ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LAS OBRAS EN RITMO DE GUAGUANCÓ, “TRABAJA MEDIA UNIDAD” Y “CONGO MÍO” DEL GRUPO CUBANO “LOS NANI” Y DESARROLLO DE ARREGLO PARA PIANO Y BAJO CON ADAPTACIÓN DEL RITMO DE GUAGANCÓ A SEIS CONGAS MÁS ACOMPAÑAMIENTO DE VOZ LÍDER, CORO, CATÁ, CLAVE Y SHEKERE CON NUEVOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

OSCAR MAURICIO RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LAS OBRAS EN RITMO DE GUAGUANCÓ, "TRABAJA MEDIA UNIDAD" Y "CONGO MÍO" DEL GRUPO CUBANO "LOS NANI" Y DESARROLLO DE ARREGLO PARA PIANO Y BAJO CON ADAPTACIÓN DEL RITMO DE GUAGANCÓ A SEIS CONGAS MÁS ACOMPAÑAMIENTO DE VOZ LÍDER, CORO, CATÁ, CLAVE Y SHEKERE CON NUEVOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

OSCAR MAURICIO RODRÍGUEZ
20161598003
INSTRUMENTO PERCUSIÓN
TUTOR: JORGE GUZMAN

MODALIDAD: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

BOOGOTÁ D.C. ABRIL 2018

Resumen

Este trabajo tiene tres componentes, el primero de ellos, la consulta minuciosa y contextualiza en el tiempo y en el espacio sobre el desarrollo de los instrumentos de percusión, hasta llegar a la percusión afrocubana y desde luego más exactamente al alma del proyecto que son las congas o tumbadoras. El segundo se concentra en el análisis musical, que tiene que ver con la estructura métrica, melódica, armónica, rítmica y técnica, que sirve como base para la parte final y sustancial del mismo, en donde tomando dos temas del grupo cubano de voces y cajones "Los Nani", titulados, "Trabaja media Unidad" Y "Congo Mío", se elabora una adaptación para seis congas, voz y coro con acompañamiento de piano, bajo, clave, catá y shekere; cuyo objetivo es darle a las tumbadoras un papel protagónico realizando tumbaos y giros melódicos dentro de la base del ritmo de guagancó. Teniendo en cuenta que las congas han sido consideradas como un instrumento acompañante y muchas veces de segunda categoría, el proyecto representa una oportunidad para explorar todas sus posibilidades; y dado que casi no existen trabajos similares, es posible plasmar en él los aprendizajes logrados en mi formación tanto vivencial como académica, dando como resultado este arreglo que será socializado en formato audiovisual, realizado en vivo con las mejores especificaciones técnicas.

Palabras clave:

Rumba, Guaguancó, Afrocubano, Congas, Ritmo, contexto.

Abstract

It can be said that this work has three components, on the one hand, through careful consultation, contextualizes in time and space, the development of percussion instruments until reaching the Cuban percussion, and of course more exactly the soul of this project that are the congas. In the second we do the musical analysis that has to do with its metrical, melodic, rhythmic , technical and harmonic structure, which serves as the basis for the final and substantial part of it, based on two themes of the group of Cuban voices and drawers "Los Nani", "Trabaja Media Unidad" and "Congo Mío", I make an adaptation for six congas, piano, bass , leader voice, background voices, clave, catá and shekere accompaniment, where I intend to give the conga a leading role by performing "tumbaos" and even melodic turns into de base of guaguancó. Taking into account that the congas have been considered an accompanying instrument and often as one of second category, I think that this project represents an opportunity to exploit all its possibilities, and since there are almost no similar jobs, to be able to capture in it learnings achieved both in my training as an academic experience. Finally It will be shown as an musical product, taken in a live recording session using the best technical especifications.

Key words:

Rumba, Guaguancó, Afrocubano, Congas, Rhythm, context.

Tabla de contenido

1. INTRODUCCIÓN 3

Antecedentes 4

Justificación 8

Pregunta de Investigación 9

Objetivos 9

1.1.1 Objetivo general 9

1.1.2 Objetivos Específicos 9

MARCO REFERENCIAL 9

1.1.3 Las congas en la música Latina Afrocubana 9

1.1.4 Diferenciación entre arreglo y orquestación 10

Metodología 10

1.1.5 Actividades 10

1.1.6 Herramientas Metodológicas 10

2. LAS CONGAS EN CUBA 11

2.1 LA CONGA O TUMBADORA 11

2.1.1 Orígenes de la conga 11

2.1.2 Evolución de la conga 11

2.1.3 Características de la conga 12

2.1.4 Fundamentos técnicos, explicación de los golpes fundamentales para interpretar las congas 13

2.2 ANÁLISIS SOCIOCULTURAL, ETNOMUSICAL Y TEXTUAL DE LA RUMBA CUBANA 19

2.2.1 ¿Qué es Afrocubanismo? 19

2.2.2 De donde viene la Música Cubana 19

2.2.3 La Rumba Cubana 20

2.2.4 El Guaguancó 22

2.2.5 El formato tradicional del Guaguancó: instrumentos y patrones rítmicos 23

2.2.6 Cómo es el Baile 25

2.2.7 La Santería: La regla de Ocha: Sus valores religiosos en la sociedad cubana contemporánea 25

2.2.8 La religión yoruba y sus orishas o deidades 26

2.2.9 La canción espiritista 30

2.2.10 La canción espiritista: Grupos referentes 31

3. ANÁLISIS DE FORMA Y TRANSCRIPCIÓN DE MELODÍA Y ARMONÍA DE LOS TEMAS “TRABAJA MEDIA UNIDAD” Y “CONGO MÍO” DEL GRUPO CUBANO “LOS NANI” 34
3.1 TRABAJA MEDIA UNIDAD 34
3.1.1 Transcripción de melodía y armonía de la versión original 34
3.1.2 Análisis de forma 42
3.2 CONGO MÍO 49
3.2.1 Transcripción de melodía y armonía de la versión original 49
3.2.2 Análisis de forma 61
3.3 ANÁLISIS SILÁBICO Y LITERARIO DE LAS LETRAS “CONGO MÍO” Y “TRABAJA MEDIA UNIDAD” 66
4. ARREGLO PARA PIANO Y BAJO CON ADAPTACIÓN DEL RITMO DE GUAGUANCÓ A SEIS CONGAS MÁS ACOMPAÑAMIENTO DE VOZ LIDER, CORO, CATÁ, CLAVE Y SHEKERE 69
5. CONCLUSIONES 85
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 86
TABLA DE ANEXOS Y FIGURAS 88

1. INTRODUCCIÓN

Las necesidades técnicas y estéticas generan cambios en los instrumentos musicales, en la forma como se ejecutan y en para qué se ejecutan; aquí es posible citar al músico y docente español Tomas Marco quien al referirse a este tema manifiesta:

> *"Instrumentos como la percusión, que eran muy secundarios en la tradición occidental, han tenido un auge tremendo, bien porque se han perfeccionado los que había, porque se han importado de otras culturas o porque se han creado nuevos. La percusión es el gran instrumento del siglo XX".* (Jarque, Fietta, 2003).

Si bien Marco se desempeña en el terreno de lo clásico deja claro que esta afirmación incluye también la música popular.

La anterior aseveración tiene mucho que ver con este trabajo puesto a consideración, en el que se pretende mostrar una faceta poco o casi nada explorada en cuanto al papel que un instrumento popular ha estado "condenado" a desempeñar en la orquesta.

Sin embargo, intentar alternativas que de pronto podrían considerarse algo radicales al uso tradicional de instrumento acompañante que durante casi cien años se les ha dado a esos dos vasos con forma de barril actualmente conocidos como CONGAS o TUMBADORAS, no deja de representar cierto riesgo que desde luego habrá que asumir.

Tomando como fundamento la experiencia lograda como percusionista interprete de los ritmos afrocubanos tanto en tarima como en estudio, inspirado en la música escuchada y compartida en una larga carrera iniciada a los seis años y apoyado en el sustento académico adquirido en el programa de reconocimiento de saberes de la Universidad Distrital, el presente documento pretende asignar a las congas un papel de mayor relevancia que el tradicional, pues el hecho de disponer de seis congas para el desarrollo de este proyecto es una oportunidad para producir tumbaos melódicos y armónicos, multiplicando sus posibilidades.

Después de un análisis cuidadoso acerca de la variedad de material sonoro y rítmico que ofrece la música afrocubana se decide tomar como punto de referencia el ritmo de GUAGUANCÓ, un legado africano que junto al Yambú y la Columbia conforman ese patrimonio musical que enciende el cuerpo y el alma latinos, conocido como LA RUMBA CUBANA.

Una de las consideraciones que más pesó en la toma de esta decisión, tuvo que ver con el hecho de que, partiendo desde el son, bolero, danzón, songo, timba hasta llegar al latin jazz, la sonoridad de la rumba y el guaguancó siempre estuvo presente en el día a día familiar. Temas musicales como A Chano Pozo, Juana 1600, Misa negra, Xiomara del legendario grupo Irakere, Sandunguera, Muévete, eso que anda de los Van Van y desde luego la rumba de los Papines y los muñequitos de Matanzas, fueron la base de mi formación temprana como músico popular.

Desde luego esto influyó de manera importante en la percepción, primero en forma quizás inconsciente, para luego a través de la experiencia ir asimilando de manera totalmente racional el hecho de que el

guaguancó era y sigue siendo el ritmo afroantillano que más exigencias requiere con respecto al componente interpretativo, como al manejo de la rítmica y desarrollo técnico, en el que se pueden desarrollar todas las posibilidades en cuanto a la tímbrica que ofrece un instrumento como las tumbadoras.

Para llevar a cabo el presente trabajo de grado fue necesario ampliar el conocimiento a través de una investigación tanto bibliográfica como sonora, que conforma el soporte teórico suficiente para estructurar una propuesta interesante y coherente y para cimentar una carrera de músico popular profesional, dispuesto a compartir su experiencia y conocimiento tanto en la tarima como en cualquier espacio de formación y actualización disponible.

Finalmente se escogió un grupo rumbero tradicional conformado solamente por tambores y voces; lo cual es un interesante reto y una oportunidad para retomar la verdadera esencia del guaguancó en una época en la que el consumo y el facilismo desplazan sin piedad la riqueza rítmica de la legítima música popular. Esto desde luego implica un trabajo desafiante para lograr como resultado final realizar un arreglo donde en lugar de utilizar los tres tambores tradicionales llamados quinto, salidor y tres golpes, se llevan los patrones rítmicos del salidor y tres golpes a seis congas omitiendo lo que hace el quinto ya que éste es de un aspecto libre e improvisado dentro del lenguaje del guaguancó; se proponen el piano y el bajo como instrumentos acompañantes que refuerzan la armonía propuesta por el tema original, utilizando la síncopa característica de los ritmos afrocubanos como es el caso del golpe bombo, acento propio de la música afrocubana moderna que se hace en el golpe dos de la parte tres de la clave, se conservan los patrones normales en el catá, el shekere y la interpretación vocal de la pieza original. Fueron seleccionados dos temas: “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “los Nani”, que reúnen las características previamente citadas (percusión y voz), y cuya temática tiene que ver con cierto ritual Yoruba como es la “santería”, además con lo que se conoce como “canciones espirituales”, que constituyen otra valiosa veta de la cultura afro caribeña.

Para terminar es importante resaltar que cualquier propuesta creativa, debe tener en mayor o menor proporción un trasfondo pedagógico y epistemológico, que en este caso no es más que la posibilidad de que el presente trabajo a partir de una fundamentación teórica, de una cultura de tradición popular y del proceso académico implícito llegue a ser un referente para futuros estudiantes y egresados de esta modalidad; y para que la música en general y en este caso la música afrocubana; y más específicamente el guaguancó, se constituya, no solamente en un pretexto para el disfrute, parte fundamental de su razón de ser; sino que como cultura milenaria que es, se convierta en herramienta de cohesión social, que debe ser el fin último de la más maravillosa de las artes: LA MÚSICA.

Antecedentes

La música es la vía de comunicación con el alma trascendente de los pueblos, por eso se podría decir que en medio del sincretismo producido en Latinoamérica pero sobre todo en Cuba, entre la herencia africana y europea, siempre estuvieron presentes los tambores llamados Batas, Makutas o Congos; algo que se puede constatar tomando como primer referente a Alejo Carpentier (Carpentier, 1952), iniciador de la musicología cubana y desde luego el aporte etnomusical de Fernando Ortiz (Ortiz Fernando, 1954).

Carpentier y Ortiz son además los primeros en emplear el termino transculturación para denominar la dinámica interacción entre las culturas europea y africana en Cuba, que deriva en el concepto de

lo “afrocubano”; término que estará presente en forma tanto literal como tácita a lo largo de este trabajo. En este punto es pertinente recordar que Fernando Ortiz se dedicó inicialmente a la antropología criminal como auxiliar del derecho penal para luego orientarse a la investigación y antropología cultural y más exactamente musical con más de 130 libros traducidos en diferentes idiomas.

De otra parte teniendo en cuenta que negros africanos en su penoso recorrido de esclavos llegaron a toda Latinoamérica, es posible hablar de la herencia africana presente en todos nuestros países y por lo tanto en el caso de Colombia referirse a una música Afrocolombiana; de la cual se ha encontrado interesantes trabajos que desde ese punto de vista tienen relación con el presente y han servido de referencia; tal sería el caso del trabajo para optar al título de licenciado en Artes Musicales de la Universidad Distrital de Iván Gómez Pinzón sobre la “Importancia del timbal en La Música Latina” esto, teniendo en cuenta que el timbal es el compañero casi inseparable de la conga y la manera como estos instrumentos aportan en la creación de conceptos rítmicos innovadores.

En el LP de Ray Barreto “*Que viva la música”* (Barretto, 1972), figuran grandes temas como “Bruca Manigua” y “Cocinando”, que sería la banda sonora de la película “*Nuestra Cosa Latina”,* donde se nota la relevancia que se le da a las congas, pero, sobre todo, aparece el guaguancó “Que Viva la Música” que da nombre a la producción y sirve de referencia para titular la inmortal obra de Andrés Caicedo.

En esta composición por primera vez se escuchó a las tumbadoras desempeñando un papel esencial, aportando gran parte de la riqueza rítmica y reforzando los giros melódicos de este clásico de la salsa neoyorquina. Esta producción, si bien no es la más antigua, si es la primera que se tiene como referencia importante donde las congas se convierten en protagonistas demostrando que pueden ser instrumentos de primera línea.

El fabuloso conguero cubano Federico Arístides Soto, conocido como “Tata Güines”, es considerado uno de los más grandes virtuosos de la música de Cuba. Su inventiva rítmica, versatilidad y audacia estilística son legendarias y su sabor resulta inconfundible, ya sea para el público eufórico ante su contundente espectacularidad o para sus colegas que tan pronto como lo escuchan se convierten en fanáticos de sus grabaciones, empeñados en descubrir los secretos escondidos en sus recias uñas, en las yemas o en las palmas de esas manos capaces de sacarle al tambor una increíble multiplicidad de sonidos agudos, secos, pastosos, graves, intensos; desde luego, difícilmente se puede escapar a este hechizo y fue así como se toma la grabación titulada Irazu (Guines, 1988) para comenzar a entender las tumbadoras en todas sus posibilidades tímbricas.

Otro proyecto de grado también de la ASAB que merece tenerse en cuenta es el titulado: “Análisis Comparativo del Bullerengue y la Rumba Cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical”; del estudiante William Leonardo Simarra cuyo título es muy claro definiendo plenamente su temática y es de pronto el que más relación guarda con el presente, ya que los dos se refieren a ese legado cultural universal que es la Rumba Cubana, una de cuyas tres expresiones es el tema central de este proyecto, EL GUAGUANCÓ.

Finalmente muestra rasgos interesantes el trabajo de grado de Oscar Hernández de la Universidad javeriana, titulado, “Músicos Blancos Sonidos Negros” donde si bien se refiere más a la música del Pacífico tiene estrecha relación con dos temas vitales en ambos casos músicas de África en América y el tambor.

Hay dos hechos que sorprenden a quien se acerca por primera vez a la historia y al ámbito de la música cubana, que es necesario tenerlas en cuenta y que pueden servir como herramienta de investigación para los interesados en el tema.

Una es la fertilidad de la creación cubana en distintos ritmos y melodías que han recorrido el mundo. Ya en 1923 Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) señalaba que Cuba era sin duda alguna, el país más rico en ritmos musicales, populares, de todos los de las Américas; y que, en comparación con los demás países latinos, se notaba la supremacía rítmica y la riqueza maravillosa que atesoran los cantos populares cubanos. En 1939 decía Emilio Grenet, que la música cubana había invadido todos los ambientes y vivido en todos los climas, asimilada por ese pueblo que es una misma alma en todas las latitudes y que capta y acoge, como cosa hermana, todo aquello en que reconoce su propia y legítima calidad; y ni que decir de Guillermo Cabrera Infante, gran conocedor de la música de su país Cuba, quien en 1983 se sorprendía ante el hecho de que entre todos los países de América sólo tres: Estados Unidos, Cuba y Brasil, hayan mantenido desde el siglo pasado XIX una creación constante de música popular tan poderosa que ha sido capaz de alcanzar hasta Europa.

