



ALCALDÍA DE BARRANQUILLA



BARRANQUILLA CAPITAL DE VIDA



PORTAFOLIO DISTRITAL DE ESTÍMULOS



Sello Editorial UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA REFORMADA

Congas y Músicas de acordeón

EJECUCIÓN DEL SON Y PUYA VALLENATAS

Mariolys de Jesús Pedroza del Toro
Ángela de Jesús Marín Niebles
Andrea Trujillo Sarmiento



Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017





Congas y Músicas de acordeón

EJECUCIÓN DEL SON Y PUYA VALLENATAS



ALCALDÍA DE
BARRANQUILLA
SECRETARÍA DISTRITAL DE CULTURA, PATRIMONIO Y TURISMO



BARRANQUILLA
CAPITAL
DE VIDA



PORTAFOLIO DISTRITAL
DE ESTÍMULOS



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA
REFORMADA



Congas y Músicas de acordeón

EJECUCIÓN DEL SON Y PUYA VALLENATAS

Mariolys de Jesús Pedroza del Toro - Ángela de Jesús Marín Niebles - Andrea Trujillo Sarmiento

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Pedroza del Toro, Mariolys de Jesús.

Congas y músicas de acordeón: ejecución del son y puya vallenatas / Mariolys de Jesús Pedroza del Toro; Ángela de Jesús Marín Niebles; Andrea Trujillo Sarmiento. – 1ª ed. - Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

90 páginas: ilustraciones, fotos a color y en blanco y negro.

Incluye referencias bibliográficas
ISBN 978-958-8742-92-2 (digital)

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguarda y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017.

1. Música -- Investigaciones. 2. Ritmos musicales – Investigaciones. 3. Tradición cultural. 4. Cultura popular. 5. Patrimonio cultural – Música – Colombia. I. Marín Niebles, Ángela de Jesús. II. Trujillo Sarmiento, Andrea. III. Tit.

CDD: 781.62 P372

CONGAS Y MÚSICAS DE ACORDEÓN.

EJECUCIÓN DEL SON Y PUYA VALLENATAS

© Ángela de Jesús Marín Niebles, Andrea Trujillo Sarmiento,
Mariolys de Jesús Pedroza del Toro

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017.

Programa de Música Corporación Universitaria Reformada
Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades
Grupo de Investigación RAIZ

Líder: Julio César Cassiani Miranda

Programa de Música de la Universidad del Atlántico
Facultad de Bellas Artes

Grupo de Investigación Sapiencia, Arte y Música

Líder: Guillermo Carbó Ronderos

SELLO EDITORIAL UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO EDICIONES CORPORACIÓN UNIVERSITARIA REFORMADA

Producción Editorial

Editorial Mejoras
Calle 58 No. 70-30
info@editorialmejoras.co
www.editorialmejoras.co

Publicación Electrónica

Barranquilla (Colombia), 2017

Nota Legal: © Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

AGRADECIMIENTOS

Las autoras de este libro agradecen infinitamente la generosidad de los maestros Dayan Amado y José Cervantes Jr. por colaborar con su experiencia y conocimientos al presente trabajo investigativo, el cual pretende ser un aporte para las nuevas generaciones de intérpretes vallenatos y todo aquel que se interese por conocer más sobre las congas en el vallenato.



Contenido

Presentación.....	9
MÚSICOS Y MAESTROS DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO.....	13
CONGAS Y MÚSICAS DE ACORDEÓN:	
ESCENARIO INVESTIGATIVO	19
LAS CONGAS	21
<i>Historia de las Congas.....</i>	<i>21</i>
Golpes técnicos de las congas	24
Golpe sonido natural o abierto.....	24
Golpe sonido tapado o <i>slap</i>	25
Golpe sonido bajo o <i>muff</i>	27
Golpe sonido de dedos.....	28
Golpe sonido fantasma	29
Notación de las congas	30
SON Y PUYA: DOS RITMOS VALLENATOS	33
¿Qué es el vallenato?	33
Son Vallenato	34
Puya Vallenata	35

LAS CONGAS EN EL VALLENATO	37
TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO	41
Patrón rítmico del Son vallenato	44
Patrón básico del Son Vallenato	44
Variantes del Son Vallenato	45
<i>Variante rítmica de Dayan Amado.....</i>	46
<i>Variante rítmica de José Cervantes Padre.....</i>	47
<i>Variante rítmica de Héctor “Tico” Rojano.....</i>	48
<i>Variante rítmica de José Luis Rodríguez</i>	50
<i>Variante rítmica de José Cervantes Jr.....</i>	51
Patrón rítmico de la Puya Vallenata	52
Patrón de Puya cerrada	53
<i>Variante rítmica de Héctor “Tico” Rojano.....</i>	54
<i>Variante rítmica de Dayan Amado.....</i>	55
<i>Variante rítmica de José Cervantes Jr.....</i>	56
EJECUCIÓN DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO.	
ASPECTOS A TENER EN CUENTA.....	59
CONCLUSIONES	61
REFERENCIAS.....	65
ANEXOS.....	69
ANEXO 1:	
TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA AL MAESTRO DAYAN AMADO.....	71
ANEXO 2	
TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A JOSÉ CERVANTES JR.	79
LISTADO DE AUDIOS DEL CD	89



Presentación

En Colombia el caribeño es un ser comunicativo, y la música de acordeón es uno de los mejores ejemplos que muestra toda su narrativa y capacidad de expresión. Por medio de las canciones denominadas vallenatas se transmite sentimientos y se narran historias; en tiempos más lejanos incluso llevó noticias y mensajes a provincias distantes. Así lo cuentan la Leyenda de Francisco el Hombre y el nobel de literatura Gabriel García Márquez quien define *Cien años de Soledad* como “un vallenato de 450 páginas” (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2015).

Aunque el término vallenato no es aceptado por todos, es concebido por muchos como una “canción popular que se canta al son del acordeón y acompaña al baile del vallenato” (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010); aun así, para los que nacieron y crecieron en medio de estos ritmos e historias, esta expresión popular significa mucho más.

La música de acordeón es una práctica de origen tradicional en el Caribe colombiano. Esta hace parte de la identidad local, regional y nacional; por tal razón, merece una especial atención en su proceso de evolución y ejecución. Con el paso de los años esta manifestación cultural ha ido cambiando, inclu-

yendo instrumentos diferentes a los tradicionales como las congas; tambores que le aportan al género una sonoridad muy apreciada por las agrupaciones que la interpretan en la actualidad.

Alrededor del término vallenato hay mucha polémica, debido a que este se generalizó a partir de la fundación del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968. Al respecto, el compositor Adolfo Pacheco anota:

López, 'El Pollo', concibió el Festival bajo la ideología de García Márquez, pues en su principal obra, el vallenato de 350 páginas Cien años de soledad, fue donde se creó la leyenda de 'Francisco El hombre', y se declaró a Escalona como heredero de los secretos de ese legendario acordeonista, compositor, intérprete y repentista. Completaron este lanzamiento nada más y nada menos que Consuelo Araujo Noguera y el ya famoso Rafael Escalona. Semejante lanzamiento suscitó el llamado de la televisión, prensa y la radio de todo el país, y transformó el mundo musical del acordeón, la caja y la guacharaca, que desde entonces se vendió como si estuviera recién inventado. Las casas disqueras aceptaron el nuevo testamento y dispusieron marginar a sus músicos y compositores preferidos hasta ese momento, en beneficio de los cultores vallenatos, y a exigir el término vallenato a todo lo que sonara en acordeón porque el negocio era más rentable, no importara que se tocara una cumbia, un porro, un paseaíto, un fandango, un chandé, un pasebol, una charanga, etc. (Pacheco Anillo, 2011).

Como lo expresa Pacheco Anillo (2011), hoy día muchos consideran al acordeón como un sinónimo de vallenato, cuando en realidad es un instrumento que ha ayudado al sabanero, ribereño o caribeño a narrar sus aventuras, amores y costumbres en diversos aires o ritmos.

En Barranquilla, capital del departamento del Atlántico, se escuchan y se tocan ampliamente los ritmos vallenatos. En muchos sectores de la ciudad hay un fuerte aprecio por estos; gusto e interés que no es nuevo como puede observarse en las anotaciones de González Henríquez (1988) al hacer referencia a su difusión por las emisoras radiales barranquilleras y de Giraldo

PRESENTACIÓN

Barbosa (2015) al establecerlos como una tendencia musical del universo sonoro de la ciudad desde la década de los setenta.

Dada la oralidad de la transmisión de estas músicas, la conga no cuenta con métodos escritos; sin embargo, este instrumento posee una notación musical para su interpretación, existiendo métodos de aprendizaje y partituras para su ejecución en otros géneros.

Bajo este contexto y con el ánimo de hacer un aporte a la preservación y dinamización de las músicas de acordeón en calidad de patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad se desarrolló la investigación aquí presentada, con el objetivo de fundamentar la ejecución de las congas en los ritmos de Son y Puya vallenatas a partir de la transcripción y análisis de sus patrones rítmicos.

