del tambor. Este método se apoya en el uso del aro del tambor como punto de pivote, donde mediante el empleo de golpes hacia arriba y hacia abajo se produzca un efecto de rebote natural, que permita al ejecutante duplicar la cantidad de notas y figuras en un solo movimiento. Información tomada de <https://www.drumeo.com/beat/one-handed-roll/>

4.6. Técnicas de microfonía aplicadas al *set*

4.6.1. En estudio

Es importante recalcar, que no existen recetas o patrones establecidos para la aplicación y uso de técnicas en la microfonía de un instrumento, ya que toda grabación dependerá del estilo, el tipo de música y la idea de producción que se quiera obtener como resultado final. Sin embargo, en este proyecto sugiere dos esquemas de microfonía estándar, aplicables al registro sonoro en estudio y al desarrollo de live performances donde se haga uso de la conga como único y principal instrumento de percusión.

Para el registro sonoro *set* dentro de un estudio de grabación se sugiere el uso de una mezcla de micrófonos dinámicos y de condensador, entre los cuales se sugiere lo siguiente:

Para la conga se puede utilizar dos micrófonos dinámicos sm57 o Audix I5 con la finalidad de resaltar el golpe de la mano sobre el parche, ya que este micrófono resalta auditivamente las frecuencias medias agudas producidas por la fricción de los golpes en la conga. Se ubica el micrófono dirigido hacia la zona donde se produce el golpe de la mano con el parche con una inclinación aproximada de 45° y a una distancia de 3 cm por encima del parche.

En el bombo se recomienda el uso de un micrófono dinámico de membrana grande como el Akg D112, sumado a un micrófono de condensador de membrana grande como el Akg C414 o Newman U87, esto con la finalidad de captar el peso (60hz) y ataque (4khz) del instrumento respectivamente.

En el redoblante, tanto en el *top* y el *bottom*, se recomienda el uso de micrófonos dinámicos de membrana mediana como el Shure Sm57 o el Audix I5. De igual manera se

puede utilizar un micrófono de condensador con patrón bidireccional, con la finalidad de cancelar la filtración auditiva del hi hat y del tom aéreo en la línea del redoblante¹²⁴.

En los toms, lo más recomendable se sugiere utilizar micrófonos dinámicos de membrana mediana como el SM57 o Electro-voice RE20, esto con la finalidad de obtener una mejor transmisión acústica de la energía con la instrumento es interpretado.

Para el *hihat*, es posible el uso de un micrófono de condensador con membrana pequeña (Rhodes Nt5, Akg C1000), ubicado en la parte superior apuntando hacia adentro del instrumento con una inclinación de 45°, evitando captar el aire emitido por el hi-hat al ser este, interpretado con la técnica “*foot splash*”.

Para la imagen estéreo de la conga se emplea el uso de dos micrófonos de condensador con patrón omnidireccional. Mediante la aplicación de la técnica AB se ubican a una distancia aproximada de 80 cm entre cada uno, y a 1.5 mt de altura con relación al bombo y redoblante.

El registro sonoro de los instrumentos de percusión menor como campanas, *jamblock*, güiro entre otros, esta inmerso en la toma estéreo del *set*, sin embargo, se puede aplicar el uso de microfónica puntual para cada uno de estos elementos, con la finalidad de ubicarlos con más presencia sonora dentro de la mezcla. En este caso se recomienda el uso de micrófonos dinámicos con membrana pequeña como el Shure sm57.

Así también, es importante mencionar, que es aplicable el uso de micrófonos de cinta o de condensador para el registro puntual de la campana de bongo, con la finalidad de matizar la intensidad sonora del instrumento en cuestión.

Por otra parte, timbal puede utilizar para su registro un micrófono de condensador de membrana grande como el Shure Ksm 32SL, esto con la finalidad de captar el ataque en el parche y a su vez obtener presencia sonora del golpe del cascaneo del instrumento.

¹²⁴ Recordar que se debe invertir la fase de uno de los micrófonos para que no existan cancelaciones.

Conclusiones y recomendaciones

Primeramente, la investigación realizada en este trabajo visibilizó el uso de *sets* híbridos multi-percutivos en distintos escenarios, condiciones y necesidades musicales en el mercado tropical local y extranjero. Entre las cuales resaltó su aplicación para cubrir toda una sección rítmico-percutiva, por un solo percusionista en ensambles reducidos, específicamente en formatos de cuatro o una menor cantidad de músicos.