La otra circunstancia que sorprende, la constituye el número de trabajos literarios musicológicos, o que pretenden serlo, dedicados al estudio de la música de un país tan pequeño y de tan escasa población como Cuba. Es por esta razón como se manifiesta en el primer párrafo que se toma el atrevimiento de presentar una serie de títulos y autores, que serán de invaluable ayuda para quienes pretendan profundizar en la música Afrocubana.

Serafín Ramírez (1833-1907) publicó en La Habana en 1891, La Habana Artística: Apuntes Históricos; obra por la que es considerado el primer historiador de la música en Cuba, en la que después de diez años de investigación recogió interesantes noticias de los músicos cubanos y del movimiento artístico de la capital desde 1800.

Laureano Fuentes Matons (1825-1898), por estos mismos años dio a la luz su obra Las Artes en Santiago de Cuba, quien no era un escritor profesional y esto se deja ver en el desarrollo de la obra, que es un relato muy cercano a lo cronológico de los eventos más destacados de la actividad musical y teatral de la ciudad y de los datos que pudieran reafirmar su tradición artística.

En 1939, el compositor Emilio Grenet (1908-1941) da a la luz su obra Música popular cubana, la que para Radamés Giro es la primera gran síntesis histórica de la música popular cubana y los géneros que la conforman, que ha sido, punto de partida para muchos investigadores.

En 1946 se realiza la publicación en México de una verdadera joya de la musicología cubana; es, La música en Cuba, de Alejo Carpentier. Una verdadera joya por varias razones. Es de calidad y belleza literarias inigualadas antes o después en el campo de la musicología cubana, que se vuelven a dar solo en la misma novelística de Carpentier, y es así que la lectura de la obra es tan cautivante como la de una de esas novelas. Aunque la obra ha dejado de ser completamente actual por el natural paso del tiempo, es hasta hoy la más exhaustiva y profunda exposición de la historia de la música cubana, tanto en su aspecto popular como clásico. Finalmente cabe señalar su empeño en situar siempre el hecho musical en su medio histórico, sin perder nunca de vista el factor social, económico o demográfico.

Sería intentar lo imposible tratar de hacer aquí justicia a las contribuciones de Fernando Ortiz (1881-1969) a la musicógrafa cubana y particularmente a la de su música folklórica. Entre 1950 y 1955 Ortiz alumbró, después de cuarenta años de investigación y pensamiento, un conjunto monumental de obras sobre la música, los bailes y los instrumentos musicales afrocubanos. Principalmente *Contrapunteo cubano del tabaco del azúcar* (1940) y, *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952-1955), su obra más voluminosa, entre otras.

José Ardévol (1911-1981), compositor y director nacido en Barcelona, publica en 1969 con el Instituto del Libro de La Habana su; Introducción a Cuba: La Música; el primer intento de historia de la música cubana hecho después de la revolución. Es un valioso resumen, con orientación educativa hacia la juventud, especialmente reseñable aquí porque actualiza los desarrollos de la música de concierto en Cuba hasta la fecha de 1969, transcurridos diez años de la experiencia revolucionaria, e informa de las actividades promovidas por los nuevos organismos estatales.

El compositor, musicólogo y etnólogo cubano Argeliers León (1918-1991) publica en 1974, Del canto y el tiempo; libro destinado a la educación como el anterior de Ardévol. Es una revisión y ampliación de un texto anterior más breve, Música folklórica cubana, de 1964. En una exposición bien organizada y con teoría musical completa, Argeliers León presenta la evolución histórica y socioeconómica de la música cubana, matizada en exceso con la ideología del marxismo cubano del momento. Describe las manifestaciones importantes de la música con antecedentes afroides (músicas Yoruba, Bantú y Abakúa), hispano (música Guajira, Canción, Bolero), mixtos (son, guaracha) o en la música instrumental (contradanza, danzón).

En 1981, Helio Orovio (1938) saca a la luz el Diccionario de la música cubana, un volumen muy manejable que se ha reeditado y traducido, y que se ha convertido a lo largo de estos años en un auténtico vademécum para todos con algún interés en la música cubana. Como dijera su autor en el prefacio, ha sido la primera piedra en la edificación de la enciclopedia musical cubana del futuro.

Natalio Galán (1917-1984), compositor y escritor, en un alarde de erudición, publica en 1983, Cuba y sus Sones; producto de una acuciosa investigación bibliográfica en fuentes cubanas, norteamericanas y europeas, y de sus amplios conocimientos de la teoría musical y de la práctica del canto y el baile cubanos. El libro traza, con abundantísimas referencias concretas, el origen y la evolución de los principales géneros de la música popular cubana, cuestionando en el proceso algunos mitos de creación individual.

En contraste con la obra anterior cuyo centro de gravedad se sitúa entre los siglos XVIII y principios del XX, de los más recientes textos que se mencionará, es una historia definitiva de los primeros cien años del jazz en Cuba, centrada obviamente en el siglo XX; África y la música del nuevo mundo; Lo ha escrito Leonardo Acosta, distinguido músico, musicólogo, escritor y crítico literario cubano. La obra constituye una exposición completa hasta la fecha de su muerte, 2007, la muy importante contribución cubana a esa música del mundo que es hoy el jazz latino, de otra manera, lo que se podría llamar la cuarta pata de la mesa de la música popular cubana actual, producto del reencuentro de las músicas negroides de Cuba y de Norteamérica.

Para terminar esta especie de contexto musicográfico, expuesto aquí en forma extremadamente sucinta, se publica en 2007 en La Habana; el Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, de Redames Giró el cual es una obra en cuatro tomos, abarcando 1169 páginas, 2280 entradas y 600 fotos y partituras, que

responde plenamente a lo esperable de su título de diccionario enciclopédico, dotada cada entrada de una amplia bibliografía, y que compendia en esta forma y con la mayor exactitud posible toda la información trascendente disponible sobre la música cubana y la música en Cuba, incluyendo sus compositores, sus intérpretes, agrupaciones musicales de todo tipo, géneros, revistas, teatros, festivales, en resumen, todo o casi todo el acontecer musical de Cuba desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Justificación

Es necesario recordar que las congas o tumbadoras han sido siempre un instrumento discriminado, bastaría con contarles que apenas fue incorporado a la orquesta por Arsenio Rodríguez en 1940. Ahora bien, iniciando el estudio de la lectura rítmica, simultáneamente fue posible acceder a los videos en formato VHS existentes en la casa paterna sobre música afrocubana, entre ellos estaban las tres películas de La Fania y varios talleres básicos de percusión latina, fue en medio de ese maravilloso tejido que van formando el timbal, el bongó y la conga, que se dio un inmediato y especial interés por este último instrumento. A partir de ese momento el mundo musical comenzó a ser invadido por Ray Barreto, Mongo Santamaría, Patato Valdéz y, sobre todo, por Giovanny Hidalgo, así como por dos estilos definitivos en la vocación que necesita un músico popular: la salsa y el latín jazz. Por lo tanto, este trabajo se constituye en una oportunidad para plasmar el conocimiento de todos estos años sobre el tema, enriquecido desde luego por la valiosa experiencia académica brindada por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ya se ha dicho que en el desarrollo de las experiencias como músico intérprete de música afrolatina ejecutando la conga, fue afianzándose la convicción de que el ritmo con mayor fuerza, posibilidades sonoras y exigencias técnicas es el Guaguancó, por lo que fue gestándose poco a poco la inquietud de realizar un trabajo, tomando como base este ritmo, donde este instrumento aparentemente "condenado" a ser un simple sustento rítmico, adquiera un papel mucho más importante pues, si miramos con detenimiento, podemos encontrar un gran número de congueros, con excelentes características técnicas, con un sonido claro y definido, una gran estabilidad, una notable capacidad de improvisación, pero en realidad, así suenen como un tren, no dejan de ser un componente más de lo que ya se ha denominado el soporte rítmico de una orquesta. En Colombia existen excelentes intérpretes de gran nivel como Danny Garcés, Javier Ortega, Denilson Ibargüen quienes, si bien podrían perfectamente abordar este tipo de trabajos, no lo han hecho; uno de los pocos casos donde a la conga se le otorga un papel protagónico podríamos decir que es el de Samuel Torres, quien, desde luego, es un referente con trabajos como Regreso y Atardecer en Cartagena.

En este punto es pertinente aclarar que esta propuesta se inscribe en la línea de investigación análisis para la interpretación del Proyecto Curricular de Artes Musicales como una posibilidad innovadora en el papel de las tumbadoras y en la interpretación del ritmo de Guaguancó, pudiendo convertirse, a su vez, en referente para estudiantes, egresados y músicos en general, intérpretes de esta música. Además de realizar un análisis de elementos musicales y de características técnicas e interpretativas que aporten al desarrollo del instrumento y que enriquezcan el lenguaje de la música afrolatina. De igual manera, este trabajo se vincula a la línea de investigación Arte y Culturas Tradicionales Populares de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas por tener como propósito la divulgación de una propuesta sonora de música popular latina.

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son las características musicales de los temas en ritmo de guaguancó, “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “Los Nani”, y cuáles los elementos interpretativos que se utilizan en el arreglo para piano y bajo con adaptación del ritmo de Guaguancó a seis congas más acompañamiento de voz líder, coro, catá, clave y shekere?

Objetivos

1.1.1 Objetivo general

Analizar los elementos musicales de las obras “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “Los Nani” para proponer el arreglo para piano y bajo con adaptación del ritmo de Guaguancó a seis congas más acompañamiento de voz líder, coro, catá, clave y shekere con nuevos elementos interpretativos.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Analizar forma, estructura, técnica de composición, melodía, armonía y ritmo de las obras “Trabaja media unidad” y “Congo mío”.
- Desarrollar el arreglo de los temas musicales “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “Los Nani” para piano y bajo.
- Realizar una adaptación del ritmo de Guaguancó a seis congas conservando el acompañamiento de voz líder, coro, catá, clave y shekere, a partir de las versiones originales.
- Proponer nuevos elementos interpretativos durante la ejecución del arreglo.

MARCO REFERENCIAL

1.1.3 Las congas en la música Latina Afrocubana

La conga, como danza se originó en la ciudad de Santiago de Cuba, se convirtió en un popular baile de festival, en el cual miembros del público formaban una línea con las comparsas de músicos y bailadores. El contagioso baile en línea al compás de la conga (instrumento), con su ritmo distintivo de inspiración africana, fue muy popular entre los cubanos de clase baja, particularmente los negros, y se prohibió entre los años 1920 y 1930 en algunas ciudades del país, incluyendo Santiago.

En su acepción de instrumento de percusión afrocubano, la conga es un tambor que tradicionalmente se conoce también como la tumbadora, cuya historia, descripción, evolución y tradición técnico-musical serán abordadas minuciosamente en el desarrollo de este proyecto.

1.1.4 Diferenciación entre arreglo y orquestación

Para el desarrollo del presente documento es importante diferenciar los conceptos de arreglo y orquestación ya que permite comprender en qué punto del proceso de creación musical se encuentra este trabajo.

Es preciso distinguir entre orquestar y arreglar, pues la orquestación, que consiste simplemente en la distribución o asignación de los diferentes sonidos por toda la orquesta para que la ejecución de la obra musical por el conjunto de instrumentos de la misma contribuyan al embellecimiento de la melodía, no redunda en creación original sino que el autor de la orquestación se limitará a aplicar reglas conocidas y estudios de armonía y contrapunto, con lo que su labor será meramente técnica, impidiendo su calificación como obra derivada resultante de la transformación de la obra musical, precisamente de dicha originalidad. El arreglo musical, en general se entiende que significa el ajuste de la forma de expresión de una obra musical para fines especiales, según los requisitos de una determinada orquesta o instrumento músico, o de la escala real de la voz de un cantor, etc. El arreglo musical consiste casi siempre en la reorquestación o transposición a una clave distinta, y no supone necesariamente la creación de una obra derivada; sin embargo, los arreglos de originalidad creativa deben considerarse como adaptaciones, sin perjuicio de ninguna protección de los derechos existentes sobre la obra arreglada. (Ayllón, 2014)

Metodología

1.1.5 Actividades

- Consulta de documentación textual y audiovisual sobre los temas más representativos del guaguancó.
- Consulta del registro visual (si lo hay) y sonoro de obras originales.
- Selección de los dos temas de guaguancó, previa cuidadosa escucha.
- Transcripción de las obras en su versión original como primera referencia, para el posterior arreglo a seis congas (melodía de la voz) compartiendo e intercambiando el papel melódico y armónico con el piano y el bajo.
- Estudio de la estructura textual y musical general de cada una de las obras.
- Proceso de adaptación de las obras seleccionadas, distribuyendo los roles a cada instrumento (congas, piano, bajo, voz líder, coro y percusión menor).
- Elaboración de partituras de las obras adaptadas.
- Edición del documento escrito y de las partituras, utilizando un software de edición.
- Entrega del documento escrito.
- Producción de un video en vivo, técnicamente realizado como forma de socialización del arreglo.

1.1.6 Herramientas Metodológicas

- Software y hardware musical para realizar la preproducción y producción.
- Registro fotográfico del proceso de adaptación y montaje de los dos temas.
- Registro audiovisual del proceso de montaje de los dos temas.

2. LAS CONGAS EN CUBA

2.1 LA CONGA O TUMBADORA

2.1.1 Orígenes de la conga

> *"En la música del negro africano se integran las sonoridades de su propio cuerpo: voces articuladas o no, resuellos silbidos, palmadas, pisadas, zapateos, etc. y las artificiales que le proporcionaban los tres reinos de la naturaleza"* (Ortiz, 1954, pág. 3)

Entre los años 1578 y 1588 fueron desembarcados en diferentes puntos de cuba, cientos de Congos, como se denominó a los esclavos negros traídos del Congo, Angola, Guinea y en general de la costa oeste africana, destinados a plantaciones de caña, café y tabaco esparcidas por toda la isla a ellos se les atribuye haber traído el tambor de Makuta, de origen Bantú, que ha sido identificado como el antepasado más cercano de lo que hoy conocemos como conga.

Las congas pertenecen a los tambores, denominados en general Congos (por su origen), compuestos de tres vasos abarrilados, hechos de duelas en forma cónica invertida, con cuero clavado, para tocar sentado o ladeando el tambor. En el caso de los de Macuta o Makuta, a los cuales pertenece la conga actual pueden ser dos o tres de forma bien ancha y cilíndrica, que se tocan a mano limpia y, a veces, se atan a la cintura de quien lo percute, ejecutados para el baile del mismo nombre.

Es necesario aclarar que, no todos los negros provenientes de esta región conocidos como "NEGROS CONGOS", utilizaban el mismo tipo de tambor. Por eso vamos a mostrar algunos antepasados de la actual conga.

2.1.2 Evolución de la conga

Figura 1: Tambor makuta africano



Fuente: *http://2.bp.blogspot.com/-a_cLMCLc0M4/U2O_i2s_VxI/AAAAAAAAFWs/nFzvXOi-M4o/s1600/tamboresimage45.jpg*

Partiendo de su indiscutible origen remoto africano, no se puede desconocer que el desarrollo de las congas no hubiera sido posible sin la técnica de fabricación y materiales de los europeos, pues en su orígenes su construcción era básica como afirmaría Curt Sachs “ese tambor estaba hecho de un aro de madera y muy probablemente de dos cueros, sin ningún tipo de sonajero o cascabel, ni se usaban baquetas para tocarlo". (Sachs Curt, 1940, pág. 108).

La instrumentación evolucionó desde principios de siglo y los tambores de piel de bovino reemplazaron, por lo general, a los antiguos cajones. Estas tumbadoras se fabricaban antiguamente enarcados, lo que explica su forma ligeramente panzuda, y las membranas se clavaban y afinaban con calor, un distintivo de los tambores no sagrados. Actualmente se tensan mediante un sistema de llaves.

En la rumba cubana el primero en intervenir es el tambor de mayores dimensiones y el más grave, el tumbar, que se encarga de guiar a todo el conjunto marcando un ritmo estable.
El tres golpes, de sonoridad intermedia, es el “esclavo” del precedente, al que responde siempre de los límites de un ritmo estable. El quinto es el encargado de improvisar y ejecutar todas las variaciones y motivos rítmicos más complejos, al tiempo que desempeña una función melódica en el registro más complejo. Este tambor, con fama de exigir una técnica difícil, dialoga no solo con los otros tambores si no también con los cantantes solistas y con el coro, sin dejar el mínimo resquicio sonoro. El conjunto instrumental se completa con la guagua o catá y por supuesto con las claves. (Roy, 2003)

El primer músico en incorporar la conga a las orquestas de baile fue el cantante Arsenio Rodríguez. Cándido Camero en 1940 se convirtió en el primer percusionista en tocar con dos congas a la vez y quien consagró el uso del par de congas como norma.