Las Congas y Músicas de Acordeón: Ejecución del Son y Puya vallenatas es un proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017, en la modalidad Beca Publicación de una Investigación en el Campo de la Música. Los resultados que se exponen, son producto del trabajo en conjunto del Grupo de Investigación Raíz adscrito al Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada y el Grupo de Investigación Sapiencia, Arte y Música adscrito al Programa de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico.

En relación a los aspectos metodológicos, la investigación desarrollada es de tipo descriptivo y fue adelantada con un enfoque cualitativo. Se utilizó la etnografía para estudiar a los ejecutantes en su contexto y actividad cotidiana; asimismo, se utilizaron las técnicas de revisión documental, observación participante, entrevista semiestructurada a congueros ejecutantes del vallenato y el juicio de expertos para la validación de los resultados obtenidos.

Los aportes de esta investigación van dirigidos a la comunidad en general,

a músicos, congueros y todos aquellos que desean aprender o profundizar en las músicas de acordeón. Dada la popularidad e internacionalización del vallenato, este trabajo se constituye en una herramienta importante en los procesos formativos, musicales y artísticos de las Casas Distritales de Cultura, la Escuela Distrital de Arte y Tradiciones Populares (EDA), las instituciones educativas, academias de música y centros culturales dentro y fuera de la ciudad; sistematizando una práctica musical conservada en la oralidad de los músicos que ejecutan las congas en este género.

Este libro se encuentra estructurado en seis capítulos. Primeramente se presenta el escenario investigativo en el cual se desarrolló este proyecto, seguido por un apartado en el cual se exponen los antecedentes de las congas, los golpes técnicos y la notación que se ha diseñado. A continuación se presentan elementos conceptuales alrededor del término vallenato y los ritmos musicales objeto de estudio. En la siguiente sección se efectúa una aproximación a la inclusión de las congas en las músicas de acordeón, para finalizar con la presentación de las técnicas de ejecución de las congas en los ritmos de Son y Puya vallenatas.



MÚSICOS Y MAESTROS
DE LAS CONGAS EN EL
VALLENATO

MÚSICOS Y MAESTROS DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO



Fuente: <https://www.youtube.com/user/MegaDayan/about>

Nombre: Dayan Amado
Origen: Municipio de Ciénaga en el departamento del Magdalena

Dayan Amado es un apreciado y respetado intérprete de las congas. Su padre y abuelo le introdujeron en las músicas tradicionales, sobre todo en la percusión. Es un experto reconocido en la ejecución de los aires vallenatos, especialmente con las congas, instrumento con el cual se siente especialmente identificado. Posee una amplia trayectoria musical, teniendo la oportunidad de tocar con artistas como Edgar Alfredo “Fello” Zabaleta, Los K Morales y Kaleth Morales, entre otros. En el desarrollo de la investigación, además de modelar las técnicas de ejecución en los ritmos de Son y Puya vallenata, brindó información fundamental para comprender las interpretaciones de José Luis Rodríguez, José Cervantes padre, y Héctor “Tico” Rojano.

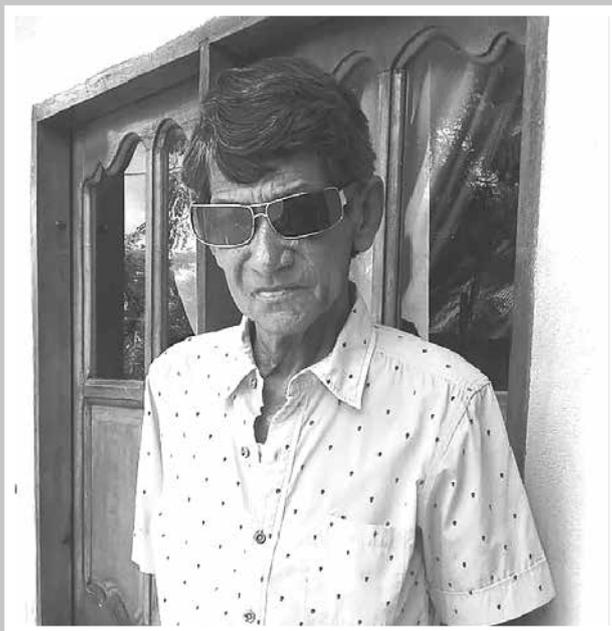


Fuente: <http://viyoutube.com/video/nUiuB0vuT-Y/grabando%20%20congas%20estudios%20r8>

Nombre: José Cervantes Jr.
Origen: Bucaramanga, Santander

José Cervantes Jr. es hijo del también percusionista José María Cervantes. Es oriundo de la ciudad de Bucaramanga y se trasladó a la ciudad de Valledupar, en donde aprendió a interpretar los ritmos vallenatos. Es reconocido intérprete de las congas en este género y ha acompañado a artistas como Diomedes Díaz, Emiliano Zuleta, Los Betos, Farid Ortiz, entre otros. Su ejecución y aportes a esta investigación permitieron analizar los estilos interpretativos de José Luis Rodríguez, José Cervantes padre y Héctor “Tico” Rojano.

MÚSICOS Y MAESTROS DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO



Fuente: <http://elpilon.com.co/ultimo-adios-al-percusionista-jose-cervantes/>

Nombre: José María Cervantes Osorio
Origen: Municipio de Salamina en el departamento del Magdalena

José María Cervantes Osorio fue pionero en la ejecución de las congas en el vallenato, realizó un sinnúmero de grabaciones con Alejandro “Alejo” Durán, Farid Ortiz, Los Hermanos Zuleta, Gustavo Maestre, Enrique Díaz, Calixto Ochoa y Los Hermanos López, entre otros. Compartió escenario con grandes figuras del vallenato como el cantautor Diomedes Díaz. Fue un percusionista muy alegre, jocosos y de un estilo interpretativo único, reconocido por su particular ‘tumbao’ en las congas. Pasó sus últimos años en Salamina, municipio que le vio nacer. Falleció el 4 de diciembre de 2016 a los 81 años.



CONGAS Y MÚSICAS DE ACORDEÓN: *ESCENARIO INVESTIGATIVO*

Desde la segunda mitad del siglo pasado los conjuntos que interpretan músicas de acordeón como el paseo, merengue, son y puya, han estado incluyendo otros instrumentos musicales. Además del tradicional acordeón de botones, guacharaca y caja, es frecuente observar el uso del bajo eléctrico, teclados, bombardino, congas, timbales, cencerros, claves y platillos, entre otros. Lo anterior ha generado la necesidad de indagar, sistematizar y comprender las prácticas interpretativas con las que se dieron a conocer estas músicas al país y el mundo entero, debido a que, por desconocimiento, puede ser fácil desnaturalizarlas y desvirtuarlas.

Al hacer un rastreo de documentos o guías en las que se indique la ejecución o características de la música vallenata, se encuentra una gran ausencia de estos. Durante el desarrollo de esta investigación, solo se encontró uno en el que la notación musical estaba descrita¹.

¹ Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca, escrito por Juan De la Rosa en el año 2012. Disponible en: http://issuu.com/juancajeriton/docs/proyecto_de_grado_juan_de_la_rosa.final

En el contexto formativo de estas expresiones culturales, la tendencia de enseñanza es la oralidad; en este sentido, “sus promotores ponen el acento de las actividades de enseñanza en la observación, escucha, e imitación” (Lengua, 2012, p.9). Lo anterior hace mucho más difícil que existan documentos pedagógicos para el aprendizaje e interpretación de este género.

Teniendo en cuenta lo anterior, dentro del género la conga no cuenta con métodos escritos; no obstante, este instrumento posee una notación musical para su interpretación, existiendo métodos de aprendizaje y partituras para su ejecución en otros géneros. Es por esta razón, que en este trabajo juega un papel fundamental en el conocimiento y divulgación de la tradición, en la medida que permite registrar, entender y proponer nuevas alternativas que la preserven.

La investigación realizada es un estudio etnomusicológico orientado a la ejecución de las congas en los ritmos vallenatos de Son y Puya; con este, se ha pretendido comprender, desde los testimonios y registros sonoros de sus protagonistas, las principales características de esta práctica.

Gracias a la conjugación de diferentes variables como el acceso pertinente al conocimiento temático y metodológico necesarios, la asesoría de expertos de las congas y el uso de herramientas tecnológicas en el presente libro potencializa el instrumento y su interpretación en los ritmos vallenatos tomados como objeto de estudio; en la medida que sistematiza saberes populares que solo se acostumbra a transmitir por vía oral y audiovisual; brindando otra forma de aprendizaje que complementa las ya existentes.

Los resultados se generaron a partir del análisis de los testimonios y ejecuciones compartidas por los congueros vallenatos Dayan Amado y José Cervantes Jr., contrastado con el análisis de documentos audiovisuales de los ejecutantes seleccionados, validando finalmente los patrones sistematizados por los expertos Israel Charris y Einar Escaf.

LAS CONGAS

HISTORIA DE LAS CONGAS

La palabra *tumbadora* se relaciona con el ritmo y baile tradicional llamado Rumba –que no debe confundirse con la rumba de salón– dentro del cual se desarrolló y popularizó este instrumento musical (Warden, 2005). Entre los cubanos, *tumbadora*, es un término más claro a diferencia de la expresión *conga*, más popular en el medio comercial.