Durante el proceso de indagación dentro del mercado local y global se encontró varias propuestas de *set* multi-percutivo, las cuales eran aplicadas en conciertos, grabaciones y producciones de música tropical, destacando en una gran mayoría los performances musicales en vivo. Sin embargo, en el análisis de los pocos trabajos discográficos donde se utilizó este recurso, obtuvieron un resultado final bastante bueno, donde se evidenciaba una correcta aplicación de la multi-percusión como único elemento percutiva.

Por otro lado, en el análisis de las estructuras de cada *set* se pudo apreciar que, el diseño, selección y distribución espacial de los instrumentos estaba enfocado a la interpretación de géneros tropicales de una corriente musical específicos, lo cual limitaba las posibilidades rítmicas para ejecutar otros estilos de música tropical. Además de esto, cada una de las propuestas tendía a favorecer la participación de ciertos instrumentos sobre los demás.

En base a esto, se desarrolló y se probó la práctica y la técnica de la congatería como un set híbrido multi-percutivo, que ayuda a resolver la problemática rítmica de los ensambles musicales reducidos, con la finalidad de proveer de una herramienta y recurso instrumental nuevo para el percusionista local, capacitándolo para cubrir de forma individual la síntesis rítmica de toda una sección percutiva de un ensamble de música tropical en nuestro mercado.

Por ultimo, se sugirieron dos diagramas de microfonía, uno aplicado al registro sonoro en estudio y el otro aplicado a la amplificación de la congatería *para* performances en vivo. De esta forma se comprobó la aplicación y eficacia de esta propuesta dos escenarios completamente distintos, a los que se puede enfrentar un percusionista junto con este *set*.

Para concluir, dentro del proceso teórico y práctico de esta investigación, se observó y determino que para el correcto uso y aplicación de la congatería como *set* multi-percutivo, se debe tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

Primero, debido a la complejidad y desgaste que representa el uso de este recurso, es necesario desarrollar y pulir de forma individual la técnica de cada instrumento que forma parte del *set*, para que la ejecución en conjunto sea lo más relajada y limpia posible.

Segundo, se debe respetar el lenguaje rítmico propio de cada género, ya que esto permite un amarre y afinque más solido del ensamble percutivo de todos los elementos del *set*, obteniendo como resultado la sonoridad correcta y característica de cada ritmo.

Para finalizar, se debe buscar que la instrumentación del *set* sea acorde a las necesidades del ensamble y de las condiciones de espacio donde se vaya a tocar, en otras palabras, no sobrecargar de elementos el *set* de forma innecesaria.

Bibliografía

- Bischoff, Carlos “La Historia de la Batería Pt. 1”, publicado el 8 de mayo del 2018, video en YouTube, 9:58. Acceso 10 de abril del 2019, , https://www.youtube.com/watch?v=qno_qbZtc5c.
- Cortes, y Miguel. 2012. «Estudio de solos para percusión latina.» *Facebook*. 19 de Agosto. Último acceso: 12 de Febrero de 2018. <https://lookaside.fbsbx.com/file/ESTUDIO%20DE%20SOLOS%20PARA%20PERCUSIÓN%20LATINA.pdf?token=AWyisvIDfo92Uy5tr4hGqVmaYDr4W-WRXIU1s323mrJINgYOjqXHDKtRF2GwQu7gwOgKY3Y9xfalrOwT11Xi8jVdHDpjhtBHvqSANGqOnT2JsbxRuzl2srrNHVQS5k9IV4aY5mqLY-LpldsdmR0lnIe>.
- Díaz de Comas, Vicente. *Álbum regio de Cuba*. Información tomada del sitio web <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/1855-album-regio-cuba-excepcional/autor/vicente-d%EDaz-comas/>.
- Fidyk, Steve. 2011. «History of the drum set.» *The National Jazz Workshop*. 11 de Noviembre. Último acceso: 20 de Enero de 2019. https://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban fire: La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Montiel, Cupelo. 2005. *Talento venezolano*. 6 de Noviembre. Último acceso: 10 de Noviembre de 2018. <http://talentovenezolano.blogspot.com/2005/11/el-maestro-de-la-percusin-venezolana.html>.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Fidyk, Steve. 2011. «History of the drum set.» *The National Jazz Workshop*. 11 de Noviembre. Último acceso: 20 de Enero de 2019.

https://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf.

Quintero, Angel. 2009. *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.