2.1.3 Características de la conga

Las congas se construyen de distintos tipos de materiales. El más utilizado es la madera, pero las hay fabricadas en fibra de vidrio y metal. El «conguero» puede tocar sentado o de pie y es habitual que las congas se coloquen por pares montadas sobre un trípode, como ocurre con los timbales, aunque también las podemos encontrar con un formato de tres, cuatro, cinco y en el caso de este trabajo de seis, lo que no es tan habitual pero necesario por las características del arreglo que se propone en el presente documento.

Las congas se tocan con golpes directos de las manos, aunque en casos muy particulares, se tocan con baquetas. Como en la mayoría de los membranófonos latinoamericanos que han perdurado, el parche originalmente estaba hecho de cuero natural, aunque actualmente también se fabrican sintéticos ya que resultan ser más resistentes y los sonidos son más fáciles de obtener, alterando mucho menos su afinación por los efectos del tiempo y cambios de temperatura.

Figura 2: Golpes para interpretar la conga – posición de las manos



Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

2.1.4 Fundamentos técnicos, explicación de los golpes fundamentales para interpretar las congas

A continuación se pretende ilustrar la simbología y la forma de ejecutar cada uno de los diferentes tipos de golpes de donde se obtienen las distintas sonoridades de las congas o tumbadoras.

- **Golpe sonido natural o abierto:** se produce con un movimiento recto y firme, de arriba hacia abajo, del conjunto mano-brazo. Al golpear, las manos y los dedos estarán rectos y el punto de contacto con el parche hacia el borde, con las terceras falanges de los dedos, quedándose las manos apoyadas en el aro u orilla y los dedos ligeramente despegados del parche inmediatamente después de concluir el movimiento para no tapar las vibraciones.

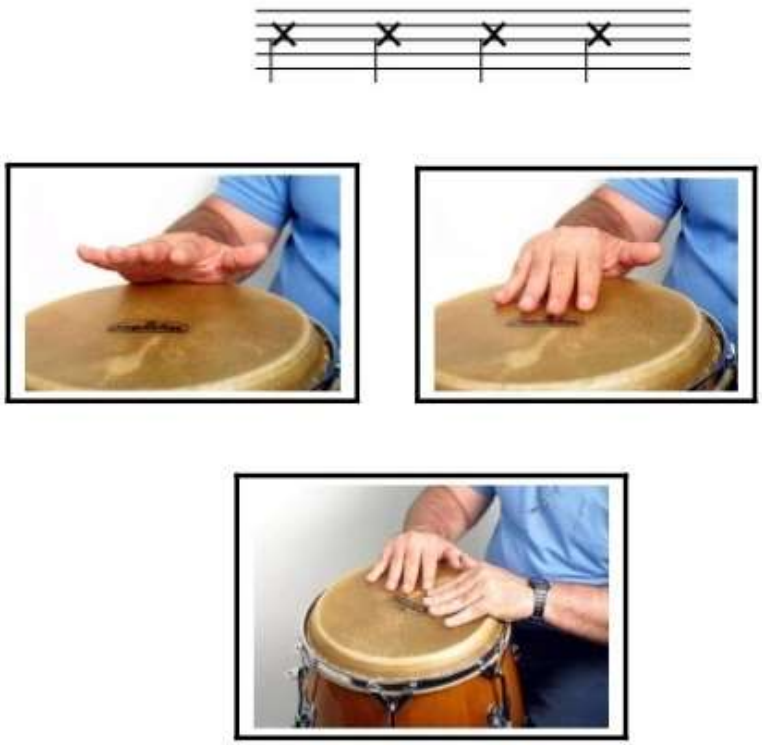
Figura 3: simbología y técnica del golpe sonido natural o abierto.



Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido tapado o *slap:*** se produce con un movimiento en que el conjunto mano-brazo se comporta como un “matamoscas”. Los dedos, completamente relajados deben buscar el punto de contacto o golpeo más bien hacia el centro del parche. En el movimiento, la base de la palma de la mano choca con el borde del parche y las yemas de los dedos caen en el centro libremente y presionando ligeramente. El movimiento es de arriba hacia abajo.

Figura 4: simbología y técnica del golpe sonido tapado o *slap*.



Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido tapado seco, castigado o *slap* seco:** se produce igual que el tapado pero en este caso la mano izquierda o contraria estará tapando o cubriendo el parche con anterioridad.

Figura 5: simbología y técnica del golpe sonido tapado seco, castigado o *slap* seco.





Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido tapado abierto o *slap* abierto:** se produce igual que el tapado pero sin presionar los dedos contra el parche para que no corten las vibraciones y produzcan el peculiar sonido. Este es un golpe que suena bastante abierto y produce un contraste de sonido muy bueno en los sólos.

Figura 6: simbología y técnica del golpe sonido tapado abierto o *slap* abierto.





Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido de bajo, palma o manoteo:** se produce con un movimiento o caída del conjunto mano-brazo; la mano ligeramente plana cae sobre el centro del parche produciendo el sonido del bajo.

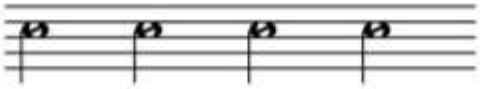
Figura 7: simbología y técnica del golpe sonido de bajo, palma o manoteo.



Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido de dedos o punta:** a partir de un movimiento o caída de golpe sonido de bajo se toca con la parte anterior de la mano (dedos) en la zona cercana al borde exterior del parche. Generalmente está relacionada con un golpe anterior de bajo.

Figura 8: simbología y técnica del golpe sonido de dedos o punta.





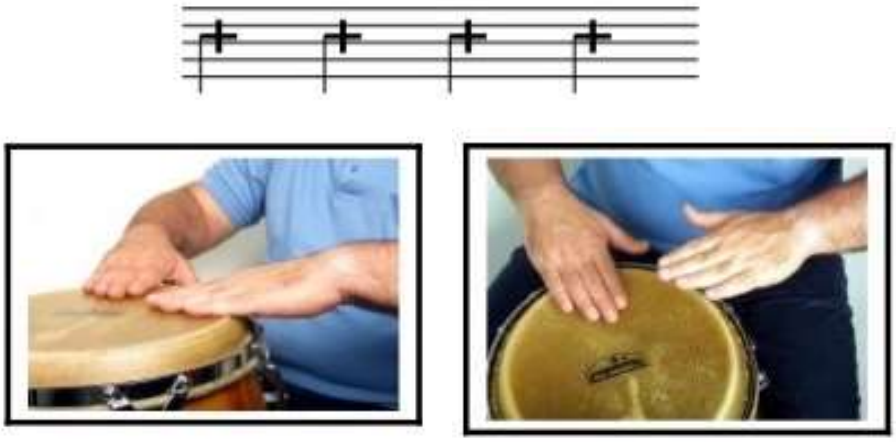




Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

- **Golpe sonido natural apagado:** es un golpe que se utiliza como distinción tímbrica y no es muy común en los ritmos o patrones populares aunque si en los “solos”. Se produce de igual manera que el sonido abierto natural pero presionando el parche para que suene apagado.

Figura 9: simbología y técnica del golpe sonido natural tapado o apagado.



Fuente: https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques

- **Golpe sonido fantasma:** es un sonido que es difícil de explicar en una foto, es de muy baja intensidad y no es necesario que se oiga. Es interno del músico y existe como complemento rítmico para rellenar silencios dentro del contexto de cualquier patrón rítmico. Se produce casi solo con la yema de los dedos.

Figura 10: simbología y técnica del golpe sonido fantasma



Fuente: *https://es.slideshare.net/dariotorres92/las-congas-sonidos-y-toques*

A lo largo de los años, esta técnica se ha desarrollado de tal manera que actualmente las tumbadoras pueden jugar un papel protagonista dentro de una orquesta o incluso sin ella y esto se debe a los famosos solos o “descargas”, que son esas demostraciones de virtuosismo, donde juegan un papel destacado los redobles, *flams* y *paradidles*, que son rudimentos propios del redoblante pero que con el tiempo se han aplicado a las congas y otros tambores.

Es importante tener en cuenta que la morfología de las manos debe alterarse, y esto ocurre solo a través de la práctica continua. Esto último se refleja en palmas más "acolchonadas" y dedos callosos, así como tendones y músculos estirados. Estas características, que en cierta medida posibilitan la ejecución del instrumento, se van adquiriendo a medida que se practica con rigor y esfuerzo.

Como complemento aquí podemos citar el artículo "Percusión Antillana son y Congas" en el cual Carlos Salamanca hace referencia a las diferentes formas de golpear el parche y nos recuerda que "el tapado", "el abierto", "el claro" y "el fondeado" (golpes básicos de la conga), junto a los propios timbres que aporte el músico ("dedos", "yemas", "codos", "uñas" y todos los que su creatividad produzcan) pueden crear un universo rítmico y sonoro. (Salamanca , 2007)

Todo lo anterior desmiente la idea de que tocar congas es algo muy elemental y básico y que aparentemente cualquiera con algo de entrenamiento lo puede hacer, pues esta percepción es muy equivocada porque llegar a dominar este instrumento exige mucho estudio ya que ofrece toda una gama de posibilidades sonoras, aplicando diferentes técnicas que son muy difíciles de adquirir; por esta razón podemos recurrir a la siguiente cita la cual se puede aplicar perfectamente a este instrumento.

Al respecto Fernando Ortiz afirma lo siguiente: "En nuestra pesquisa oímos caracterizar a ciertos instrumentos diciendo que se les toca: "a golpes", "dándoles", "batiéndolos", "picándolos", "sobándolos", "metiéndoles mano", "entrándoles a palos", todo esto para decir que son percutidos" (Ortiz, 1954).

2.2 ANÁLISIS SOCIOCULTURAL, ETNOMUSICAL Y TEXTUAL DE LA RUMBA CUBANA

2.2.1 ¿Qué es Afrocubanismo?

El afrocubanismo representó una tendencia estética, sociológica y humanista liderada por las más grandes figuras de la intelectualidad progresista cubana de los años 1920 y 1930 del siglo pasado. Surgió entonces, en aquellos años, la poesía de Emilio Ballagas, la de Nicolás Guillén, las investigaciones sociológicas y etnográficas de Fernando Ortiz, la literatura de Alejo Carpentier. El mundo del negro constituyó la fuerza potencial que aprovechó todo este grupo de artistas.

En la música, el afrocubanismo tuvo su expresión, por un lado, en las piezas que trabajaban materiales rítmicos y maneras de hacer que se identificaron con el negro; piezas que se difundieron en el teatro bufo y en general en los medios urbanos. La industria del disco, la radio y el cine contribuyeron a la expansión y conocimiento de esta parte de la música cubana que se conoció como música AFROCUBANA, y desde luego en expresiones religiosas sincréticas como la santería, que sirve de inspiración, a muchos de los grandes temas compuestos en ritmo de guaguancó, y desde luego a los dos temas del grupo "los Nani", que se han tomado para realizar este trabajo.

2.2.2 De donde viene la Música Cubana

> *"La música africana es para el funcionamiento del núcleo social, para "el pueblo" en su más amplio sentido; es música "comunitaria". Es música para el trabajo y el placer colectivos, para la economía*

de la producción y la de reparto, para la gobernación y la guerra, para el templo y la magia, para la familia y la escuela, para el amor y la muerte". (Ortiz Fernando, 1954, pág. 2).

"Los africanos descomponen a dios en varios instrumentos. De sus huesos hacen pitos, de su quijada carraca, de sus cuernos trompas, de sus pezuñas cascabeles, de sus tripas cuerdas, de su vejiga zambomba y de su pellejo tambor". (Ortiz Fernando, 1954, pág. 3).

"Puede decirse que para el negro africano la música consiste en el arte de expresar estéticamente sus emociones e ideas inefables por medio de todas las sonoridades no vocabularias a su alcance, regulares o no siempre que tengan una resonancia de significación social". (Ortiz Fernando, 1954, pág. 5).

- Música de bemba: imitación con la boca de ruidos y sonidos tanto naturales como artificiales.
- Onomatopeya: prácticamente lo mismo solo que aplicaría más con los sonidos producidos por animales.

2.2.3 La Rumba Cubana

La Madre Rumba, orgullo del folclor urbano en Cuba, tiene tres hijos: el Yambú, el Guaguancó y la Columbia.

En noviembre del pasado 2016 , la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), declaró a la rumba cubana " Patrimonio Inmaterial de la Humanidad", reconocimiento que equivale a la ascensión a la cima de una montaña, no exenta de piedras y espinas, que desde el siglo XIX viene remontando la rumba, la cubanísima expresión musical, nacida entre descendientes de esclavos, despreciada, repudiada, incomprendida, para después ser aplaudida en los mejores escenarios del mundo (Pinelli, 2017).

No hay que nacer en un solar para admirar y disfrutar la rumba, por esta razón vale la pena remitirse al ilustre periodista y poeta José Zacarías Tallet, que dice en su antológico poema "La Rumba".

"… Frenético el negro se lanza al asalto
y, el pañuelo de seda en sus manos,
se dispone a marcar a la negra Tomasa,
que lo reta, insolente, con un buen vacunao.
"¡Ahora!", lanzando con rabia el fuetazo,
aúlla el moreno. (Los ojos son ascuas, le falta la voz
y hay un diablo en el cuerpo de Ché Encarnación).
La negra Tomasa esquiva el castigo
y en tono de burla lanza un insultante
y estridente "¡No!"
y, valiente se vuelve y menea la grupa
ante el derrotado José Encarnación… (Universal, 2003)"

El folklore es patrimonio del pueblo, es el conjunto de bienes culturales, que organizados en forma peculiar actúan en convivencia con el hombre común. El hecho folklórico aparece en cualquier momento, en cualquier familia, en cualquier colectividad, así sea de un nivel económico y culturalmente superior o de las clases más pobres.

Desde este punto de vista la rumba cubana es un elemento eminentemente folclórico que está como ya dijimos compuesto por: El Yambu, La Columbia y El Guaguancó, (este último será el eje central de mi trabajo).

Por todo lo anterior se puede afirmar que la rumba es un complejo músico-danzante-colectivo; que constituye parte imprescindible del folklore de Cuba. Como representación de varios elementos de la cultura cubana, la rumba se ha ido desarrollando desde siglos y aunque este subgénero, por así decirlo, está muy vinculado a determinados sectores del pueblo cubano, no se puede obviar que la rumba existe como parte del conjunto de expresiones que determina el folklore nacional y que forma parte del patrimonio universal.

De otra parte, mientras el folklore de un pueblo puede aparecer en cualquier muestra representativa de la población en su momento, no es menos cierto que se ha podido comprobar la existencia de diversas formas del folklore en momentos diferentes de la historia. Por ejemplo, la rumba y otras expresiones folklóricas típicas han tenido mayor difusión desde finales del siglo XIX e inicios del XX, pero mucho antes, han existido una cantidad de versiones de cada una, las cuales podemos citar como los fundamentos de cualquier folklore.

Por lo tanto, suscita la pregunta ¿de dónde vino la expresión que hoy entendemos como “la rumba”? También, hay que cuestionar dónde ubicar la rumba en el folklore cubano actual para comprender cómo esta forma musical, funciona en la cultura sincrética de Cuba.

Como representación de la cultura cubana, la rumba surgió de un conjunto de influencias provenientes de los pueblos indígenas, de los esclavos africanos y de los conquistadores europeos. Por eso, como explica Argeliers León en su trabajo “Del canto y el tiempo”, la rumba representa una versión naciente de expresiones ya establecidas en el archipiélago de Cuba, que fue incorporando elementos de las oleadas migratorias que conformaron el pueblo cubano (León, 1974, pág. 28).

Para empezar, antes de que Cristóbal Colón y otros colonizadores españoles llegaran a la isla, diferentes grupos indígenas, en su mayoría Guanahatabeyes, Siboneyes y Taínos, vivían en lo que hoy se llama Cuba. Aunque hay especialistas que afirman que la población indígena fue totalmente exterminada unas décadas después del arribo de los colonizadores, todavía existen descendientes de estos grupos en diversas partes de la isla, fundamentalmente en la región oriental. Sus influencias no han dejado de manifestarse, a veces más, a veces menos, después de 1492 por ejemplo, los taínos aportaron diversos tipos de construcciones, instrumentos de trabajo y arte que indiscutiblemente han sido parte de la base de lo que hoy se conoce como cultura cubana.

Los esclavos africanos no fueron diezmados como la población indígena pues se los necesitaba para trabajar, así que estuvieron entrando al país durante un largo período y sus contribuciones culturales y de otro tipo, han mantenido una presencia más visible hasta la actualidad.

Según Argeliers León, las modalidades musicales y de bailes que trajeron, además de los sistemas religiosos, gastronomía y otras expresiones culturales que llegaron a Cuba importadas por grupos étnicos, principalmente el Yoruba, forman una parte esencial de la fundación de la nacionalidad cubana.