En cuanto al origen y evolución de las congas, autores como Alén Rodríguez (2002) y Warden (2005) referencian al musicólogo Fernando Ortiz, quien expone que los esclavos africanos llegados desde la región occidental del Congo se encargaron de volverlas criollas y utilizarlas en las músicas que tocaban. Según Warden (2005) en 1886, una vez fue completamente abolida la esclavitud un gran número de negros [de origen Bantú en su mayoría] comenzó a pasar de las plantaciones y el campo a las zonas urbanas, sobre todo a las áreas alrededor de La Habana y Matanzas en barrios marginales denominados Solares, escenario esencial para el desarrollo de la *tumbadora* y la música de rumba (p.9, Traducción de las autoras).

Por su parte, Ortiz citado por Alén Rodríguez (2002) comenta que la conga tuvo sus principios musicales a partir de los tambores *Ngoma* y *Makuta*, soportando su afirmación en las similitudes morfológicas encontradas entre estos instrumentos. Al respecto, resalta la forma de barril y las tachuelas clavadas en piel de vaca, como características organológicas comunes. Es decir, en tiempos pasados las congas tenían un cuero estirado sobre la abertura superior, clavado con tachuelas, mientras que el extremo inferior estaba abierto de una manera similar a los tambores de origen Bantú (figura 1).

Figura 1:
Antiguo tambor
con tachuelas
clavadas en el
cuero.

Fuente: <http://tambores-sanjuaneros-afroveroenseluisv.blogspot.com.co/>



En este sentido, Warden (2005) aclara que la palabra *Ngoma* es usada para hacer referencia a cualquier tipo de tambor; limitando los orígenes de la tumbadora a los tambores *Makuta* usados en ceremonias privadas y los *Yuka* más populares en los Solares. De igual forma, menciona al *Bembé*, perteneciente a otro grupo de afrocubanos, los Lucumí, descendientes del pueblo Yoruba de Nigeria.

Ortiz, citado por Alén Rodríguez (2002), menciona que en un primer momento se usaron dos tipos de congas, a la primera se le dio el nombre de Caja o Mambisa y la segunda se llamó Salidor o Tumbadora; de acuerdo a este autor, solo más tarde se fue incorporado un tercer tipo designado con el nombre de Quinto. En este trabajo se denomina Congas a estos tres instrumentos.

La propagación del uso de la conga en toda Cuba se debe a que el instrumento superó su entorno local de un solo baile o ritmo: la Rumba; pasando a formar parte de diferentes grupos musicales cubanos y conjuntos enfocados más a menudo en la reproducción del Son, Bolero y la Guaracha.

La conga logró su máximo auge dentro de la música popular bailable cubana cuando logra traspasar sus fronteras nacionales en la década de 1940. Al respecto, Álen Rodríguez (2002) comenta que en 1947 la famosa Banda de Jazz de Dizzy Gillespie designa al percusionista excepcional Luciano “Chano” Pozo como conguero de la banda. Esta fue una encrucijada para el jazz norteamericano y provocó el surgimiento de una nueva corriente conocida como Jazz afro-cubano. Durante esa época la conga todavía tenía las tachuelas en la cabeza, pero a partir de diferentes iniciativas paralelas se comienza la transformación de este instrumento hasta el estado como se conoce actualmente.

Diferentes ejecutantes tanto en Cuba como en Estados Unidos de América comenzaron un proceso de exploración desde las nuevas y diversas necesidades que debían cumplir las congas. El resultado de este proceso fue un sistema de tensión basado en aros y pernos que garantiza a sus ejecutantes una afinación más precisa y estable, potencializando su popularización. En la actualidad, las congas son un instrumento incluido en una gran cantidad de formatos y géneros a nivel mundial. Por lo anterior, se puede encontrar como instrumento de estudio en grandes escuelas musicales como los Conservatorios de Puerto Rico y *Berklee College*, entre otros.

A continuación, se muestra la estructura actual de la conga después del proceso de evolución ya mencionado; en la imagen se pueden apreciar sus principales características como instrumento membranófono afinado por un sistema de aros y pernos (figura 2).



Figura 2: Partes de la conga.

Fuente: <https://www.musikproduktiv.de/meinl-artist-1c1212nt-m.html>

GOLPES TÉCNICOS DE LAS CONGAS

En esta sección se describen los golpes técnicos que usualmente se ejecutan en las Congas. Primeramente se hace necesario definir la palabra *golpe* como la operación de percutir con la mano el parche del instrumento, variando la posición para cambiar el sonido. En ese sentido el término se relaciona con la “acción de dar con violencia un cuerpo contra otro” (Real Academia Española, 2014). Por lo anterior, en este trabajo se entenderá *golpe* el resultado de impactar con la mano en las membranas de un tambor, a partir del movimiento del brazo y antebrazo.

GOLPE SONIDO NATURAL O ABIERTO

Se ejecuta golpeando el borde del parche con la mitad superior de la palma de la mano; durante el movimiento, los dedos deben estar juntos y tocan por inercia el cuero de la conga sin hacer presión sobre el mismo (figura 3 y audio 1).



Figura 3: Posición de la mano para la ejecución del golpe natural o abierto.

Audio 1: Golpe natural o abierto.

Fuente: Construcción de las autoras.

Valcárcel Gregorio (2009) anota que este golpe “se produce con un movimiento recto y firme, de arriba hacia abajo, del conjunto mano-brazo” (p.3). En este sentido, Jacoby (2003) añade que el golpe abierto se produce manteniendo los dedos juntos, llevando la mano hacia abajo, de tal manera que el pliegue donde los dedos se unen, toque el borde de apoyo –curva– de la piel del tambor.

GOLPE SONIDO TAPADO O SLAP

Este sonido tiene dos formas de ejecución. La primera se hace golpeando el parche con la mitad superior de la palma de la mano; los dedos deben estar totalmente relajados buscando como punto de contacto el centro del parche, mientras la palma cae sobre el borde del cuero.

Por su parte, en la segunda opción, se ejecuta el golpe de *slap* con la mano derecha, mientras que la izquierda se encuentra en el centro del parche con el fin de facilitar la emisión del sonido deseado, como se puede ver en la figura 4.

En cualquiera de los dos casos, al final del movimiento, los dedos golpean ligeramente el parche sin rebotar para producir un sonido agudo (audio 2).

Al respecto Valcárcel Gregorio (2009) insiste en que es “un movimiento en que el conjunto mano-brazo se comporta como un *matamoscas*” (p.4). De igual forma, Jacoby (2003) menciona que el habitual golpe de bofetada en la conga, se hace con los dedos ligeramente curvados y la idea es que la palma de la mano golpee en el borde del parche y la punta de los dedos en el parche como una *bofetada* contra la conga.



Figura 4:
Secuencia de
golpe tapado o
slap.

Audio 2: Golpe
tapado o slap.

Fuente: Construcción
de las autoras.

GOLPE SONIDO BAJO O MUFF

Este sonido bajo o *muff* se produce golpeando el centro del parche con la palma de la mano, derecha o izquierda, ligeramente ahuecada. Al respecto Mele (1984) dice que en este golpe se incluye el pulgar (figura 5 y audio 3).



Figura 5: Secuencia golpe bajo o muff.

Audio 3: Golpe bajo o muff.

Fuente: Construcción de las autoras.

GOLPE SONIDO DE DEDOS

El golpe sonido de dedos se produce con la mano izquierda muy parecido al golpe de bajo o *muff*, pero en este movimiento los dedos son los que chocan con el centro del parche. El sonido de dedos según Mele (1984) es una variación del tono bajo o *muff* y se logra golpeando el centro del parche con la yema de los dedos solamente (figura 6 y audio 4).



Figura 6: Secuencia golpe de dedos.

Audio 4: Secuencia golpe de dedos.

Fuente: Construcción de las autoras.

GOLPE SONIDO FANTASMA

El sonido golpe fantasma se puede ejecutar con ambas manos y se deja a gusto del músico donde lo quiera utilizar. Se emplea como complemento rítmico de cualquier patrón y se produce con la yema de los dedos. En este sentido, Valcárcel Gregorio (2009) anota que es un sonido difícil de explicar pues es de muy baja intensidad y no es necesario que se oiga (figura 7 y audio 5).



Figura 7: Golpe fantasma mano derecha e izquierda.

Audio 5: Golpe fantasma.

Fuente: Construcción de las autoras.

NOTACIÓN DE LAS CONGAS

A continuación se presentan dos tipos de notaciones para la interpretación de las congas; estas fueron propuestas por los expertos Hidalgo (1995) y Jacoby (2003). En el marco de este trabajo, las notaciones han sido comparadas, con el objeto de elegir la opción más acertada para las finalidades de este estudio.

En el método desarrollado por Hidalgo (1995) se puede apreciar que cada espacio del pentagrama le pertenece a una conga en particular, ya sea quinto, conga o tumbadora² y un espacio para los golpes fantasma. Seguidamente, para identificar los golpes se coloca en la parte superior de cada figura musical las siglas que identifican a cada uno, como se puede observar en la figura 8. De la misma manera, se maneja la ejecución de las manos con las letras R *-Right-* y L *-Left-* siglas en inglés para mano derecha e izquierda ubicadas debajo de cada figura musical como se puede ver en la figura 9.

KEY TO TERMS

O = open tone
 P = bass like sound with the palm of the hand
 B = bass sound with the palm of the hand
 S = slap
 T = tips of the fingers
 M = muffled sound made by pressing against the skin with the hand (tapao).

Note: Giovanni Hidalgo is a left-handed player. All the examples (with the exception of the three-conga examples) were written for a right-handed player. The three drum examples can be played the same way for a right-handed person, including the position of the drums.

LEYENDA

O = tono abierto
 P = con la palma de la mano, similar al sonido de bajo
 B = sonido de bajo (con la palma de la mano)
 S = seco
 T = con las yemas de los dedos
 M = nota "con sordina". Esto se logra presionando sobre el cuero con la misma mano (tapao).

Nota: Giovanni Hidalgo es zurdo. Los ejemplos de este libro (con la excepción de los ejemplos de tres tumbadoras) están escritos para personas que usan la mano derecha. Los ejemplos de tres tumbadoras, incluyendo la posición de los tambores, se pueden tocar de la misma manera aunque uno sea derecho.

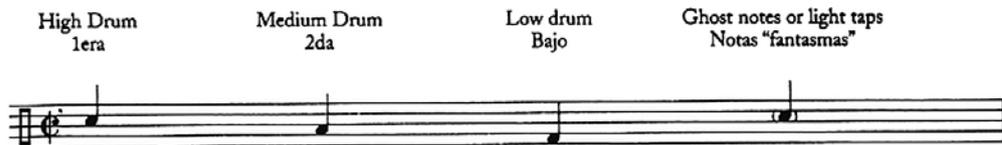


Figura 8: Notación según Giovanni Hidalgo.

Fuente: Método Conga Virtuoso, p.3.

2 Como se mencionó en el apartado de la historia, el Quinto es el tambor más pequeño, tradicionalmente es el que improvisa en el ritmo de Rumba. La Conga se refiere a la media o mediana y la tumbadora se refiere al tambor más grande (Warden, 2005, p.2).

CONGAS Y MÚSICAS DE ACORDEÓN: ESCENARIO INVESTIGATIVO

2-3 CLAVE



Figura 9: Ejemplo de notación según Giovanni Hidalgo.

Fuente: Método Conga Virtuoso, p.4.

Por otro lado, en el método desarrollado por Jacoby (2003) se puede apreciar que cada golpe se encuentra en un cuadrado que equivale a una corchea en compás de 4/4. La ejecución de las manos, al igual que en el método de Hidalgo, se representa con las letras R -Right- y L -Left-. Seguidamente, se relaciona la notación y la explicación de siglas según este autor (figura 10, traducción de las autoras):

B= Bass note	Nota de bajo
P= Palm note	Nota de palma
O=Open tone	Tono abierto
o= Bent open tone	Doblado tono abierto
M= Muff note	Nota manguito
S= Closed conga slap note	Nota bofetada conga cerrado
\$= Muted slap	Bofetada silenciado
p= Pop	Pop
K= Bass flam	Flam bajo
L= Slap flam	Bofetada flam
N= Tone flam	Flam tono
X= Stick on the side of the drum shell	Pegarse en el lado de la cáscara del tambor
G= Ghost note	Nota fantasma

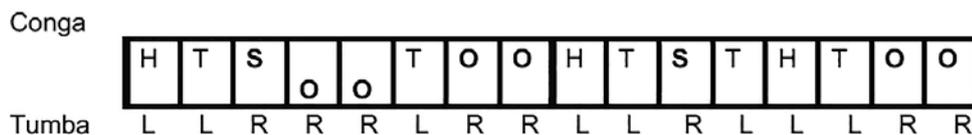


Figura 10: Ejemplo notación según Benjamin Franklin Jacoby.

Fuente: Método A Newbie's Introduction to Conga Drums, p.15.

Tomando en consideración las particularidades de estos dos métodos y las necesidades de la presente investigación, se optará por seguir los lineamientos propuestos por Hidalgo (1995), en la medida que su libro *Conga Virtuoso* propone un espectro más amplio en su notación al utilizar varias figuras musicales como negras semicorcheas, blancas y sus respectivos silencios, además de usar signos de expresión como las ligaduras y acentos.



SON Y PUYA: DOS RITMOS VALLENATOS

¿QUÉ ES EL VALLENATO?

Para empezar con la historia del Vallenato se debe anotar que no hay una claridad sobre el origen y procedencia del término; por tanto, hay muchas teorías y conjeturas al respecto. De acuerdo a Quiroz Otero (1983),

lo que sí se conoce con precisión es que el nombre no gustaba, a comienzos de siglo, a los propios habitantes de Valledupar. Ello produjo que en 1915 don Miguel Vence, educador de primaria reuniera a sus alumnos –entre ellos Rafael Díaz Muege, hoy de 78 años y ex-académico– y por propia iniciativa fundara una "Academia de la Lengua de Valledupar", la cual sesionó por una sola vez, acordó la palabra "Valduparense" como gentilicio y se disolvió para no volver a reunirse jamás. Por aquella época la palabra "Vallenato" era despectiva y, en general, tenía mal significado. (p.15)

No se sabe cuándo la palabra Vallenato pasó de tener una connotación despectiva a ser un vocablo empleado para nombrar a los aires musicales

de la región; no obstante, la asociación es fácil teniendo en cuenta que estos aires eran compuestos y cultivados por las clases populares de la zona.

Aunque mucho se puede contar del origen del término Vallenato y mucho más aún de la historia de cómo se acoplaron los tres instrumentos que hoy conforman la trilogía vallenata, existe un amplio consenso sobre los ritmos que lo componen: Paseo, Merengue, Son y Puya; estos dos últimos son los que se han tomado como objeto de estudio de la presente investigación.

SON VALLENATO

Para introducir este ritmo vallenato se pueden recordar las palabras de Oñate citado por De la Rosa López (2012):

Desde finales del siglo pasado el Son, aire musical vallenato de ancestro negroide, [...] cadencioso y delicado en su ejecución, apto para la nostalgia y la queja, pero también para el relato, tuvo preponderancia en la zona ribereña cuyo epicentro era Plato. (p.31)

Del Son vallenato se dice que no es propio de la región, en la medida que su sentido cadencioso es común a muchos géneros del mismo nombre en diferentes lugares del continente. Esto es afirmado por Quiroz Otero (1983) al recopilar diversos testimonios en la región como el de don Hermenegildo Redondo Herrera¹ quien cuenta que “a principios del siglo aparecieron cinco cubanos [...] y al escuchar esta melodía dijeron: 'Este es un Son'. Con lo que a partir de entonces y con epicentro en el municipio El Paso nuestro aire musical tomó ese nombre”.

El Son se encuentra escrito en compás partido² (2/2), siendo el ritmo más lento del vallenato. “Se caracteriza porque su melodía se desarrolla en una dilatación de los sonidos donde los bajos [del acordeón] son notoriamente dominantes en la armonía” (Quiroz Otero, 1983); es decir, son más marcados en los tiempos fuertes de cada compás con relación a los pitos, fenómeno que

1 Cajero nacido en El Vallito – Cesar.

2 Nombre designado al compás que indica “dos mitades de redonda, o sea dos blancas” (Zamacois, 1984).

se presenta por el predominio de las únicas funciones presentes en los bajos de los instrumentos de la época: tónica y dominante. De la misma forma, los bajos del acordeón también determinan la métrica de la percusión, dándole a esta un golpe dominante de carácter marcante.

De acuerdo a Araújo de Molina (1973) “si se analiza desde el punto de vista de la belleza musical intrínseca, el Son vallenato resulta sin duda alguna el aire de mayor hermosura, elegancia y expresividad”; no obstante, tal vez por su lentitud y melancolía sea poco apetecido por los compositores e intérpretes actuales.

PUYA VALLENATA

Popularmente se sabe que la Puya es el aire vallenato más rápido, en el cual el carácter solístico de los instrumentos toma protagonismo. En este sentido De la Rosa López (2012) afirma:

la característica principal de la Puya a diferencia del resto de los otros ritmos vallenatos, es la rapidez con que se ejecuta y es en esta que los acordeoneros, cajeros y guacharaqueros, tienen un espacio que les permite demostrar su destreza musical. (p.28)

Particularmente en el desarrollo y origen de la Puya existen dos teorías. La primera se relaciona con el verbo *puyar* o *pullar* que según el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, 2014) significa “molestar o enardecer a alguien con pullas (expresiones agudas o picantes)”.

En segundo lugar, Bermúdez (2004) propone que su nacimiento está ligado al “arreglo de piezas instrumentales y de baile y con su posterior conversión en canciones dentro de un proceso de descontextualización ritual” (p.35), haciendo referencia a las *canciones de escarnio*, que en Cuba eran llamadas *puyas*.