Por supuesto, influencias de la cultura europea eran inevitables dentro de la nación en desarrollo que era Cuba en aquella época. Los colonizadores europeos, en su mayoría hombres, también importaron su cultura y, además, al mezclarse con la población indígena y las esclavas, contribuyeron no solo al proceso continuo de mestizaje en toda la isla, sino también a la aparición de un mestizaje cultural, que se manifestó mediante nuevas formas de cantos y bailes. Por lo tanto, aportes de cada grupo de los ya mencionados aquí subyacen en la sociedad cubana actual, siendo la rumba un claro ejemplo al constituirse a través del tiempo en una de las máximas expresiones de la cubanidad, de la cual como ya dijimos es parte esencial EL GUAGUANCO.

2.2.4 El Guaguancó

El Guaguancó es una variante de la Rumba de origen urbano y se caracteriza por el ritmo de las tumbadoras sobre la "Clave Cubana" y presenta un acento desplazado, conocido como "2-3". A la parte rítmica la acompañan tres tumbadores o tres cajones de madera (antiguamente donde venía el bacalao salado). De ahí se le dice también "rumba de cajón" cuando se improvisa con cajas y en vez de claves se usan cucharas. Lo principal es el tambor quinto. El Guaguancó es eminentemente narrativo, descriptivo con un ritmo más vivo y más rápido, con un canto más fluido que el del Yambú. El canto, normalmente sin acompañamiento, recuerda el origen hispano por su melodía en contraste con la poliritmia africana de los tambores. En el Guaguancó, la melodía tiene cadencia andaluza. (Vergara, 2009)

Para hallar la verdadera génesis del Guaguancó hay que investigar seriamente en la producción musical de fines del siglo XIV en la Cuba colonial de entonces. El Guaguancó tiene raíces africanas que sembradas en el surco cubano dieron como fruto el ritmo sordo producido por cajones y cueros.

Su temática es variada, aunque predomina el desengaño y la denuncia social. Los primeros guaguancoceros que se conocieron en la época colonial pertenecían a la Sociedad Africana "Abakuá" conocida también por Ñáñigos. Estos músicos improvisados se inspiraron en hechos de la vida real. El primer guaguancó, se creé fue escuchado en las galeras del Castillo de El Príncipe a fines del siglo XIX, pero no se puede alegar que ese ritmo musical quejumbroso, tuvo su nacimiento en la Isla de Chafarinas donde iban a purgar su delito de ser "abakúas" los miembros de esta secta africana que tenían vida cultural y social en la Cuba colonial, y que estuvieron perseguidos por las autoridades coloniales desde el año 1887.

En la prisión de isla de Chafarinas entonaron sus quejumbrosos cantos al ritmo de tambores improvisados hechos de cajones de madera y latas de aceite, al principio del canto un solo cantador entona el ritmo y el estribillo es repetido por los demás. Hay varios solistas que participan en la improvisación, son como poetas que buscan en su dolor la fuente de su inspiración, es un canto triste. A ese aire musical los negros le llaman "Gua-Guan-Coo", Recordando en su canto sucesos de la vida real ocurridos aquí o en la distante Patria.

Hoy en día en Cuba hay dos tipos de combinaciones instrumentales para la práctica rumbera. En la primera se integra claves, catá, shekere (a veces) y tres cajones o tres tumbadoras de diferentes tamaños. Cada uno (quinto, tres-dos y salidor o tumbador), según su tamaño, tiene su propia función o su tipo de toque

dentro de la rumba, igual que las tumbadoras. En la actualidad suele utilizarse un cajón pequeño que se combina con las tumbas y hace la función de quinto, o sea se utiliza para improvisar. La segunda variante de una agrupación rumbera y profesional usa claves, catá o caja china, shekere (a veces) y una combinación de cajones y tumbadoras en registros diversos. (Vergara, 2009)

2.2.5 El formato tradicional del Guaguancó: instrumentos y patrones rítmicos

- **Clave:** la clave cubana es la base del ritmo también conocida como cinquillo cubano o clave de son tiene la función de guía rítmica o referencia en complejos fundamentales como el son y la rumba y se encuentra en casi todos los géneros musicales de Cuba.
  El patrón rítmico llamado "la clave" muchas veces ejecutado por las claves entrechocantes es la guía rítmica de un conjunto de instrumentos percutientes. Este se repite rigurosamente y funciona como referencia para el resto de la música. También se denomina "metroritmo".
  En la Ruma el patrón de la clave varía desplazando una corchea el último golpe de la parte tres.

- **Catá o guagua:** interpreta una línea rítmica constante que interactúa directamente con la clave y complementa los demás patrones rítmicos desarrollados por los tambores.

- **Salidor:** tumbadora que sale a tocar primero en la rumba comienza con un manoteo de corcheas en sobre el tambor acentuando el primero y el tercer tiempo del compás y luego desarrolla un patrón que se caracteriza por llevar los golpes abiertos en el cuarto tiempo.

- **Tres-dos (3-2) o tambor tres golpes:** de tamaño mediano en un conjunto de la rumba, su ritmo como lo su nombre lo dice va acentuando la clave y responde melódicamente al patrón interpretado por el salidor.

- **Quinto:** tambor improvisador y más agudo del conjunto de la rumba, en ocasiones va respondiendo y adornando las melodías de la voz o acompañando los pasos del bailarín masculino.

Figura 11: patrones rítmicos del Guaguancó



Fuente: *Elaboración propia*

2.2.6 Cómo es el Baile

Don Fernando Ortiz narra como la escritora sueca Frederica Bremer, describe de la siguiente manera una rumba en la ciudad de Matanzas:

> *"El baile se ejecuta siempre entre un hombre y una mujer, y representa una relación de cortejo y coquetería, en la cual el amante expresa sus sentimientos, en parte con un temblor tan grande en las extremidades, que parece deshacerse, mientras da vueltas alrededor de su dama como un planeta en torno al sol, y en parte con atrevidos saltos y vueltas, muchas veces rodeando a su dama con ambos brazos, pero sin tocarla*". (Ortiz Fernando, 1954)

Por todo lo anterior no cabe duda de que el guaguancó es una de las máximas expresiones, de todo un concepto cargado de diferentes sensibilidades conocido como ya se dijo con el nombre de Afrocubanismo.

De una manera más clara se puede describir como se baila cada modalidad de la rumba:

- El Guaguancó es el más popular y tiene una esencia marcadamente sensual, ya que el bailador asedia a la bailadora para sorprenderla con un gesto de caderas, que remeda la posesión sexual del hombre hacia la mujer y ella, coquetamente y con elegancia "se tapa" con las manos o hurta el cuerpo para frustrar su deseo.

- El Yambú, que es el más lento de las tres modalidades, se parece al guaguancó, pero "en el Yambú no se vacuna", por lo que se baila con elegancia y es el más popular entre los bailadores ya de edad avanzada, aunque lo bailan todos.

- Por último, la Columbia, que originalmente es para hombres solos, que salen a bailar para demostrar sus habilidades y fuerza; sobre todo en éste, el quinto interactúa con el bailador, remarcando sus pasos o incitándolo.

Claro, esta descripción responde a la rumba en sus orígenes, hoy existen rumbas llevadas al plano sinfónico, el jazz y otras modalidades musicales; su polirritmia, melodías y contratiempos han cautivado a músicos de alta escuela que le han rendido homenaje en sus composiciones.

2.2.7 La Santería: La regla de Ocha: Sus valores religiosos en la sociedad cubana contemporánea

Por constituir un modo diferente de cosmovisión, por no seguir la lógica del pensamiento occidental, la presencia de valores en expresiones religiosas de origen africano ha sido un tema olvidado y cuando se ha tratado, se asocia fundamentalmente a valores negativos o contravalores. Este no es el caso de los valores atribuidos al catolicismo o a la ética protestante. Lo común ha sido escuchar que estas expresiones religiosas no tienen en cuenta lo moral, que desencadenan machismo o, aparecen asociadas a rasgos no positivos de la personalidad, o a conductas opuestas al desarrollo social; aunque pocas veces han sido abordadas las potencialidades que encierran los valores que promueve.

La Santería Cubana es una práctica religiosa en la que se mezclan elementos de la cultura española (católica) y africana (yoruba).

Se desarrolló gradualmente cuando los esclavos africanos provenientes de Nigeria y otros países de África occidental practicantes de la religión Yoruba, fueron identificando sus deidades africanas (orishas) con los santos del catolicismo, religión oficial en Cuba.

Los relacionaban usando su aspecto y sus acciones, a este proceso se le llama sincretismo religioso.
De esa forma sus amos pensaban que los esclavos se habían convertido al cristianismo, cuando en realidad seguían practicando sus creencias tradicionales.

Los cubanos al emigrar a otros países, han llevado con ellos la práctica de la santería, que ahora se puede encontrar en Venezuela, Colombia, Ecuador, Miami y otros lugares.

Entre los principales valores religiosos para los creyentes de la Regla de Ocha se encuentran, aquellos que se relacionan con la concepción del mundo de los creyentes, el comportamiento litúrgico, y los vinculados a la proyección social. A tal efecto pueden mencionarse como importantes:

- La veneración a la naturaleza.
- La connotación otorgada a sus creencias y prácticas religiosas, tanto en lo que se refiere a la fortaleza que conceden a su fe, como en el respeto hacia sus normativas religiosas.
- El reconocimiento y defensa del grupo religioso como familia religiosa.
- La concepción de que un individuo apoyándose en sus deidades puede intervenir en el curso de los acontecimientos.
- El afán de conocimientos, sobre todo religiosos.
- El deseo de lograr el reconocimiento social de la imagen del creyente en esta religión.
- El establecimiento de buenas relaciones humanas.
- El reconocimiento de la necesidad del trabajo.
- El papel que le otorgan a la religión en la espiritualidad.
- La significación del bienestar asociado a un status económico favorable.
- La aspiración de ocupar determinadas posiciones jerárquicas dentro del grupo religioso.

2.2.8 La religión yoruba y sus orishas o deidades

La religión Yoruba es originaria de Nigeria y países a su alrededor en el África occidental, donde se practica desde hace más de 12 siglos. En la llamada Regla de Osha-Ifá se resumen sus creencias. Según esta religión Olodumare es el dios universal, supremo, único y omnipotente, del que proviene todo lo creado; es la manifestación material y espiritual de todo lo existente.

No se le puede representar, porque no tiene atributos humanos, no se le hacen ofrendas, Olofi u Olofin es el hijo de Olodumare y una de sus manifestaciones. En la santería cubana se le sincretiza e identifica con el Cristo de la religión católica. Olofin (que significa dueño del palacio o dueño del cielo), con sus poderes creó posteriormente los Orishas para estar en contacto indirectamente con los hombres, los dirige y los supervisa. Los Orishas u Oshas son deidades que gobiernan las fuerzas de la naturaleza y los asuntos de la humanidad.

Según los yorubas, cada persona nace con un propósito, un fin y un destino en la vida, pero diversas circunstancias generalmente lo alteran. Los Orishas son los encargados de arreglarlo. Existen 401 deidades,

pero en América solo perduran pocas decenas. Los orishas más populares y conocidos en la santería cubana son los siguientes:

- **Obbatalá: VIRGEN DE LAS MERCEDES**

Obbatalá es el orisha que representa la justicia, la salud, la pureza, la sabiduría, la verdad y la paz.

Es el mayor de los orishas, ocupando siempre el lugar más alto. Es un dios notable y respetado, dueño de la inteligencia y de los sentimientos humanos. Es el creador de los seres humanos y todo lo que habita en el planeta. Su color es el blanco como símbolo de paz y pureza. Su número es el ocho y su fecha de homenaje es el 24 de septiembre.

Su representación femenina se identifica con la Virgen de las Mercedes. Los hijos de Obbatalá son de voluntad a toda prueba. Son muy tranquilos y reservados. Generalmente se dedican a trabajos intelectuales, por lo que pueden ser escritores o artistas.

- **Shangó: SANTA BARBARA**

Shangó o Changó es uno de los orishas más populares, representa la alegría de vivir. Fue en la vida real un rey en Nigeria y un guerrero muy valiente, mujeriego, bebedor de gran atracción varonil. Es el dios de la guerra, dueño del rayo, el trueno, el fuego, el baile y la música, expresada por los tambores Batá. Shangó además de guerrero es adivino y curandero y sus hijos son adivinos por naturaleza.

Su número es el 4, su color el rojo y blanco, su fecha el 4 de diciembre. Reina desde la palma real, su trono natural. Shangó se identifica con Santa Bárbara, pero en la regla de Ocha es un orisha muy varonil que no tiene caminos de hembra. Los hijos de Shangó son voluntariosos, enérgicos, altivos, inteligentes y coléricos. Los hombres son pendencieros, mujeriegos, machistas y libertinos. Las mujeres son charlatanas, valientes y trabajadoras, no perdonan las infidelidades.

- **Yemayá: VIRGEN DE LA REGLA**

Yemayá es madre de todos los orishas y un modelo de madre universal, protectora de los niños y mujeres embarazadas. Es la reina del mar, fuente de toda la vida, diosa de la inteligencia, lo racional y la brujería. Yemayá es hermana de Oshun y madre de Shangó. Su número es el 7 y sus múltiplos, su color el azul marino y su fecha el 7 de septiembre. Se identifica con la Virgen de Regla.

Los hijos de Yemayá son voluntariosos, fuertes y rigurosos, aunque maternales y paternales, de carácter cambiante como el mar. Se recienten de las ofensas y nunca las olvidan, aunque las perdonen.
Aman el lujo y la magnificencia. Los hombres en muchas ocasiones son amanerados y de actitudes femeninas.

- **Oshún: VIRGEN DE LA CARIDAD**

Oshún es la orisha que personifica la intensidad de los sentimientos humanos, el amor la espiritualidad, la delicadeza, la finura, la feminidad y la fertilidad. Posee las virtudes más apreciadas en la mujer, es coqueta, bella y sensual. Es dueña del amor, la miel y el oro. Oshún reina en las aguas dulces del mundo, los arroyos, manantiales y ríos. Su número es el 5 y sus múltiplos, su color el amarillo y su fecha el 8 de septiembre.

Se identifica con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Los hijos de Oshún son simpáticos, alegres y muy sociales. Les gusta mandar, son curiosos, sensuales, les encantan las joyas, la ropa y los buenos perfumes. Le prestan demasiada importancia a la opinión de los demás.

- **Elegguá: SAN ANTONIO DE PADUA**

Elegguá es el primero y el más importante de los guerreros. Se considera como el más temible de los orishas, porque es el dueño del destino, lleva y trae tanto bueno y como lo malo que no se espera. Es un niño revoltoso y travieso a quien Olofi entregó una llave e hizo dueño de los caminos, después de que lo curara con un cocimiento.

Es quien cierra o abre los caminos y puertas para la felicidad o infelicidad de los seres humanos. También es el orisha de las bromas, de lo inesperado y lo imprevisto. Es espía y mensajero de los dioses, pues con cada Orisha trabaja un Elegguá. Su número es el 3, sus colores el rojo y negro, su fecha el 6 de enero y 13 de junio. Se identifica con San Antonio de Padua. Los hijos de Elegguá son inteligentes y hábiles, pero poco escrupulosos. Son habladores y con facilidad para el comercio y la política. Son mujeriegos y poco caseros, les gusta la calle.

- **Babalú Ayé: SAN LAZARO**

Babalú Ayé es un dios yoruba muy conocido y venerado. Se dedica a curar enfermos, porque fue rescatado de la muerte por Olofi. Es invocado por cualquier miseria humana, pero principalmente por enfermedades. Es milagroso, cura y concede deseos, pero es muy exigente con el cumplimiento de las promesas que se le hacen. Si no se cumplen, castiga con enfermedades de la piel. Su número es el 17, el color el morado y su fecha el 17 de diciembre.

Babalú Ayé se identifica con San Lázaro. Los hijos de Babalú Ayé son personas preocupadas por el bienestar físico, mental y espiritual de los que los rodean. Siempre intentan dar afecto, comprensión y ayuda, pero les cuesta mucho comunicarse. Son solitarios y con complejos.

- **Oggún: SANTIAGO APÓSTOL**

Oggún es un Orisha guerrero que representa la fortaleza, el trabajo y la fuerza. Participa en todas las batallas y domina todos los secretos del monte. Es el dios de las armas, las herramientas y su símbolo es el hierro. Vive en el monte y en los raíles del tren. Es hermano de Shangó y de Elegguá, es tan travieso y astuto como este último, pero más voluntarioso. Su número es el 3, su color el verde, morado y negro, su fecha el 23 de abril.

Se identifica con Santiago apostol. Los hijos de Oggún tienen un temperamento violento, son impulsivos y les cuesta perdonar las ofensas de otros. Son buenos amigos, divertidos, siempre despiertan el interés del sexo opuesto, pero no se aferran a una sola persona.

- **Orula: SAN FRANCISCO DE ASÍS**

Orula u Orunmila, representa la sabiduría, la inteligencia y la astucia que sobreponen al mal. Es un benefactor de la humanidad y consejero. Es el encargado de interpretar el oráculo del Ifa, porque tiene el poder de la adivinación. Es hijo de Obbatalá, hermano de Elegguá, Oggún y Shangó. Su número es el 4 y 16, color verde y amarillo, fecha 4 de octubre. Orula se identifica con San Francisco de Asís.