En este mismo sentido, se relaciona el término con “cantos imprecaciones para forzar a la divinidad a una prueba de su poder o trabajo, o bien son

cantos de 'puya', donde se molesta o incita a otro a cantar o se alude a defectos, de manera de forzarlo a contestar" (Quiroz Otero, 1983).

El virtuosismo de este aire no solo se encuentra en la rapidez de sus ritmos, adicionalmente la estructura de sus estrofas es de alta complejidad incluyendo muy a menudo quintillas, sextillas o décimas. "Desgraciadamente, tal vez por la exigencia misma de este aire, que requiere un profundo conocimiento musical y un verdadero ingenio para la rima, son más bien pocas sus muestras, comparadas con el merengue y el paseo" (Araújo de Molina, 1973).

A nivel musical, Méndez citado por De la Rosa (2012) afirma: "la Puya junto con el Merengue fueron los primeros ritmos que se interpretaron con el acordeón, por lo menos en la zona central y ribana, al igual que el merengue vallenato la Puya se escribe en compás de 6/8" (p.28).

En la actualidad no se graban muchas puyas, son pocas las casas disqueras e intérpretes que la emplean entre su repertorio; tal vez sea porque esgrimen la frase *no es comercial*; sin embargo, grabaciones recientes demuestran que la Puya bien compuesta y ejecutada *pega*³ como es el caso de *Me dejó solito* de Jorge Celedón, o *La Puya, Puya* de Carlos Vives, en la que como bien lo indica su letra "*la puya vallenata está olvidá' porque nadie la quiere ya grabá', con la puya se alegra el festival, sin la puya no se puede ganá*" (Cuadrado, 1995).

³ Término utilizado para hacer referencia a una canción que se convierte en número uno en la lista de programación de una emisora radial.



LAS CONGAS EN EL VALLENATO

Aunque aún no se logra definir cuándo y en qué fechas se constituyó la trilogía tradicional vallenata de caja, guacharaca y acordeón, de acuerdo a la folclorista Araújo de Molina (1973) las más puristas y estrictas reglas que rezan del vallenato, resaltan la unión de estos tres instrumentos, como un auténtico conjunto de música vallenata; la inclusión de otros instrumentos podría ser considerado como un enriquecimiento del formato por razones comerciales.

Dentro del rastreo realizado, se ha identificado a la agrupación *Los Vallenatos del Magdalena* como uno de los primeros conjuntos que interpretaba ritmos vallenatos. Ellos se radicaron en la ciudad de Barranquilla y sus integrantes fueron: Aníbal Velásquez, Roberto Román, Carlos Román y Juan Velásquez (Memoria Tropical, 2014).

En la figura 11 se muestra una imagen de los músicos de este conjunto:

Agrupaciones como esta hicieron varias innovaciones al formato tradicional del vallenato incluyendo: las cajas armadas y templadas con tornillos, cuando los conjuntos de acordeón incorporaron la "guacharaca" en sus repertorios y

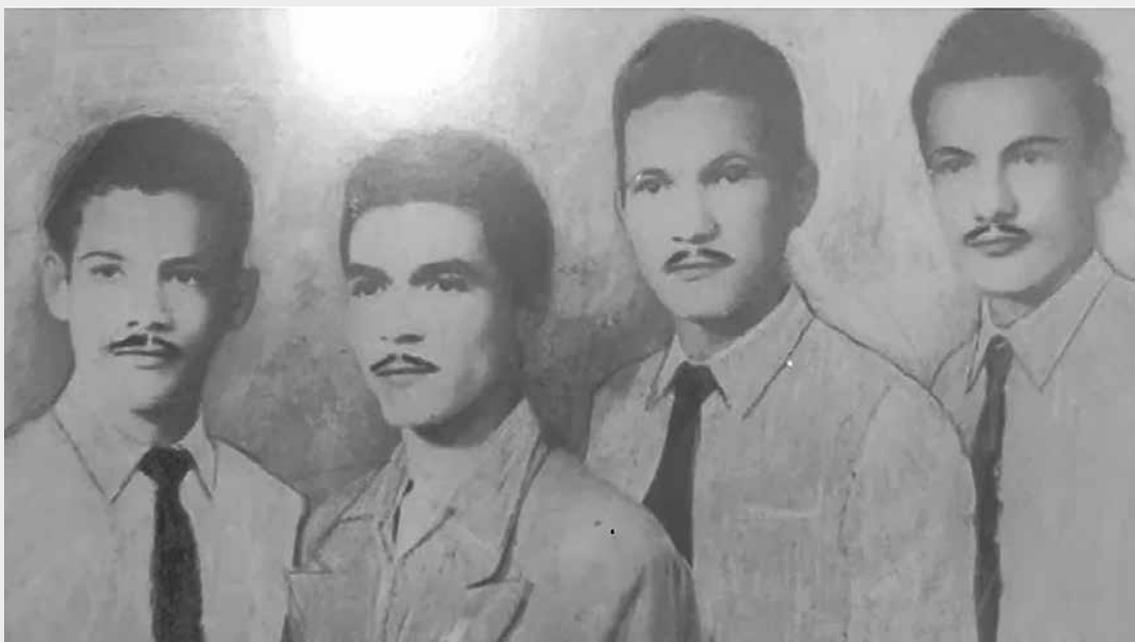


Figura 11: Los Vallenatos del Magdalena. De izquierda a derecha: Aníbal Velásquez, Roberto Román, Carlos Román y Juan Velásquez

Fuente: <http://me-tro.blogspot.com.co/2014/01/los-vallenatos-del-magdalena.html>

necesitaron que la caja tuviera el temple de un timbal, con una tensión que las cañas no podían dar. Utilizaron también la concertina monotónica (acordeón piano) a la que denominaban "acordeón voces" porque traían cambios de tono incorporados y permitían una mayor riqueza melódica. Añadieron el Contrabajo y la Tumbadora cubana (Congas) alterando la estructura organo-lógica tradicional (Quiroz Otero, 1983).

En los años 60 aparecieron grabaciones de otros conjuntos vallenatos que también incluyeron las congas; algunas de estas fueron los conjuntos de Nicolás Elías “Colacho” Mendoza, Los Hermanos López y los reconocidos Corraleros de Majagual (figura 12).

Los Corraleros de Majagual contaban entre su nómina a Enrique Bonfante en la tumbadora, uno de los primeros conguceros reconocidos ampliamente en la historia del vallenato (El vallenato, 2009).

Entre los conguceros más reconocidos de esa época se encuentra Wilson Peña¹; según Gutiérrez Guerra (2013) Peña es uno de los percusionistas más

¹ Para mayor información revisar la biografía y recuerdos de Wilson Peña incluida en el Libro *Héroes ocultos del Vallenato* del escritor Julio Oñate Martínez.

LAS CONGAS EN EL VALLENATO



importantes y ha dejado un importante legado para las nuevas generaciones de congueros del vallenato. Peña, a través de los más de 40 años de carrera artística, ha acumulado una larga experiencia al lado de intérpretes como Diomedes Díaz y Jorge Oñate, y de agrupaciones como Los Betos y Los Hermanos Zuleta, entre otros (Gutiérrez Guerra, 2013).

Otro de los congueros más renombrados es Alfonso “Poncho” López más conocido como *el hombre orquesta* y *el rey de los bajos*, porque también interpretaba el acordeón. Poncho López era un gran músico y era el conguero de la agrupación Los Hermanos López (Ruiz Ditta, 2015).

Figura 12: Los Corraleros de Majagual.

Fuente: <http://www.elvallenato.com.co/2009/08/04/biografia-de-los-corraleros-de-majagual.html>



Figura 13: Los Hermanos López.

Fuente: http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3198:juan-alfonso-poncho-lopez-el-hombre-orquesta-de-la-dinastia&catid=3:musica-y-folclor&Itemid=160

En la historia del vallenato resalta también Héctor “Tico” Rojano (figura 14) quien ha tocado en varias agrupaciones² y acompañado a ilustres acordeoneros como Nicolás Elías “Colacho” Mendoza, Emiliano Zuleta Díaz, Juan Humberto “Juancho” Rois, Franco Argüelles, Náfer Durán, Elberto López, Gonzalo Arturo Molina Mejía y Álvaro López (Sarasti, 2011).

Durante el siglo pasado diversas agrupaciones y congueros han interpretado canciones vallenatas con formatos instrumentales y fusión de ritmos ajenos al formato tradicional, abriendo nuevos espectros sonoros para la música vallenata. Algunos ejemplos son: *Nido de amor* de Octavio Daza grabado por El Gran Combo de Puerto Rico, *La Rasquiñita* de Diomedes Díaz grabada por Wilfrido Vargas y sus Beduinos, *El Higuerón* de Abel Antonio Villa interpretada por Belkis Concepción y Las Chicas del Can y *Compae Chipuco* de José María “Chema” Gómez, *Momposina* de José Barros grabados por la Sonora Matancera, Fabian Picón³ y Roberto Cuao⁴ entre otros. Cabe resaltar que en estas agrupaciones se incluye entre sus instrumentos a las congas.

2 Los Hermanos Zuleta, Diomedes Díaz, Jorge Oñate y Los Betos, entre otras.

3 Percusionista nacido en Barranquilla que ha grabado para agrupaciones vallenatas como Jorge Celedón, Ivan Villazón y Silvestre Dangond, entre otros; se caracteriza por ser un percusionista que fusiona los ritmos colombianos.

4 Percusionista nacido en Barranquilla. Ha grabado para agrupaciones vallenatas como Jorge Celedón, Ivan Villazón, Peter Manjarrez y Diomedes Díaz, entre otros.



Figura 14: Tico Rojano en Europa.

Fuente: <http://www.diomedesdiaz.co/2012/05/el-tico-rojano-en-alma-corazon-y-vida.html>



TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO

En este apartado se presentan las técnicas de ejecución identificadas con el trabajo de campo, organizadas por las siguientes categorías: Nombre de los golpes, Frecuencia de utilización, Tipo de conga y Afinación. De igual manera, se describe el papel de las congas en los ritmos objeto de estudio.

Al hacer referencia a la manera como los entrevistados nominan los golpes que ejecutan, se identificaron los siguientes: golpe abierto, golpe *slap*, golpe de dedos, golpe *muff* y el golpe fantasma. En relación al golpe abierto, identificado por Valcárcel Gregorio (2009) como golpe natural, los entrevistados manifiestan conocer el otro nombre del golpe pero utilizan el término abierto.

Con respecto al *slap* se encontró que uno de los congueros lo llamó *quemao*, término que es utilizado en los tambores tradicionales del Caribe colombiano que designa un golpe similar pero diferente, porque en las músicas vallenatas se usa la mano izquierda para cerrar el sonido y hacer que el golpe *slap* sea más brillante.

Al preguntar por el golpe de dedos, los entrevistados expresaron unanimidad en el uso del nombre, recordando que este golpe está integrado en la ejecución

al golpe *muff*, el cual también es identificado por ambos congueros de la misma manera. Los intérpretes mencionaron también el término *masacote*, para hacer referencia a la combinación del golpe *muff* y golpe de dedos.

En lo tocante al golpe fantasma se pudo apreciar el uso de esta denominación, expresando de este que es un *golpe que no se siente*; es decir, casi imperceptible.

En la tabla 1 se puede observar la denominación utilizada por los congueros, contrastada con la forma de ser nombrada por los teóricos consultados en este trabajo.

Tabla 1: Denominación de los golpes de las congas para los entrevistados.

CONGUEROS	Golpe abierto	Golpe <i>slap</i>	Golpe <i>muff</i>	Golpe de dedos	Golpe fantasma
TEÓRICOS	Golpe natural o abierto	Golpe sonido tapado o <i>slap</i>	Golpe sonido bajo o <i>muff</i>	Golpe sonido dedos	Golpe sonido fantasma

Fuente: Construcción de las autoras.

Al estudiar la categoría de Frecuencia de utilización, se identificó la siguiente jerarquía de uso: golpe abierto, golpe de dedos y golpe *slap*, golpe *muff* y golpe fantasma. En ambos ritmos el golpe abierto es de mayor ejecución porque la conga va acompañando la caja vallenata y este golpe se acentúa. El golpe de dedos se usa más cuando el ritmo de son vallenato va abierto.

En este punto se hace necesario aclarar que la estructura básica de un tema o canción vallenata se compone de dos secciones A (cerrada) y B (abierta o sabrosura). Al respecto, uno de los entrevistados expresó que “en el vallenato como tal hay un ritmo que es donde te indica la parte cerrada, la parte abierta, donde existen variaciones” (anexo 1).

En la sección A cada instrumento ejecuta un patrón rítmico cerrado, caracterizado por ser un acompañamiento estable que constituye la base de la canción. Por su parte, en la sección B el acordeón hace una improvisación o pase, mientras que los demás instrumentos le acompañan con patrones rítmicos abiertos, que se construyen como variaciones del patrón cerrado (anexo 2).

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

El golpe *slap* es usual en la sección A tanto en el son como en la puya vallenata, especialmente en el tiempo débil del compás. Por su parte, el golpe *muff* es utilizado en la sección A, debido a que este golpe va marcando el tiempo fuerte.

El de menos frecuencia de utilización es el golpe fantasma porque se emplea más como fondo evitando un vacío sonoro en la ejecución de las congas.

Al examinar la categoría Tipo de conga, se intentó establecer de las tres variedades del instrumento las de mayor uso en los ritmos. Para el son vallenato, se interpreta la conga y la tumbadora por la sonoridad un poco más grave y pastosa que estas dan al ritmo que por naturaleza es más cadencioso y lento. En la puya vallenata, se ejecuta más el quinto y la conga, porque brinda una sonoridad brillante a la interpretación de un ritmo más animado y rápido.

En el contexto de identificación de las técnicas de ejecución se realizó un acercamiento a la afinación del instrumento; en ese sentido, se observó que los congueros desde su experticia, las afinan a su gusto o de oído. Se apreció la tendencia a utilizar el quinto y conga para ejecutar la puya y la conga y tumba para la interpretación del son. De igual manera, se apreció que la distancia entre las congas puede ser de una cuarta o quinta justa.

Para finalizar este apartado, se describe el papel que cumplen las congas en los ritmos objeto de estudio, de acuerdo a las entrevistas realizadas. Dentro del formato vallenato la conga es un instrumento acompañante; así lo menciona Dayan Amado:

el principal protagonista es la caja, el acordeón va (...) y la caja hace un movimiento de [el encuestado hace una demostración del ritmo de puya en la caja] donde la conga va [seguidamente demuestra el acompañamiento de las congas] y son dos golpes [demostración de los golpes], hasta el lunes [haciendo referencia a que se tocan los dos golpes hasta el final de la canción], por eso es que me enamoré de ellos y cuando escuché vallenato todavía más (anexo 1).

Como consecuencia de esta dinámica, las congas desarrollan patrones rítmicos cerrados y abiertos que se ejecutan en cada sección (A o B).

PATRÓN RÍTMICO DEL SON VALLENATO

En esta sección se presentan los datos recolectados durante el trabajo de campo, los cuales permitieron identificar el patrón básico ejecutado por los primeros congueros que iniciaron la incursión de este instrumento en las músicas de acordeón. Seguidamente, se relacionan y analizan las variantes encontradas en las interpretaciones de los informantes que constituyeron la muestra.

Para mayor comodidad del lector, cada patrón expuesto está acompañado por su respectiva transcripción y dos audios; el primero de estos contiene la ejecución individual del patrón rítmico en las congas y, el segundo, contiene la interpretación del mismo patrón acompañado con la caja y la guacharaca. De esta manera, se propicia una mejor comprensión y contextualización de la ejecución de este instrumento en los ritmos objeto de estudio. Es pertinente aclarar que el ritmo de Son vallenato siempre se acostumbra escribir en compás partido por el carácter de su interpretación.

PATRÓN BÁSICO DEL SON VALLENATO

Como su nombre lo indica, este fue el patrón rítmico que se usó en los primeros momentos de incursión de las congas en los ritmos vallenatos. Se caracteriza por mantener la misma ejecución en las dos secciones de la canción: A (cerrada) y B (sabrosura). Sobre este patrón Dayan Amado comenta:

Antiguamente nuestros campesinos, nuestros hacedores de la tierra, ellos escuchaban música radio, pero no escuchaban la música actual, porque obviamente eso no existía, ellos escuchaban era: Sonora Matancera, Compay Segundo, en la radio escuchaban Son cubano, escuchaban un tamborcito que sonaba con una afinación media; bueno, ellos llegaron, metieron eso al vallenato como Juancho Polo Valencia, Alejo Durán.

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

Fueron los primeros en introducir lo que es la conga como tal, pero en ese tiempo no se llamaba conga, en ese tiempo se llamaba Timba que era una conga más pequeña, que en Cuba es el Requinto (anexo 1).

En cuanto a la interpretación de este aire en su forma básica, Dayan Amado continúa diciendo: “*consta de solamente dos golpes [haciendo referencia al abierto y al muff]*”; asimismo menciona que se ejecuta en una sola conga (quinto). El intérprete hace énfasis que al emplear el golpe *muff* el sonido debe ser *tosquito*⁵ en sus propias palabras: “*eran menos golpes y como era una sola conga, era más Tosquito, sino que ahora a diferencia que se tocan las dos, se emplea un poquito más de técnica y los sonidos más claros*” (anexo 1).

En cuanto al ritmo se observó que inicia en el tiempo débil, marcan una figura de negra. Seguidamente se aprecia que siempre los tiempos fuertes del compás son ejecutados con el golpe *muff* y los golpes de contratiempo con el golpe abierto. Todo lo anterior, usando en la célula rítmica blanca, negras y corchea, como se muestra en la figura 15 y se escucha en los audios 6 y 7.



Figura 15: Patrón básico del Son vallenato.

Audios 6 y 7: Patrón básico del Son vallenato.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTES DEL SON VALLENATO

Al analizar los datos recabados, se encontraron diez variantes de los patrones cerrado y abierto de las congas; estas fueron interpretadas por los entrevistados, quienes ofrecieron detalles de su expresión y ejecución. La información recolectada se expone organizada por entrevistado.