Los hijos de Orula son personas tranquilas, sabias, desprendidas y generosas. Guías espirituales por excelencia, con una especial intuición.

- **Ochosi: SAN HUMBERTO**

Ochosi es el mejor de los cazadores y uno de los guerreros. Es el santo de las prisiones, Orisha de la cárcel, la justicia y los perseguidos. Es hijo de Yemayá y hermano del yerbero Inle. Número 3 y sus múltiplos, colores azul y amarillo, fecha 6 de junio. Se identifica con San Humberto y San Norberto.

Los hijos de Ochosi son inteligentes, rápidos, atentos a cualquier señal, llenos de iniciativa, siempre alertas a cualquier oportunidad, son hospitalarios, protectores y amantes de la familia, que a veces sufre por sus costumbres nómadas, bohemias e inestables.

- **Oyá: VIRGEN DE LA CANDELARIA**

Oyá o Yansa es la orisha del cementerio, dueña de los vientos y del aire que respiramos. Es una orisha violenta y guerrera que combate con dos espadas, auxiliada por los muertos. Es hermana de las otras deidades muerteras: Obba y Yewa. Su número es el 9, todos los colores menos el negro, su fecha es el 1 de octubre. Se identifica con La Virgen de la Candelaria y con Santa Teresa de Jesús.

Los hijos de Oyá son personas reservadas, de carácter tranquilo como una brisa, pero cuando se enojan son una tempestad. No les gusta estar encerrados en un lugar, odian lo cotidiano y monótono.

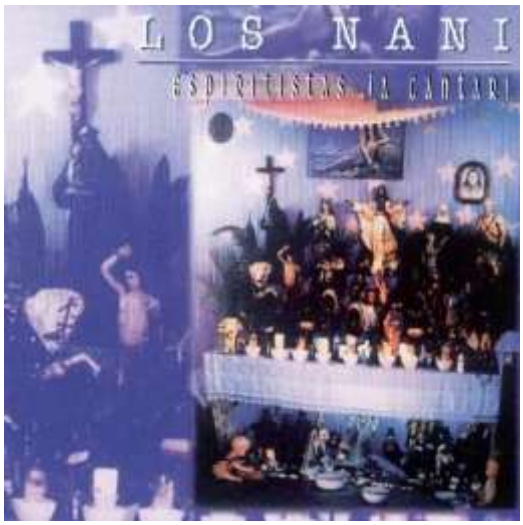
- **Aggayu: SAN CRISTOBAL**

Es un orisha muy poderoso y violento. Es el padre de Shangó y siempre se encuentra junto a él. Sus hijos son de gran fortaleza física, aman a los niños, pero son dominados por las mujeres. Su número es el 9 y su fecha el 16 de cada mes. Se asocia con el gigante San Cristóbal, que es el santo patrón de La Habana.

2.1.9 La canción espiritista

- **Los Nani**

Figura 12: Caratula producción discográfica “Espiritistas a cantar” Los Nani



Fuente: *http://www.cubamusic.com/Archive/AlbumWebSummary/1100260.jpg*

Espiritistas ¡a cantar!. Mientras se realizaba la selección del material para este trabajo se encontró la producción discográfica “ESPIRITISTAS A CANTAR”, de un grupo de voces y percusión llamado “LOS NANI”, quienes en medio de un mercado discográfico donde son muy escasos los fonogramas de carácter folklórico , religioso o santero, habían editado un material con esta temática que se inscribe totalmente dentro de las reglas de la rumba.

“Tal resulta el caso de Espiritistas ¡a cantar!, una producción que catalogo como necesaria y que llena un vacío en la discografía nacional” (Borges, Triana, 2016), refiriéndose a la inexistencia de producciones de este tipo.

Es de reconocer que una vez seleccionados los temas hubo momentos en que la propuesta se tornaba demasiado predecible, lo cual traía por consecuencia un poco de monotonía, algo que luego se convirtió en un reto a la capacidad creativa.

Todo amante de la rumba cubana y el guaguancó, con mayor razón si es palero, santero o abakuá debería sentirse identificado con esta producción que presenta diecisiete temas que funcionan en la liturgia santera a modo de preparación del medium o caballo, y para facilitar la posesión de los espíritus.
Oriundos de Guanabacoa, “los Nani” apuntan al reino de lo intangible, con ese particular modo de cantar que obliga a evocar los ancestros africanos que todo latino lleva dentro. Piezas como “El santísimo”, “Ave María”, “La luz retornará”, “Viene un ser”, y desde luego; “Trabaja media Unidad” y “Congo Mío” los dos

temas escogidos para este proyecto por solo citar algunos ejemplos, son testimonio de la intemporalidad de las voces del pueblo enraizadas en el más profundo misticismo.

Desde este punto poco importa que por momentos la afinación de los intérpretes no resulte siempre del todo perfecta, porque aquí lo fundamental está en transmitir al oyente el genuino y auténtico sabor popular, la autoctonía que identifica a Cuba como nación.

Claro que este disco compacto realizado por "Los Nani" también posee méritos propios en lo estrictamente musical, que se manifiestan en la manera en que el grupo asume la ejecución del complejo de la rumba. Tanto Silvio Álvarez en el quinto, como Pablo Álvarez en el tres y Vladimir del Río en la tumbadora, ponen de manifiesto ser excelentes tocadores de los cueros. Por su parte, José Valdés, Emir Molina y Orestes Mario Toledo no se quedan atrás en sus funciones como voces de coro y a cargo de otros instrumentos percutivos que sirven de respaldo ideal al solista de la agrupación José Duquesne.

De esta grabación como ya se ha mencionado anteriormente, se ha tomado dos temas; "Trabajo Media Unidad" una pieza en la que el cantante no sólo pide la bendición de Santa María y Santa Teresa, sino que solicita el poder curativo y protector de los Siete Poderes Africanos; la otra creación tiene por título "Congo Mío", en ella se hace un llamado a los espíritus de los Congos que habitan en los bosques.

2.2.10 La canción espiritista: Grupos referentes

Existen prestigiosos grupos en Cuba de canto y baile rumberos como "Los Muñequitos de Matanzas", "Yoruba Andabo", "Los Papines", "Coro de Clave y Guaguancó", "Raíces Profundas", "Afrocuba", "Grupo de Columbia del Puerto de Cárdenas", "Los Chinitos de La Corea", "Los Aspirina", e incluso en provincias que no son tradicionalmente rumberas como Santiago de Cuba con "Cutumba", Camagüey con "Rumbatá" y Ciego de Ávila con "Rumbávila", entre muchos otros, todos de gran calidad.

- **Los Papines**

Figura 131: Los Papines



Fuente: *http://4.bp.blogspot.com/-tSW8qXdXE7U/VmFDiIsKbzI/AAAAAAAAF8o/Elvtoc25JSg/s1600/00000%2BLos%2BPapines%2BFoto%2BColor%2B2.jpg*

Si a la Rumba Guaguancó se le pudiera poner un apellido sería, sin duda, el de esta agrupación legendaria, estamos hablando de Los Papines, que desde los años sesenta nos vienen ofreciendo su música llena de alegría y con un sabor característico afro antillano que sólo en la mágica isla de Cuba encontramos en sus hijos pródigos. Es una agrupación que se formó en La Habana desde el seno de la familia Abreu, por la inquietud de tocar principalmente los tambores, para formar después un ensamble vocal y de percusiones. El ensamble se conforma de cinco músicos que conjugan el canto al ritmo de los cueros, combinando las más genuinas manifestaciones de la rumba cubana, basado en los ritmos de raíz africana. Son considerados los maestros de la percusión cubana por excelencia, sus 50 años de carrera sólida lo avalan, siendo los reyes indiscutibles de los tambores cubanos.

- **Los Muñequitos de Matanzas**

Figura 14: Los muñequitos de Matanzas



Fuente: *https://img.discogs.com/5-Qg_WUEDNfQxrrxzhwOkYRbxRk=/600x450/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-4516564-1437520758-2888.jpeg.jpg*

Afamada agrupación musical cubana profesional de la rumba y que ha recorrido el mundo entero. Es hoy una institución orgullo y baluarte de la cultura cubana. Cuando en la ya lejana década del 50 se escuchaban en vitrolas de bares y emisoras radiales el número ‘' Los Muñequitos en la calle”, y contagiaba al público con su impactante ritmo, no sabían que a partir de ese momento el Grupo ‘'Guaguancó Matancero”, cambiaría su nombre y emprendería una carrera artística imparable que al cabo de los años se traduciría en orgullo y baluarte de la Cultura Nacional para convertirse en Los Muñequitos de Matanzas.

Los Muñequitos de Matanzas se funda el 9 de octubre de 1952 en un bar del barrio de La Marina, en las márgenes del Río Yumurí, en la ciudad de Matanzas, cuando un grupo de jóvenes comienza a seguir los ritmos de una canción que Arsenio Rodríguez estaba tocando, usando platos y botellas, como en el estilo de " Rumbas de Cocina”. Está considerada por numerosos especialistas como uno de los mayores y mejores exponentes de la rumba en Cuba.

- **Celeste Mendoza y su grupo, la reina del guaguancó**

Figura 15: Celeste Mendoza Reina entre las Reinas



Fuente: *http://2.bp.blogspot.com/-IQe1kKRgDgg/U6jymAvA9cI/AAAAAAAAHEs/4AVCMyKVU08/s1600/celeste+mendoza.jpg*

Celeste Mendoza Beltrán (1930-1998). Intérprete emblemática del guaguancó que supo transmitir en la voz y el movimiento corporal, la sensualidad, picardía y emotividad que demanda el género.

Celeste Mendoza nació en la ciudad de Santiago de Cuba, el 6 de abril de 1930, en el popular barrio de Los Hoyos. A los trece años de edad la trasladaron para La Habana donde se dio a conocer en un programa radial de aficionados por su interpretación de El marañón, una creación de Julio Cuevas.
En la Feria Internacional CUBADISCO 1998 fue galardonada, junto al grupo musical Los Papines, por el disco El reino de la rumba.

El pueblo de Cuba recuerda las interpretaciones que hizo de obras como Échame a mí la culpa, Que me castigue Dios y Papá Oggún.

3. ANÁLISIS DE FORMA Y TRANSCRIPCIÓN DE MELODÍA Y ARMONÍA DE LOS TEMAS “TRABAJA MEDIA UNIDAD” Y “CONGO MÍO” DEL GRUPO CUBANO “LOS NANI”

3.1 TRABAJA MEDIA UNIDAD

3.1.1 Transcripción de melodía y armonía de la versión original

La siguiente transcripción se acompaña con el ritmo de Guaguancó detallado en la figura No 11 en donde se encuentra todo el grupo de instrumentos de percusión que ejecutan esta pieza.

Figura 16: transcripción de voz, coro y armonía de la versión original.




VOZ
COCO
D♯M
G♯M
G♯M
A♯M7(-5)
D♯7
DE NOSO----TROS
NO
QUIE-----RO
PER--TUR----BA-
G♯M
CION
G♯M
SANTA
MA-RI-----AEN LA LU---NA
G♯M
D♯M/F♯
SAN TA I--SA--BEL
EN EL
SOL
E
C♯M
D♯M
G♯M
G♯M
A♯M7(-5)
D♯7
DE NO-SO---TROS
NO
QUIE----RO
PER-TUR--BA--
AM
YO LLA--MOUN SEE
Y NO VIE-NE
G♯M
CION


VOZ
CORO
Am
C/G
LO LLA--MOEN-NOM---BRE DE DI-OS
F
Dm
LLA-MO A LAS SIE
Em
Am
Am
Bm7(-5)
E7
--TE PO-TEN---CIAS
NO QUIE----RO
PER-TUR---BA
CION
SAN-TA MA--RI-----AEN LA LU----NA
SAN-TA I---SA--BEL EN EL SOL
Y AL-RE---DE---DOR


VOZ
CORO
Em
Am
Am
Bm7(-5)
E7
-DE NOSO----TROS
NO
QUIE----RO
PER-TUR---BA--
F#m
E
F#m
SAN--
TA MA-RI----A
MA-DRE
Am
CION
F#m
F#
SAN-----TA TE----RE--SA DE----TE
Bm7
Bm7
E
--SUS
POR
AHI----VIE---
F#m
F#m
E
C#7
-NEUN MI----SIO-----NE-RO
Y
VIE------NE
SUS-CAN--DO
F#m
LUZ
F#m
E
F#m
SAN----
TA MA-RI----A
MA--DRE


VOZ
CORO
F♯M
SAN---TA TE----RE----SA DE TE--
BM7
E
--SUS
POR AHI VIE----
-NEUN MI----SIO------NE-RO
Y VIE----NE
C♯7
BUS-CAN--DO
HAY TRA----BA-JA
HAY TRA-----BA--JA
LUZ
O---YE LA-----SO--RA
ME-DIAU---NI------CAO
LA----SO--
SAN---
DO SE RE------CI-BE
FEES--PE------RAN


VOZ
COCO
-LAY CA----CI-----DAD
TRA------SA-IA
TRA--
SA-IA
TRA----SA----------IA ME-DIAU--NI----DAD
LA----SO-----RAN----------DO SE RE-----CI--SE
FEES--PE--
PE-RO TRA----SA-IA
RAN----------
-LAY CA----CI------DAD
HAY TRA-----SA-IA
O--YE TRA----SA--IA SI
ME-DIAU---NI
DAD
QUE CON LOS MUERTOS
RE----CI--------SI--MOS


VOZ
CORO
170
FEES--PE------CAN
LAY CA----CI------CAD
MI DIOS
TRA--
175
--SA-SA
TRA-----SA-SA
TRA----SA----------A
180
SA ME-DIAU--NI-----CAD
LA----SO-----CAN
DO SE RE--
185
CI--SE
FEES---PE----CAN
LAY CA----CI------CAD
190
QUE LA----SO----CAN-DO
SE RE------CI-SE
FEES- PE--
195
CON LOS MUERTOS
-CAN----------LAY CA----CI-----CAD


VOZ
CORO
RE-----CI------SI--MOS
FEES-- PE-----CAN----------LAY CA----CI-
O--VE TRA----SA-JA HAY TRA-----SA-JA
--CAO
O---VE TRA----SA-JA SI ME-DIAU NI------CAO LA----SO--
-CAN-DO SE RE------CI--SE FEES---PE-----CAN--
-LAY CA----CI------CAO TU VE
TRA------SA-JA TRA--
-SA-JA TRA----SA----------A----JA ME-DIAU---NI-----CAO



Fuente*: elaboración propia*

3.1.2 Análisis de forma

Clave 3-2
Compás: 2/2
Tonalidad: Sol sostenido menor
Instrumentación: Voz líder masculina, coro masculino, clave, shekere, conga, tumbadora.
Marco tonal: I-IV-I-V-I
Textura: homofonía
Rango dinámico: no especificado

La obra está construida sobre un estilo responsorial; una voz líder presenta la melodía y un coro masculino repite. Este tipo de estilo, se apega fielmente a la forma tradicional de la rumba cubana, conservando su originalidad.

FORMA: Ternaria simple: A – B – C

Sección A: esta sección se compone de tres partes: parte introductoria, parte solista y parte grupal; las dos últimas nombradas así, teniendo en cuenta la presencia de la voz líder y el coro.

Parte introductoria: Compás 1 a 6
Sección introductoria, donde presenta la percusión como componente principal. Inicia la clave en el primer compás, posteriormente la entrada de los demás instrumentos de percusión, en clave de rumba 3-2. Este tipo de entradas, son comunes en la rumba, donde "arranca" la clave y los demás instrumentos la siguen.

Parte solista*:* Compás 7 a 26

En esta sección se introduce la voz, quien presenta el tema principal, el cual se divide en dos frases, que a su vez están subdivididas en dos semifrases.

La primera frase (Figura 7), va del compás 7 a 18, sin embargo, sus dos semifrases melódicas, (c. 7 a 9; y c. 13 a 15), son muy cortas, y no son conclusivas, por tanto, tenemos dos semifrases que forman la pregunta. Estas semifrases, están compuestas únicamente de cuatro compases cada una y separadas por dos de percusión.

Figura 17: trabaja media unidad. Sección A. Parte solista, primera frase



Fuente*: elaboración propia*

La segunda frase (Figura 18), está conformada, también por dos semifrases, estas, conclusivas.

Figura 18: trabaja media unidad. Sección A. Parte solista, segunda frase.



Fuente*: elaboración propia*

Existen diferencias notorias en la construcción se las semifrases con respecto a la primera frase: Aquí, aunque las semifrases también son cortas, no media entre ellas la percusión, lo que hace que la frase completa sea más corta, (de ocho compases). La primera semifrase, se construye con el material temático de la frase anterior, utilizando también el mismo material rítmico, pero en función de subdominante; la

segunda semifrase, es conclusiva, de construcción anacrúsica, introduce nuevo material temático que no se había presentado anteriormente.