⁵ Refiriéndose a un sonido que trata de emular la sonoridad de la caja vallenata.

VARIANTE RÍTMICA DE DAYAN AMADO

En lo referente a su estilo de ejecución, el entrevistado deja entrever una gran variedad de influencias que han impregnado su forma de tocar, tomando lo elementos que considera relevantes para este fin, como él mismo dice:

Mis raíces son el folclor (Bullerengue, Chalupa, etc.); he evolucionado cositas, he cogido de aquí y cogido de allá de los ritmos afroantillanos, del jazz, cositas así y del mismo vallenato, he reunido y lo he adherido a mi estilo y así lo he evolucionado.

En cuanto a su aprendizaje, este conguero cuenta que la imitación juega un papel muy importante en su proceso de formación empírico: “*bueno, escuchando y viendo, cuando yo era niño me metía a las Casetas⁶ y veía y decía: yo quiero ser como ellos. Y ahí comencé a estudiar, a escuchar*”.

Al revisar las ejecuciones del son cerrado⁷, se encuentra que el entrevistado inicia en tiempo débil con figura de negra. Se observa que los tiempos fuertes del compás están marcados por el golpe de *muff*; en este mismo sentido se alternan los golpes abiertos y *slap* durante la ejecución del patrón rítmico, escrito en una secuencia de negras dando la apariencia del galope de un caballo (figura 16, audios 8 y 9).

Allegro ♩ = 120

Conga Drum

Figura 16: Variante de Son cerrado de Dayan Amado.

Audios 8 y 9: Variante de Son cerrado de Dayan Amado.

Fuente: Construcción de las autoras.

En lo tocante al son abierto, para la ejecución de esta variante, el entrevistado expresó: “bueno, a diferencia del Paseo, el Son tiene una cosita que va con el tiempo del bajo del acordeón y la diferencia es que en el Paseo va como

⁶ Espacio o sitio en el que se organizaban los bailes en una población.

⁷ Se recuerda que este se interpreta en la sección A de la canción con una sola conga (conga), usando para su ejecución los golpes abierto, *slap* y *muff*.

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

un poquito más corrido y en el Son es más cadente [haciendo referencia a la cadencia]”.

En esta variante rítmica se utilizan dos congas (quinto y conga) usando los golpes: abierto (mano derecha e izquierda), *slap* y *muff*. En cuanto a su escritura (figura 17), se puede decir que sigue una secuencia de negras y corcheas iniciando en tiempo débil con figura de negra. De igual forma, se ve notoriamente que los tiempos acentuados del compás están marcados por un golpe abierto, al igual que las corcheas del compás que se turnan entre la conga al comienzo del patrón y la tumbadora al final del mismo (audios 10 y 11).



Figura 17: Variante de Son abierto (sabrosura) de Dayan Amado.

Audios 10 y 11: Variante de Son abierto de Dayan Amado.

Fuente: Construcción de las autoras.

En cuanto a las nuevas variantes que surgen con la evolución de los ritmos vallenatos, este conguero anotó: “llegó un momento en que ya el vallenato necesitaba oxigenarse y llegaron los primeros que le agregaron cositas y en la parte del género vallenato, un señor que se llama José Luis Rodríguez, actual acompañante, conguero percusionista de Jorge Celedón”. Con el anterior testimonio se puede evidenciar que existen muchos estilos interpretativos de las congas en el vallenato, confirmando que los patrones expuestos en el presente trabajo investigativo solo son una muestra de un amplio universo.

VARIANTE RÍTMICA DE JOSÉ CERVANTES PADRE

Al revisar las respuestas de este entrevistado se observó que para el son cerrado, coincide con el conguero Dayan Amado al utilizar una sola conga (conga). El patrón inicia en el tiempo débil con figura de negra (figura 18). Para su ejecución se usan los golpes: abierto, *slap*, *muff* y golpe de dedos. El patrón rítmico está escrito en una secuencia de dos corcheas seguidas de

una negra, figura que es ejecutada en el segundo tiempo con golpe de *slap* y en cuarto tiempo con golpe abierto (escuchar audios 12 y 13).

Allegro ♩ = 120

Conga Drum

Figura 18: Variante de Son cerrado de José Cervantes padre.

Audios 12 y 13: Variante de Son cerrado de José Cervantes padre.

Fuente: Construcción de las autoras.

Para el son abierto también se utilizan dos congas (conga y tumbadora), como se puede observar en la figura 19. En la ejecución se usan los golpes, abierto (mano derecha e izquierda), *slap* y golpe de dedos. El compás inicia en tiempo débil con el motivo rítmico de silencio de corchea, corchea y negra. A continuación, en el primer tiempo del segundo compás hay otro motivo conformado por una corchea acentuada que se realiza con golpe de dedos en la conga; una negra que debe ser ejecutada con golpe abierto en la tumbadora y finaliza con una corchea en golpe de *slap* en la conga (audios 14 y 15).

Allegro ♩ = 120

Conga Drum

Figura 19: Variante de Son abierto (sabrosura) de José Cervantes padre.

Audios 14 y 15: Variante de Son abierto de José Cervantes padre.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE HÉCTOR “TICO” ROJANO

Tal cual como se ha nombrado en este trabajo de investigación, este intérprete tiene una amplia trayectoria artística, el cual lo hace merecedor de ser uno de los primeros congueros en el género vallenato, tal como menciona Dayan Amado: “él que fue uno de los primeros en evolucionar las dos congas en el vallenato, Tico Rojano y a partir de ellos hasta ahora, muchos” (anexo 1). En el mismo sentido, José Cervantes Jr. menciona “o sea me baso mucho en

mi papá porque mi papá fue muy diferente a los otros congueros y también en Tico Rojano” (anexo 2).

Para el son cerrado se apreció que este entrevistado también utiliza una conga, comienza en tiempo fuerte en figura de corchea. Los golpes utilizados son: abierto, *slap* y golpe fantasma en la mano izquierda (audios 16 y 17). En la transcripción (figura 20), se observa que la figura rítmica empleada en este patrón es la corchea, alternando los golpes abiertos y golpe fantasma en la mano izquierda, incluyendo además un acento en el cuarto tiempo en golpe abierto.



Figura 20: Variante de Son cerrado de Héctor “Tico” Rojano.
Audios 16 y 17: Variante de Son cerrado de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.

En relación al son abierto, este intérprete también ejecuta dos congas (conga y tumbadora), comenzando en tiempo fuerte. Para su interpretación se utilizan los golpes abierto (mano derecha e izquierda) y golpe de dedos (figura 21). El primer motivo rítmico está conformado por una corchea ejecutada en la tumbadora con golpe abierto, seguida de una negra tocada en la conga con golpe abierto y finaliza con otra corchea en golpe abierto en la conga. Por su parte, el segundo motivo inicia con dos corcheas, la primera en la conga y la segunda en la tumbadora; finalizando en figura de negra en la tumbadora. Este mismo patrón rítmico se repite en el segundo y tercer compás, pero con la diferencia que en el tiempo fuerte se comienza con golpe de dedos (audios 18 y 19).



Figura 21: Variante de Son abierto (sabrosura) de Héctor “Tico” Rojano.

Audios 18 y 19: Variante de Son abierto de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ

Este intérprete tiene una amplia trayectoria artística, los demás entrevistados exaltan la calidad de su ejecución. Sobre él, José Cervantes Jr. dice:

José Luis Rodríguez es uno de mis mayores referentes, para mí con respecto a los demás, con respecto a toditos para mí José Luis Rodríguez es uno de los mejores intérpretes del vallenato (anexo 2).

Por su parte, Dayan Amado cuenta:

Bueno, digamos que en la parte del adquirir nivel en el que dices: ¡wow, yo quiero llegar allá, yo quiero ser como él! [...] en la parte del género vallenato, un señor que se llama José Luis Rodríguez, actual acompañante, conguero percusionista de Jorge Celedón (anexo 1).

Haciendo referencia al son cerrado, coincide con los anteriores al utilizar una conga. Inicia en el tiempo débil con figura de negra, se usan los golpes, abierto, *slap*, *muff*, golpe de dedos y golpe fantasma en la mano izquierda (figura 22). En la transcripción se puede ver que en el segundo compás la secuencia de golpes es *muff*, golpe de dedos, *slap*, golpe fantasma y golpe abierto, todo esto escrito en una secuencia de tres corcheas seguidas de figura de negra, corchea y negra. Esta secuencia se repite en el tercer compás (audios 20 y 21).

LAS CONGAS EN EL VALLENATO



Figura 22: Variante de Son cerrado de José Luis Rodríguez.

Audios 20 y 21: Variante de Son cerrado de José Luis Rodríguez.

Fuente: Construcción de las autoras.