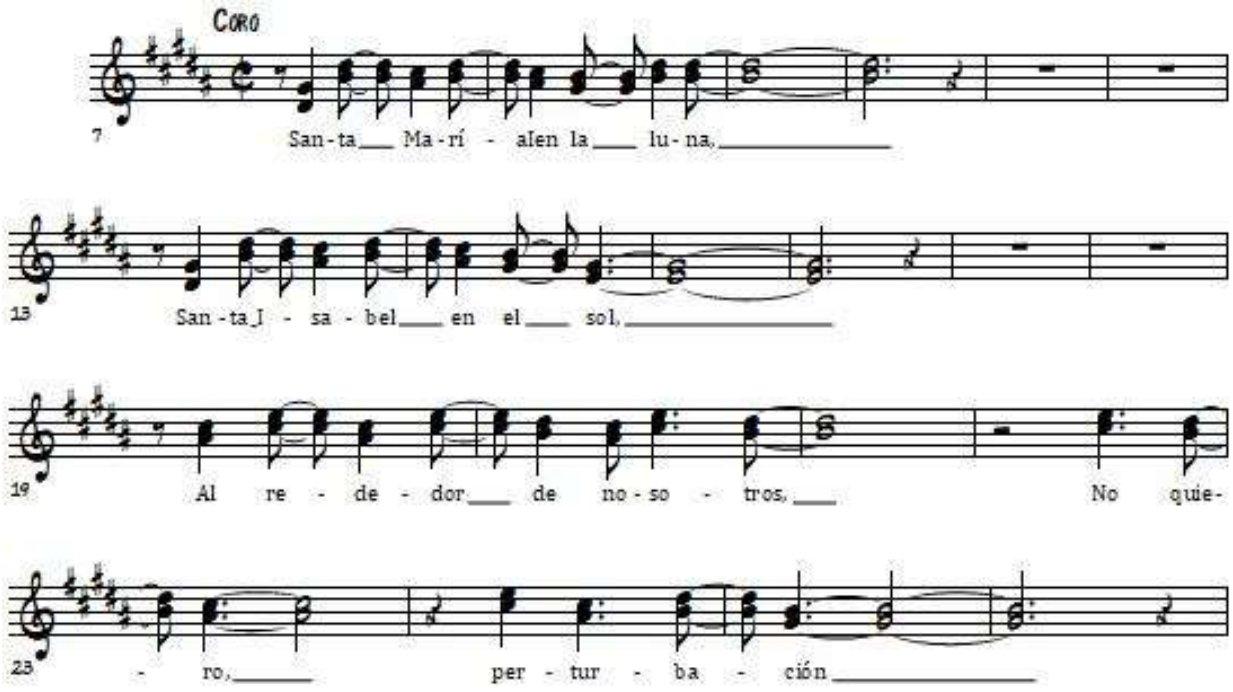
Parte grupal*:* Compas 27 a 46

Esta sección es tomada por el coro que repite, toda la melodía presentada en la parte solista, con leves modificaciones, añadiendo una nueva voz homofónica en intervalo de tercera superior sobre la melodía principal (Figura 19).

Su estructura formal es igual a la anterior sección, dos semifrases cortas, separadas por dos compases de la percusión y la segunda semifrase anacrúsica.

El coro es presentado como figura responsorial, propia del género, el cual fortalece la melodía presentada, y agrega un elemento armónico más definido al apoyar la melodía en intervalo de tercera sobre el elemento melódico inicial.

Figura 19: trabaja media unidad. Sección A. Parte grupal.



Fuente*: elaboración propia*

A partir del compás 47 a 86, hay una repetición de esta parte, medio tono arriba de la tonalidad axial, (la menor) provocada, a nuestro juicio, más por la falta de un instrumento armónico que pudiera mantener la tonalidad principal, que por un proceso de transición armónica consciente. Aquí, la parte solista presenta un nuevo texto sobre el cual acomoda algunos elementos rítmicos, sin embargo, se mantiene la idea melódica principal, y el coro responde con el mismo texto y melodía de la primera repetición.

Sección B: Compás 87 a 125

Se mantiene el estilo responsorial; por tanto, esta sección se divide en dos partes: parte solista y parte grupal, pero no hay repetición. Hay una transición tonal directa hacia Fa sostenido menor, introducida por la voz líder y mantenida por el coro.

Parte solista: Compás 87 a 106 (anacrusa en 86).
Se mantiene la estructura de la sección A: dos frases pregunta y respuesta, las que a su vez se componen de dos semifrases (Figura 20).
La voz líder, presenta nuevo material temático en las dos semifrases de la pregunta, aunque conserva el discurso armónico de la sección A: (I-IV-I-V-) y se separa la primera de la segunda por dos compases de percusión, manteniendo esta característica de la anterior sección, pero, esta vez, cada semifrase está construida en cuatro compases.
La nueva melodía tiene entrada anacrúsica en la primera frase, nueva característica de esta parte, con relación a la anterior.

Figura 20: trabaja media unidad. Sección B. Parte solista, primera frase



Fuente*: elaboración propia*

La segunda frase, conclusiva, muestra nuevo material temático en la primera semifrase, pero conserva el mismo material en la segunda semifrase, manteniendo la característica de la sección A (Figura 21).

Figura 21: trabaja media unidad. Sección B. Parte solista, segunda frase



Fuente*: elaboración propia*

Parte grupal: Compás 107 a 126 (anacrusa en 106).
Se mantiene la estructura melódica de la parte solista, con leves modificaciones interválicas y nuevamente se agrega una voz por encima de la melodía a distancia de tercera (Figura 22).

Figura 22: trabaja media unidad. Sección B. Parte grupal



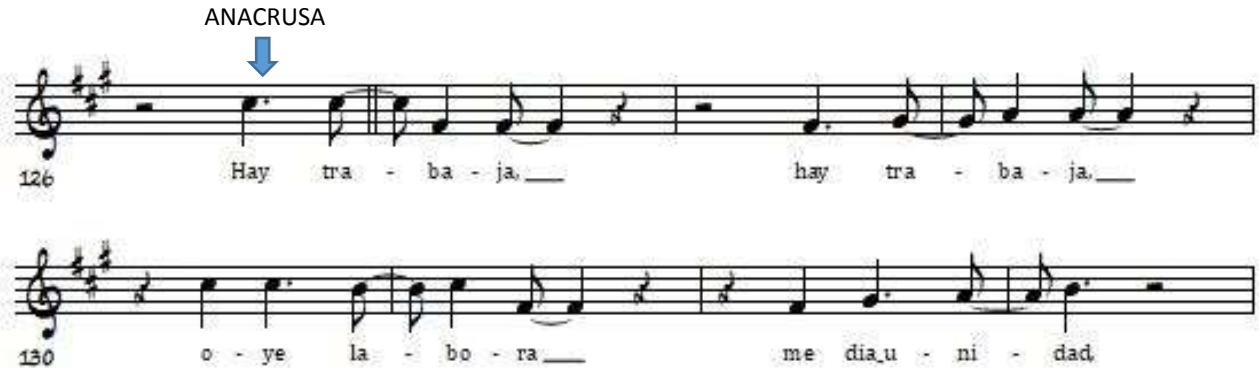
Fuente*: elaboración propia*

Sección C: Compás 127 a final

Se mantiene la estructura de las dos sesiones anteriores, el estilo responsorial y la construcción armónica. Esta parte se subdivide, a diferencia de las anteriores en tres secciones, Parte solista, parte grupal y codetta, con repetición al final de la sección, sin la codetta.

Parte solista: Compás 127 a 142 (anacrusa en 146)
Entrada anacrúsica en compás 146; en la primera frase (pregunta) presenta nuevo material melódico sobre la estructura armónica ya mencionada, adaptando la rítmica al texto del tema (
Figura 23).

Figura 23: trabaja Media unidad. Sección C. Parte solista, primera frase



Fuente*: elaboración propia*

La respuesta retoma material el temático de la sección B y construye con nuevo texto la respuesta (Figura 24).

Figura 24: Trabaja Media unidad. Sección C. Parte solista, segunda frase.



Fuente*: elaboración propia*

Parte grupal: El coro responde la melodía propuesta por la voz líder, con variaciones mínimas a las entradas de las semifrases de la pregunta (Figura 25).
Mantiene la voz aguda sobre la melodía principal a intervalo de tercera.

Figura 25: trabaja media unidad. Sección C. Parte grupal



Fuente*: elaboración propia*

Esta sección se repite con un nuevo texto por parte de la voz líder y responde el coro con el texto y melodía ya presentados.

Para finalizar esta sección, existe una codetta, (Figura 26) donde se retoma la segunda frase (conclusiva) la cual es repetida dos veces, dividida entre el solista, quien presenta la primera semifrase y el coro responde la semifrase final. A la segunda repetición, el solista canta un texto diferente pero el coro mantiene el texto que respondió inicialmente.

Figura 26: trabaja media unidad. Codetta



Fuente*: elaboración propia*

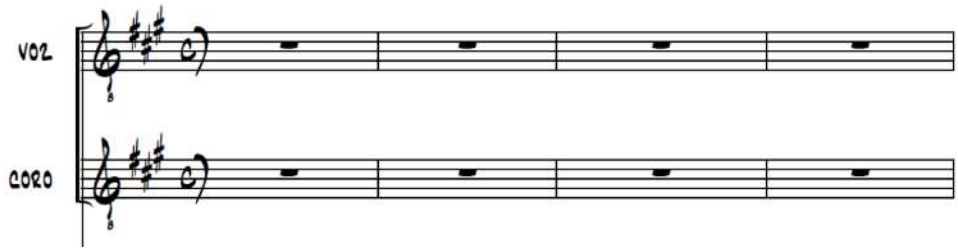
Como conclusión de la obra, se repite toda esta sección, sin la codetta y finaliza la percusión en un corte de negra en el primer tiempo del compás.

3.2 CONGO MÍO

3.2.1 Transcripción de melodía y armonía de la versión original

La siguiente transcripción se acompaña con el ritmo de Guaguancó detallado en la figura No 11 en donde se encuentra todo el grupo de instrumentos de percusión que ejecutan esta pieza.

Figura 27: transcripción de voz, coro y armonía de la versión original.

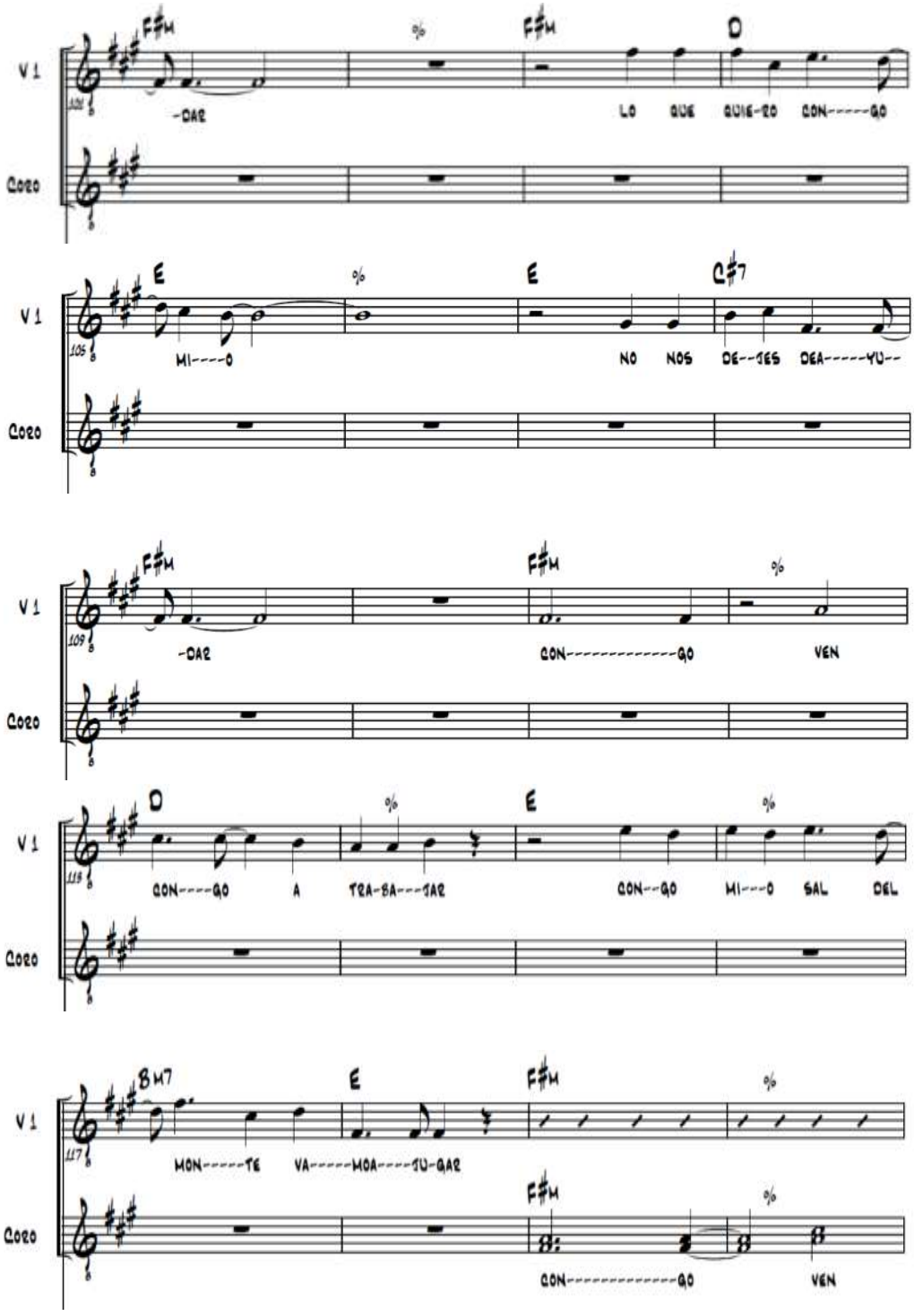



V 1
Coro
CON-----GO
A
F♯M
E
MI---O
VEN DE LO MON-TE
E
F♯M
E/G♯
YO TE LLA-MOA LA------SO--
A
A
A
AAAAAAAAAE
CUAN-----DO
F♯M
D
E
VEN--QA
VEN DES----PA----CIO


E
C♯7
F♯M
V 1
Coro
PA---SOA
PA--SOA
TRA-----SA-------JAS
YO
TE
LLA--MO
Y
TU
REA-----PON------DES
E/G♯
YO
TE
LLA-MO
DE
VER-
A
-DAAAAAAAAD
LLA--MO
CON
TUEM---BE---LE

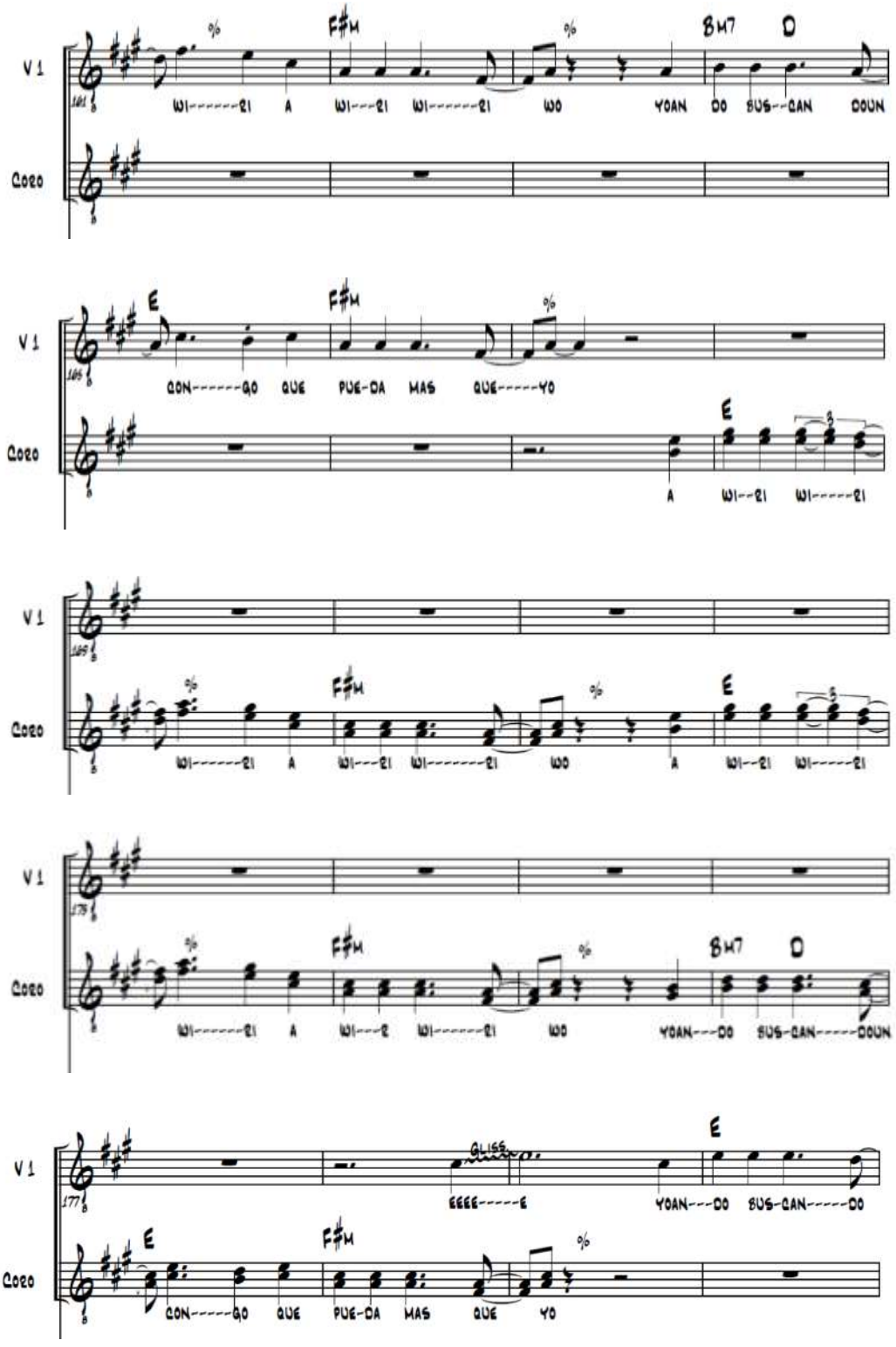

V 1
Coro
E
C♯7
YO TE LLA-MO PA TU--
F♯M
-GAE
YO TE
F♯M
D
E
VE--O
EN LA MA-----LE---LA
F♯M
E/G♯
TRA---BA----JAN--DO MA------TE--
A
RIAAAAAAAAAAL
F♯M
D
E
CON TU CA--LUE--LA DE BA-------RRO


E
C♯7
F♯M
%
V 1
Coro
77
Y TU EM--PA---ZA PAMI-----RAS
%
F♯M
D
81
TU TE LLA-MAS GO------MO
E
%
%
%
85
QUIE-RAS
F♯M
E/G♯
A
89
TU NOM----BRE NO QUIE-----RES DAAAAAAAAS
%
F♯M
D
93
LO QUE QUIE--RO CON------GO
E
%
E
C♯7
97
MI----O NO NOS DE JES DEA-----YU-


F♯M
%
F♯M
D
V 1
105
-DAR
LO QUE QUIE-RO CON-----GO
Coro
E
%
E
C♯7
V 1
105
MI----O
NO NOS DE--JES DEA-----YU--
Coro
F♯M
F♯M
%
V 1
109
-DAR
CON----------GO
VEN
Coro
D
%
E
%
V 1
113
CON----GO A TRA-BA---JAR
CON--GO MI---O SAL DEL
Coro
8M7
E
F♯M
%
V 1
117
MON-----TE VA-----MOA----JU-GAR
F♯M
%
Coro
CON----------GO
VEN

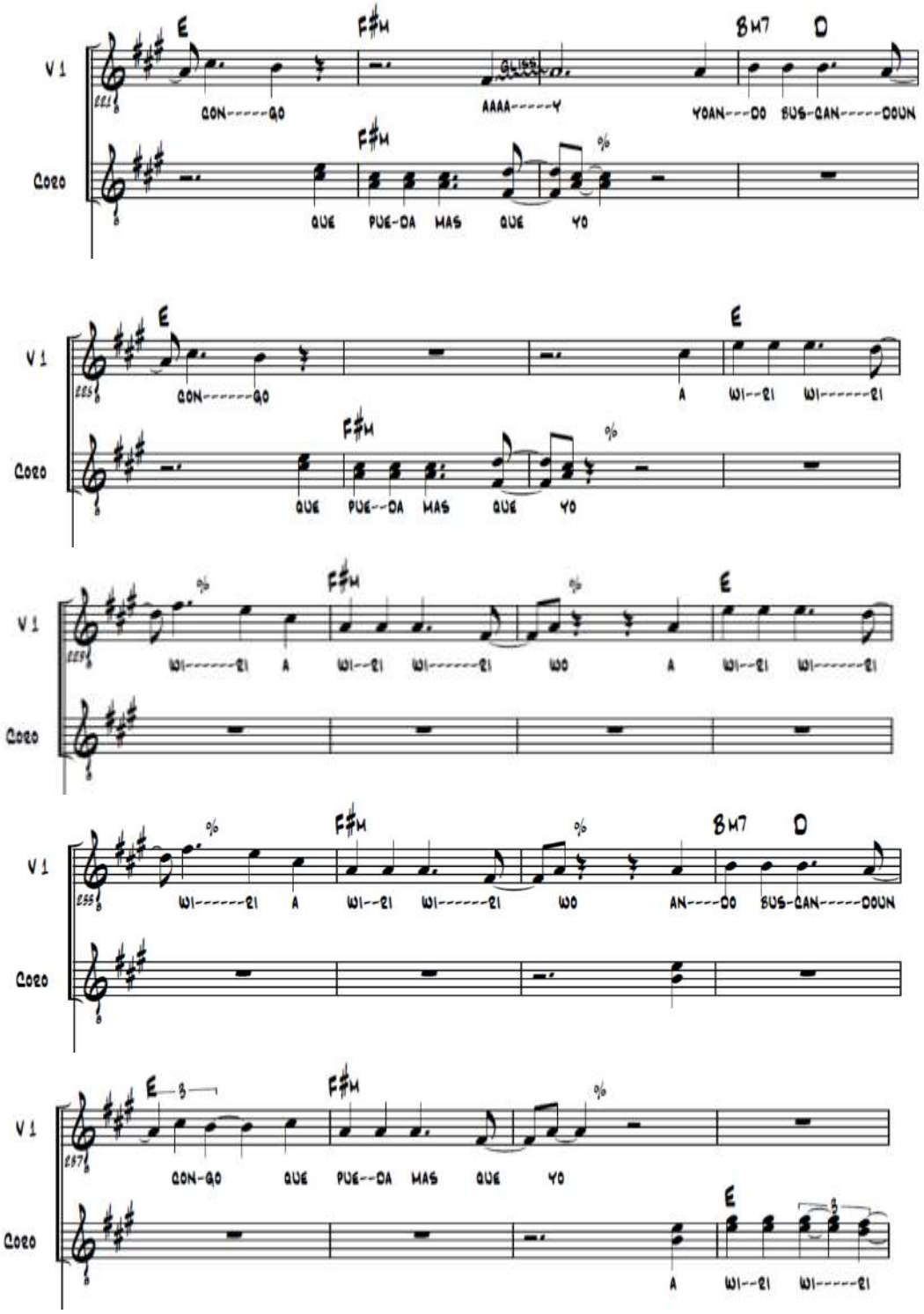

V 1
Coco
D
E
%
QUEEEE--E CO---MO QUI--SA YO TE
CON--------GO A TRA--SA--TAR
8M7
F#M
LLA------MO PA LA-----SO-LAR
CON----- --GO VEN
QUEEEE-ES TOY SUS----CAN-COUN CON-----GO
CON---- GO A TRA--SA TAR
SUE------NO PA LA-----SO-LAR
CON---- GO VEN
AAAY PA----SO FRAN-CO YO TE
CON--------GO A TRA--SA--TAR


V 1
Coro
BM7
E
F♯M
%
LLA-----MOA---QUIA
LA-----SO-LAR
CON-------
--GO
VEN
D
QUEEEEEE
CON--GO
MI---O
SAL
DEL
CON-------GO
A
TRA--BA--JAR
MON-----TE
VA
MOA
TU-GAR
CON-----
---GO
VEN
CON-------GO
A
TRA-BA---JAR
W1-------21
W1--21
W0


V 1
Coro
W1------Q1 A W1---Q1 W1------Q1 WO YOAN DO BUS--CAN DOUN
CON------GO QUE PUE-DA MAS QUE-----YO
A W1--Q1 W1-----Q1
W1------Q1 A W1---Q1 W1-------Q1 WO A W1--Q1 W1------Q1
W1------Q1 A W1---Q W1------Q1 WO YOAN---DO BUS-CAN-----DOUN
EEEE-----E YOAN---DO BUS-CAN-----DO
CON-----GO QUE PUE-DA MAS QUE YO


V 1
Coro
185
F♯M
E
U-------NO YOAN---DO SUS-CAN-----DO DOS YOAN DO SUS--CAN-----DO
V 1
Coro
186
F♯M
B M7
D
U-------NO YOAN-- DO SUS-CAN-----DO DOS AN-----DO SUS--CAN-----DOUN
V 1
Coro
189
E
F♯M
CON-GO GUE PUE--DA MAS GUE YO
A
V 1
Coro
199
F♯M
E
V 1
Coro
197
F♯M
B M7
D
AN----DO SUS-CAN-----DOUN


V 1
Coco
E
F♯M
BM7
D
A---- A YOAN--DO BUS-CAN-----DOUN
CON-----GO QUE PUE--DA MAS QUE YO
CON-----GO QUE------E YO BUS-COHASTA TO-
SE--- E QUE------E YO BUS-COA MI GA-
SAA---AN AAAA-----Y A SAN LU--CE------RO
LLA--MO E-------E YOAN--DO BUS-CAN----DOUN


V 1
Coro
E
F♯M
BM7
D
GLISS.
CON-----GO
AAAA-----Y
YOAN---DO
BUS-CAN-----DOUN
QUE
PUE-DA
MAS
QUE
YO
%
CON------GO
A
WI--EI
WI------EI
WI------EI
WO
AN----DO
CON-GO
PUE--DA



Fuente*: elaboración propia*

3.2.2 Análisis de forma

Clave 3-2 con cambio a 2-3
Compás: 2/2
Tonalidad: Fa sostenido menor
Instrumentación: Voz líder masculina, coro masculino, clave, shekeré, cáscara, conga, tumbadora.
Textura: Homofónica.
Rango dinámico: no especificado

Es una obra de estilo responsorial, aunque la primera parte es solo de la voz líder. El estilo responsorial corresponde a la tradición de la rumba cubana, lo que hace que conserve su originalidad.
Se divide en tres secciones claramente definidas:

FORMA: Ternaria simple: A – B – C

Sección A
Sección adjudicada únicamente a la voz líder, quien presenta el material melódico, después de una sección introductoria. Va desde el compás 1 al 110

Parte introductoria*:* Compás 1 a 12
Esta sección, muestra la percusión a plenitud, presentando el ritmo de rumba sobre el cual se desarrollará toda la obra. La la clave es el instrumento encargado de iniciar en el primer compás, luego, viene la entrada de los otros instrumentos de percusión, en clave 3-2. Finaliza en el compás 12, donde entra la voz líder en anacrusa.

Parte solista: Compás 13 a 110 (Anacrusa en 12)
Sección bastante extensa, destinada únicamente a la voz líder (masculina), que presenta el material melódico sobre el cual se desarrollará toda la sección.
Se divide en dos frases construidas con tres semifrases.
En la primera frase (pregunta), anacrúsica; sus dos semifrases iniciales utilizan el mismo patrón rítmico, (Figura 28), pero se diferencia en su construcción melódica, ya que la primera semifrase se construye sobre las notas cordales de la tonalidad axial (Fa sostenido menor) pero el final de la segunda semifrase puede sugerir enlace a dominante, donde su última nota (si) actuaría como séptima de dominante, o puede también tratarse de un enlace a subdominante, donde esta nota (si) sería su fundamental. Esto no es posible definir por la carencia de un elemento armónico adicional que pueda dar luces sobre el tema.

Figura 28: Congo mío. Sección A. Parte solista. Primea frase, primera y segunda semi frase.



Fuente*: elaboración propia*

La tercera semifrase frase (Figura 29), también anacrúsica, se presenta después de dos compases de la percusión. Esta se aparta un poco de las anteriores utilizando un material rítmico y melódico nuevo que, aunque, enlaza las funciones dominante-tónica (V – I), no es melódicamente conclusivo, lo que da pie a la siguiente frase.

Figura 29: Congo mío. Sección A. Parte solista. Primera frase, tercera semifrase



Fuente*: elaboración propia*

La segunda frase (respuesta), utiliza el mismo material temático de la anterior, con algunas variaciones melódicas, pero, pese a estar utilizando la misma estructura armónica, su línea melódica es conclusiva (Figura 30).

Figura 30: Congo mío. Sección A. Parte solista. Segunda frase.



Fuente*: elaboración propia*

La voz líder retoma la misma estructura repitiéndola por tres veces más, utilizando en cada nueva repetición, un texto diferente. Cada vez es abordada, con un espacio de la percusión entre ellas. La cantidad de compases que queda sola la percusión, obedece al gusto de la voz solista, en su condición de líder.

Para finalizar esta sección, repite la segunda frase a manera de codetta (de la frase) reforzando su conclusión, pero con las dos primeras semifrases en disminución rítmica. (Figura 31).

Figura 31: Congo mío. Sección A. final



Fuente*: elaboración propia*

Sección B

Es una sección corta, donde aparece por primera vez el coro. Esta es la típica parte responsorial, la voz líder propone (o improvisa) sobre una misma melodía diferentes textos y el coro contesta el mismo estribillo. Comprende desde el compás 111 a 154.

Está construida por dos frases de cuatro compases cada una (pregunta y respuesta). La voz líder inicia mostrando el periodo completo (Figura 32), luego el coro canta la pregunta y el solista improvisa sobre la respuesta.

Figura 32. Congo mío. Sección B. voz líder.



Fuente*: elaboración propia*

La primera frase, como se había dicho, es tomada por el coro, que añade una voz por encima de la melodía principal a intervalo de tercera, reforzando la armonía (I-IV). La segunda frase conclusiva es tomada por la voz líder quien improvisa manteniendo la línea melódica, son textos diferentes. (Figura 33)

Figura 33. Congo mío. Sección B. voz líder y coro



Fuente*: elaboración propia*

Sección C

Va desde el compás 156 con anacrusa en 155, hasta final.

Al finalizar la sección anterior se produce un corte de cuatro negras en la percusión sobre el primer compás de la clave, lo que obliga a un cambio de clave de 3-2 a 2-3, por tanto, esta sección está en clave de rumba 2-3.

Mantiene la construcción responsorial de la frase anterior, incluso conserva la estructura que presenta el periodo completo la voz líder.

Esta sección se subdivide en dos partes:

La primera parte, presenta frases largas de doce compases, sin embargo, está construida por dos semifrases anacrúsicas de cuatro compases, con repetición de la primera (Figura 34). Su estructura amónica sugiere enlace bVII – I (Séptimo grado bemol a tónica).

Figura 34: Congo mío. Sección C. tema, voz líder



Fuente*: elaboración propia*

En la segunda parte, esta frase es repetida por el coro y el solista. El coro repite el estribillo presentado, manteniendo su construcción de intervalo de tercera sobre la melodía principal (Figura 35), mientras que la voz líder hace improvisaciones utilizando la misma melodía, aunque se toma algunas licencias rítmicas.

Figura 35: Congo mío. Sección C. Coro



Fuente*: elaboración propia*

A partir del compás 224, a manera de coda, se toma la segunda semifrase y se la divide entre la voz líder y el coro, manteniendo la característica improvisatoria del solista y la repetición del estribillo en el grupo coral (Figura 36).

Figura 36. Congo mío. Sección C. Coda



Fuente*: elaboración propia*

Para finalizar, se repite toda la sección con excepción de la coda, es decir la frase completa, primero por el solista y luego por el coro.

3.3 ANÁLISIS SILÁBICO Y LITERARIO DE LAS LETRAS "CONGO MÍO" Y "TRABAJA MEDIA UNIDAD"

A continuación se presenta la letra de las canciones tanto para entender su contenido como para, analizar la métrica desde el aspecto silábico.

TRABAJA MEDIA UNIDAD

Santa María en la luna
Santa Isabel en el sol
Alrededor de nosotros
No quiero perturbación.

CORO (BIS)

Yo llamo a un ser y no viene
Lo llamo en nombre de DIOS
Llamo a las siete potencias
No quiero perturbación.

CORO (BIS)

Santa María madre
Santa Teresa de Jesús
Pro ahí viene un misionero

Y viene buscando luz.

CORO (BIS)

Ay trabaja! Ay trabaja! Oye trabaja!
Media unidad
Laborando se recibe
Fe, esperanza y caridad.

CORO (BIS)

Pero trabaja !Ay trabaja! Oye trabaja sí! Media unidad
Que con los muertos recibimos
Fe, esperanza y caridad, mi Dios.

Que laborando se recibe
Coro: fe, esperanza y caridad.
Con los muertos recibimos
Coro: fe, esperanza y caridad.

Oye trabaja !Ay trabaja! ¡Oye trabaja si!
Media unidad
Laborando se recibe
Fe, esperanza y caridad.

CONGO MÍO

Congo mío ende los montes
Yo te llamo a laborar
Cuando vengas ven despacio
Paso a paso a trabajar.

Yo te llamo y tu respondes
Yo te llamo de verda
Yo te llamo con tu embele
Yo te llamo pa' juga.

Yo te veo en la maleza
Trabajando un material
Con tu cazuela de barro
Y tu empaca pa' mira.

Tú te llama como quiera
Tu nombre no quiere estar
Yo te quiero congo mío
No nos dejes de ayudar.

Congo, ven Congo a trabajar
Congo mío canta el monte vamos a jugar.

CORO.
Congo ven Congo a trabajar.

Como podemos ver los dos temas hablan del trabajo y de la invocación a las deidades, tanto católicas como santeras (las siete potencias), para que los ayuden en las labores del trabajo diario.

En cuanto a la rima en el primer tema (Trabaja Media Unidad) la rima l es libre y lo mismo sucede con la métrica de los versos, aunque se utilizan, sobre todo, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos.

En el segundo tema (Congo Mio) aparece la rima asonante en el segundo y cuarto verso de cada estrofa e igual el número de silabas varía entre seis y nueve.

4. ARREGLO PARA PIANO Y BAJO CON ADAPTACIÓN DEL RITMO DE GUAGUANCÓ A SEIS CONGAS MÁS ACOMPAÑAMIENTO DE VOZ LIDER, CORO, CATÁ, CLAVE Y SHEKERE

Tomando como base el análisis previo del ritmo, melodía y armonía de los temas “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo “Los Nani” se procede a proponer un arreglo musical para piano y bajo con adaptación a seis congas más acompañamiento de voz líder, coro, catá, clave y shekere, en el que se conserva intacta la línea melódica, rítmica y armónica de la voz y los coros.

Se crea un acompañamiento de piano y bajo basado en la armonía que sugiere la melodía de la voz para cada uno de los temas, ya que estos no contienen elementos armónicos acompañantes.

Adicionalmente, dentro de la armonía de dicho acompañamiento se proponen nuevas sonoridades acórdicas como acordes con 7 o acordes con 7/b5; el piano y el bajo hacen obligados rítmicos creando un contrapunto con la voz y los coros, haciendo muchas veces la parte que le correspondería al quinto, ya que este tambor no va a ser utilizado en el arreglo por su carácter libre e improvisado. Una vez avanzan los arreglos dentro de la música, el piano entra a jugar su papel armónico haciendo un acompañamiento de acordes mientras que el bajo se mantiene con los obligados, contrapunteando con la voz y los coros.

Cuando los temas llegan a su punto más alto coro-pregón el piano comienza a hacer un tumbao mientras el bajo hace una línea melódica más acorde con la música cubana actual (timba).

En cuanto a la adaptación del ritmo de guaguancó para las seis congas se toman como base los patrones del tres golpes y el salidor.

Figura 37: partituras del arreglo para bajo “Trabaja media unidad”






109
115
121
127
17
149
155
161
167
173
180
186
192
198



Fuente*: elaboración propia*

Figura 38: partituras del arreglo para piano “Trabaja media unidad”



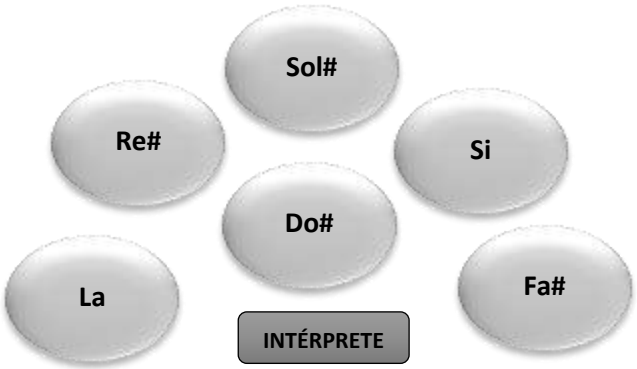

F♯M
B M/A
C♯7(♯9)
C♯7
C 7
B M7
E 7/G♯
E 7
G♯M7(♭5)
16
C♯7(♭5♭9)



Fuente*: elaboración propia*

Para el tema “Trabaja media unidad” la afinación de las tumbadoras, teniendo en cuenta la tonalidad de la canción y partiendo de la conga más baja a la más aguda es: sol#, si, re#, fa#, la y do#, debido a que fa#, la y do# es la triada del acorde de F#m en la que comienza esta canción, modulando luego a G#m utilizando para las congas de sonoridad más grave sol#, si y re#; esto nos da como resultado una afinación en distancia de terceras mayores y menores como habitualmente se utiliza en las congas y funcional para la adaptación del ritmo que acompaña la canción. Los patrones resultantes de esta adaptación se ilustran en la figura 40.

Figura 39: Esquema de la disposición y afinación para las seis congas en el tema “Trabaja Media Unidad”



Fuente: *Elaboración propia*

Para la parte inicial de la canción que está en F#m el patrón de congas es el que se presenta a continuación en la figura 40.

Figura 40: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” parte inicial F#m.



Fuente: *elaboración propia.*

Para la parte en la que la canción modula G#m el patrón es el ilustrado en la Figura 41.

Figura 41: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” modulación a G#m.



Fuente: *elaboración propia.*

Para el patrón final sobre el coro se ejecutan las seis congas a la vez, ver figura 42.

Figura 42: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” de coro a coda.



Fuente: *elaboración propia.*

El acompañamiento de clave, catá y shekere es el tradicional en clave 3-2 durante toda la canción.

Figura 43: partituras del arreglo para bajo “Congo mío”




7
104
117
129
139
146
148
147
156
160
167
174
181
188
196
206



Fuente*: elaboración propia*

Figura 44: partituras del arreglo para piano “Congo mío”



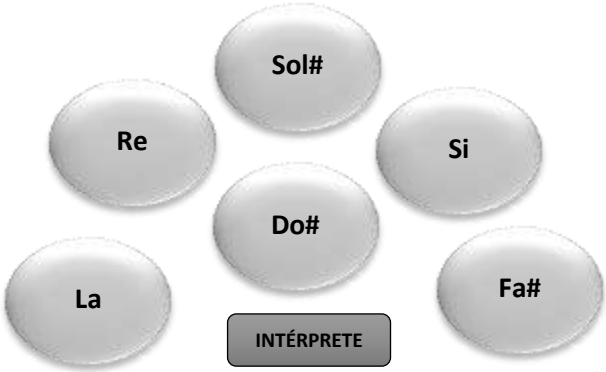

F♯M
7
F♯M
F♯M
BM
BM
G♯M7(♭5)
C♯7
F♯M
BM
D
E7
BM7
C♯7



Fuente*: elaboración propia*

Para el tema “Congo mío” la afinación de las tumbadoras, teniendo en cuenta la tonalidad de la canción y partiendo de la conga más baja a la más aguda es: sol#, si, re, fa#, la y do#, debido a que fa#, la y do# es la triada del acorde de F#m que es la tónica de la canción y agregando sol#, si y re natural para crear el acorde de G#-7b5 que funciona armónica y melódicamente dentro de la canción esto nos da como resultado una afinación en distancia de terceras mayores y menores y funcional para la adaptación del ritmo que acompaña la canción. Los patrones resultantes de esta adaptación se ilustran en la figura 46.

Figura 45: Esquema de la disposición y afinación para las seis congas en el tema “Congo mío”



Fuente: *Elaboración propia*

Durante el transcurso de toda la canción se ejecuta el patrón rítmico que se ilustra en la figura 46, con pequeñas variaciones que dependen del intérprete ya que la canción se mantiene en un mismo tono.

Figura 46: Patrones rítmicos para seis congas “Congo mío”



Fuente*: elaboración propia*

En cuanto a la clave, catá y el shekere estos conservan el patrón original 3-2 durante el acompañamiento de las dos canciones.

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis de las obras “Trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo “Los Nani” se llega a la comprensión del lenguaje rítmico del Guaguancó identificando claramente el diálogo de los tambores tres-dos y salidor guiados siempre por la clave, donde los golpes abiertos escasamente se encuentran entre sí, esto facilita en cierta medida la adaptación a las seis congas, sin embargo es importante considerar que el desarrollo de una técnica homogénea para ambos hemicuerpos se convierte en una herramienta indispensable para el desarrollo creativo de todas las sonoridades que brinda la afinación y la disposición de las congas.

Una vez finalizado el arreglo para piano y bajo y al escuchar el producto final, es válido concluir que se asemeja a las nuevas sonoridades de la música cubana donde la tradición de sus géneros exclusivamente percutivos se fusiona con nuevas tendencias que incluyen instrumentos ajenos a estos, como es el caso del piano y el bajo, los cuales además de hacer acompañamiento armónico, en esta ocasión, asumen esporádicamente la posición del tambor quinto que en la adaptación a las seis congas no es posible incluir por su carácter libre e improvisado.

Además de su función acompañante, las congas también pueden desempeñar un papel melódico ya que queda demostrado que se pueden proponer diferentes afinaciones que durante la interpretación del ritmo permiten crear melodías con los diferentes tonos de cada tambor.

Como recomendación, es importante considerar para próximas propuestas académicas que se pueden explorar formas de hacer aún más reducido el conjunto de Guaguancó si se interpreta el ritmo haciendo uso de pedales para tocar la clave y el catá, mejorando así la técnica, ya que facilita el desarrollo de independencia motríz.

Por último, ante la forma minuciosa y reflexiva con que se desarrolló este documento, la presente propuesta formula el desarrollo de nuevos elementos interpretativos en las tumbadoras, que pueden ser de utilidad para estudiantes, egresados y músicos interesados en la percusión afrocubana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragú Rodríguez, Domingo F. (1995). *Los instrumentos de percusión*. La Habana: Editora Musical de Cuba.

Arteaga, José. (1990). *La Salsa*. Bogotá, Intermedio Editores.

Arteaga, José. (1994). *Música del Caribe*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A.

Ayllón, Héctor. (2014). El derecho de transformación de las obras del espíritu. Fundación AISGE-REUS-AGEDA.

Barnet, Miguel, 1995. *La rumba*. La Habana: c.n.c. Daniel, Yvonne. Rumba: dance and social change in contemporary Cuba. Bloomington: Indiana up.

Barretto, R. (1972). *Que Viva La Música* [Grabado por R. Barretto]. Francia.

Borges, Triana, J. (2016). *La Jiribilla*. Obtenido de La Compactera: http://www.lajiribilla.cu/articulo/espiritistas-a-cantar.

Carpentier, A. (1952). *La Música Cubana.* La Habana: Fondo de Cultura Económica.

Curt, S. (1940). *The History of Musical Instrument*s. (pág. 108). New York: W. W. Norton y Cía.

de la Hoz, P. (2006). *La Jiribilla revista digital de música Cubana*. Obtenido de Mucha Anga: http://epoca2.lajiribilla.cu/2006/n275_08/275_05.html.

Díaz Miguel (2005). *Echu Mingua* [Grabado por M. Díaz]. Barcelona, España. Obtenido de Sello:World Circuit – WCD 071.Formato:CD, Album. País:US. Fecha:21 Mar 2005.

Fietta, J. (2003). *El Pais*. Obtenido de Babelia: https://elpais.com/diario/2003/01/18/babelia/1042848402_850215.html.

Guines, T. (1988). *Rumberos del Irazu* [Grabado por T. Guines]. Alemania, Alemania.

Guanche, Jesús. *Componentes étnicos de la nación cubana*. La habana: adagio, 2008.

Hernández, J. (2011). *Youtube.com*. Obtenido de Conga virtuoso Giovanni Hidalgo video completo: "Conga virtuoso"https://www.youtube.com/watch?v=9HGahGsxAjs.

Linares, María Teresa. *Conceptos sobre el folklore cubano*. La Habana: C.N.C.

León, A. (1974). *Del canto y el tiempo.* La Habana: Del canto y el tiempo, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974. P, 28.

Moore, Robin D. (2006).*Music & Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba (Music of the African Diaspora).* Oakland: U of California P.

Ortiz, Fernando. (1954). *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana.* La Habana: Editores Egido.

Pinelli, T. (2017). *Diario las Américas*. Obtenido de La Rumba Patrimonial: https://www.diariolasamericas.com/opinion/la-rumba-patrimonial-n4112016.

Ray, R. (1972). *L.P. ZAFRA* [Grabado por R. Ray]. New York, New York.

Roy, M. (2003). Músicas Cubanas. Músicas del mundo. AKAL ediciones.

Rondón, Cesar Miguel. 1980. *El libro de la Salsa*. Caracas: Editorial Arte.

Salamanca , C. (2007). *musigrafia.org.* Obtenido de Para Sonar Mejor: http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_07_Percusion%20antillana.

Sandoval, Carlos (1987). *Música y Danza.* Revista No 1. *"para sonar mejor".* En A contratiempo, revista de música en la cultura. Disponible en: http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_07_Percusion%20antillana.pdf. Consultado el 14 de Mayo.

Santamaría, Mongo. *Sonando en cubano*. Disponible en: http://www.tomajazz.com/perfiles/mongo.htm. Consultada el 24 de marzo.

Universal, B. V. (2003). *Biblioteca Virtual Universal.* Obtenido de La rumba: http://www.biblioteca.org.ar/libros/549.pdf.

Urfé, Odilio. *La Rumba y la conga*. Manuscrito sin fecha.

Vizcaino, Mario Argelia. (2009). *Cuba una identitá in movimiento, los tambores Yuka*. En Archivo Cubano. Disponible en la página web: http://www.archivocubano.org/vizcaino_13.html consultada el 22 de marzo. Consultado el 20 de mayo del 2017.

TABLA DE ANEXOS Y FIGURAS

Figura 1: Tambor makuta africano 11
Figura 2: Golpes para interpretar la conga – posición de las manos 13
Figura 3: simbología y técnica del golpe sonido natural o abierto. 13
Figura 4: simbología y técnica del golpe sonido tapado o *slap*. 14
Figura 5: simbología y técnica del golpe sonido tapado seco, castigado o *slap* seco. 15
Figura 6: simbología y técnica del golpe sonido tapado abierto o *slap* abierto 15
Figura 7: simbología y técnica del golpe sonido de bajo, palma o manoteo. 16
Figura 8: simbología y técnica del golpe sonido de dedos o punta. 17
Figura 9: simbología y técnica del golpe sonido natural tapado o apagado. 18
Figura 10: simbología y técnica del golpe sonido fantasma 18
Figura 11: patrones rítmicos del Guaguancó 24
Figura 12: Carátula producción discográfica “Espiritistas a cantar” Los Nani 30
Figura 13: Los Papines 31
Figura 14: Los muñequitos de Matanzas 32
Figura 15: Celeste Mendoza Reina entre las Reinas 33
Figura 16: transcripción de voz, coro y armonía de la versión original. 34
Figura 17: trabaja media unidad. Sección A. Parte solista, primera frase 43
Figura 18: trabaja media unidad. Sección A. Parte solista, segunda frase. 43
Figura 19: trabaja media unidad. Sección A. Parte grupal. 44
Figura 20: trabaja media unidad. Sección B. Parte solista, primera frase 45
Figura 21: trabaja media unidad. Sección B. Parte solista, segunda frase 46
Figura 22: trabaja media unidad. Sección B. Parte grupal 46
Figura 23: trabaja Media unidad. Sección C. Parte solista, primera frase 47
Figura 25: trabaja media unidad. Sección C. Parte grupal 48
Figura 26: trabaja media unidad. Codetta 49
Figura 27: transcripción de voz, coro y armonía de la versión original. 49
Figura 28: Congo mío. Sección A. Parte solista. Primea frase, primera y segunda semi frase. 62
Figura 29: Congo mío. Sección A. Parte solista. Primera frase, tercera semifrase

Figura 30: Congo mío. Sección A. Parte solista. Segunda frase..... 63
Figura 31: Congo mío. Sección A. final 63
Figura 32. Congo mío. Sección B. voz líder..... 64
Figura 33. Congo mío. Sección B. voz líder y coro..... 64
Figura 34: Congo mío. Sección C. tema, voz líder 65
Figura 35: Congo mío. Sección C. Coro..... 65
Figura 36. Congo mío. Sección C. Coda 66
Figura 37: partituras del arreglo para bajo “Trabaja media unidad” 69
Figura 38: partituras del arreglo para piano “Trabaja media unidad” 73
Figura 39: Esquema de la disposición y afinación para las seis congas en el tema “Trabaja Media Unidad” 76
Figura 40: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” parte inicial F#m. 76
Figura 41: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” modulación a G#m..... 76
Figura 42: Patrón rítmico para seis congas “Trabaja media unidad” de coro a coda. 77
Figura 43: partituras del arreglo para bajo “Congo mío” 78
Figura 44: partituras del arreglo para piano “Congo mío” 81
Figura 45: Esquema de la disposición y afinación para las seis congas en el tema “Congo mío” 84
Figura 46: Patrones rítmicos para seis congas “Congo mío” 84
Anexo 1: C.D. con partitura de arreglos y maqueta de audio (piano, conga y clave) de "Trabaja Media Unidad" y "Congo Mío" ……90
Anexo 2: D.V.D. con imágenes de preparación y montaje de los dos temas para la grabación del video final ……91

ANEXOS

Anexo 1: C.D. con partitura de arreglos y maqueta de audio (piano, conga y clave) de "Trabaja Media Unidad" y "Congo Mío"

Anexo 2: D.V.D. con imágenes de preparación y montaje de los dos temas para la grabación del video final