En relación al son abierto, como se ve en la figura 23, se utilizan las dos congas (conga y tumbadora), inicia en tiempo débil con figura de corcheas. En el segundo compás, se pueden observar dos grupos de cuatro corcheas que alternan el golpe abierto: *slap*, golpe fantasma y golpe de dedos; en este se acentúa la primera figura de cada grupo en *slap*. Por su parte, en el tercer compás se repite el motivo rítmico de dos corcheas y negra, pero esta vez solo se utiliza el golpe abierto. Así mismo, en los compases cuatro y cinco se repite la anterior secuencia, omitiendo el golpe de dedos además de remplazar el primer y segundo tiempo del último compás con un grupo de cuatro corcheas (audios 22 y 23).

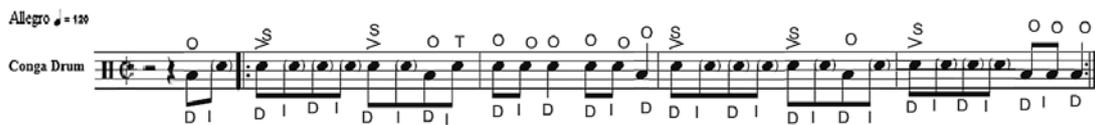


Figura 23: Variante de Son abierto (sabrosura) de José Luis Rodríguez.

Audios 22 y 23: Variante de Son abierto (sabrosura) de José Luis Rodríguez.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE JOSÉ CERVANTES JR.

Como expresaron los demás entrevistados, este conguero también utiliza una sola conga, iniciando en tiempo débil con figura de negra (figura 24). Se aprecia que los acentos están marcados por el golpe *slap*; la célula rítmica que se emplea en este patrón es un grupo de cuatro corcheas, alternando los golpes abierto, *slap* y golpe fantasma en la mano derecha e izquierda (audios 24 y 25).



Figura 24: Variante de Son cerrado de José Cervantes Jr.

Audios 24 y 25: Variante de Son cerrado de José Cervantes Jr.

Fuente: Construcción de las autoras.

En el son abierto, también utiliza dos congas (conga y tumbadora), inicia en tiempo fuerte (figura 25) y en su ejecución usa los golpes abierto (mano derecha e izquierda) *slap*, golpe de dedos, y golpe fantasma en la mano derecha e izquierda.

La particularidad de esta variante, a diferencia de las anteriormente expuestas, se presenta en la constante variación de los motivos rítmicos y golpes que la conforman; manteniendo aun así un predominio rítmico del grupo de dos corcheas y una negra, como se puede escuchar en los audios 26 y 27.



Figura 25: Variante de Son abierto (sabrosura) de José Cervantes Jr.

Audios 26 y 27: Variante de Son abierto de José Cervantes Jr.

Fuente: Construcción de las autoras.

PATRÓN RÍTMICO DE LA PUYA VALLENATA

Es pertinente aclarar que el aire de Puya siempre se acostumbra escribir en compás de 6/8 (donde cada corchea vale un tiempo), por la cadencia y velocidad que los ejecutantes dan a su interpretación.

Teniendo en cuenta el trabajo de campo realizado, se observó que los intérpretes entrevistados acostumbran iniciar la ejecución de los patrones rítmicos de la Puya en tiempo débil o fuerte, por lo cual se ejemplifica en

cada una de estas dos modalidades incluyendo las figuras y audios. Lo anterior fue confirmado por uno de los percusionistas que participaron de la técnica de juicio de expertos, expresando que el ritmo de Puya se puede ejecutar entrando en primer o segundo tiempo del compás, según el gusto del ejecutante.

Se observó que no existe un patrón de puya cerrado básico; cada intérprete lo toca de acuerdo a como lo siente. Cabe resaltar que todos los congueros entrevistados, exceptuando Héctor “Tico” Rojano, utilizan el mismo patrón rítmico de Puya cerrada; por lo cual, solo se hará distinción por intérprete en el caso del conguero en mención y en la Puya abierta.

Para mejor entendimiento y referencia del aire de Puya el intérprete Dayan Amado recomienda:

Escuchen a Jorge Celedón, uno de los exponentes que ha llevado el vallenato a otro nivel; digámoslo mundial, él siempre –claro después de Diomedes que grababa Merengue, Son y Puya– pero Jorge Celedón, de la nueva generación, es el único que ha grabado Merengue, Son y Puya (anexo 1).

PATRÓN DE PUYA CERRADA

Como se aprecia en la figura 26, para su ejecución se utiliza una conga (quinto). El patrón tiene una secuencia rítmica que inicia con un grupo de tres corcheas, ejecutadas con los golpes de *muff*, golpe de dedos y *slap*; seguidamente hay un silencio de corchea y una negra en golpe abierto. Cabe resaltar que para su interpretación, la secuencia de manos utilizada es dos veces izquierda y dos veces derecha. Para mayor claridad se deben observar las figuras 26 y 27 y escuchar los audios 28, 29, 30 y 31.



Figura 26: Patrón de Puya cerrado.

Audios 28 y 29: Patrón de Puya cerrado.

Fuente: Construcción de las autoras.

Presto ♩. = 170

CONGA DRUMS

Figura 27: Patrón de Puya cerrado comenzando en tiempo débil.

Audios 30 y 31: Patrón de Puya cerrado comenzando en tiempo débil.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE HÉCTOR “TICO” ROJANO

Para su ejecución se utiliza una conga (quinto), el patrón tiene una secuencia rítmica de tres negras con golpes de *slap* y abierto, para acentuar la última negra del compás. Al igual que los anteriores, se puede ejecutar entrando en tiempo débil o fuerte según el gusto del ejecutante (figuras 28 y 29, audios 32, 33, 34 y 35).

Presto ♩. = 170

CONGA DRUMS

Figura 28: Variante de Puya cerrado de Héctor “Tico” Rojano.

Audios 32 y 33: Variante de Puya cerrado de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.

Presto ♩. = 170

CONGA DRUMS

Figura 29: Variante de Puya cerrada comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.

Audios 34 y 35: Variante de Puya cerrada comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.

En la Puya abierta los motivos rítmicos y la secuencia de las manos son iguales a la variante de la puya cerrada. Para su ejecución se usan dos congas

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

(quinto y conga) y los golpes que se emplean son el fantasma y el golpe abierto solamente. Para mayor comprensión ver figuras 30 y 31 y audios 36, 37, 38 y 39.



Figura 30: Variante de Puya abierta (sabrosura) de Héctor “Tico” Rojano.
Audios 36 y 37: Variante de Puya abierta (sabrosura) de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.



Figura 31: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.
Audios 38 y 39: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE DAYAN AMADO

En esta variante los motivos rítmicos y la secuencia de las manos, son iguales al patrón cerrado. En este se usan dos congas (quinto y conga) para su interpretación y en lo referente a los golpes es importante mencionar que se reemplaza el golpe *slap* por golpe abierto, como se observa en las figuras 32 y 33.

En lo referente a la función de la conga dentro de la ejecución de este aire Dayan Amado dice: “lo que pasa es que en la Puya, la conga es un complemento, mejor dicho, saludas a todos con la conga”. Al ser un instrumento acompañante, como lo cuenta el entrevistado, se puede explicar la poca variación que presenta el presente patrón rítmico con el patrón cerrado.

Se recuerda que su ejecución puede ser entrando en primer o segundo tiempo del compás como se escucha en los audios 40, 41, 42 y 43

Presto ♩ = 170

CONGA DRUMS

Figura 32: Variante de Puya abierta (sabrosura), de Dayan Amado.

Audios 40 y 41: Variante de Puya abierta (sabrosura), de Dayan Amado.

Fuente: Construcción de las autoras.

Presto ♩ = 170

CONGA DRUMS

Figura 33: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil, de Dayan Amado.

Audios 42 y 43: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil, de Dayan Amado.

Fuente: Construcción de las autoras.

VARIANTE RÍTMICA DE JOSÉ CERVANTES JR.

En esta variante rítmica se utilizan dos congas (quinto y conga); presenta una secuencia rítmica conformada por dos motivos rítmicos. El primero tiene una negra en golpe abierto con la mano derecha y una corchea en *slap*, ejecutada igualmente con la mano derecha. Por su parte, el segundo motivo inicia con un grupo de dos corcheas seguidas por un silencio de corchea; para su ejecución se usan respectivamente, el golpe de dedos con la mano izquierda y el abierto con la derecha (figuras 34 y 35 y audios 44, 45, 46 y 47).

Presto ♩ = 170

CONGA DRUMS

Figura 34: Variante de Puya abierta (sabrosura) de José Cervantes Jr.

Audios 44 y 45: Variante de Puya abierta (sabrosura) de José Cervantes Jr.

Fuente: Construcción de las autoras.

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

Presto ♩. = 170

CONGA DRUMS

The musical notation for Conga Drums is written on a single staff in 6/8 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 170 beats per minute. The notation consists of three measures, each containing a rhythmic pattern of notes and rests. The notes are marked with drum symbols: 'D' for a downbeat, 'I' for an upbeat, and 'D' for a downbeat. Above the notes are letters: 'S', 'T', 'O', 'O', 'S', 'T', 'O', 'O', 'S', 'T', 'O'. The first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note (D), an eighth note (I), and a quarter note (D). The second and third measures start with an eighth note (D), followed by a quarter note (D), an eighth note (I), and a quarter note (D). The notation ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 35: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil, de José Cervantes Jr.

Audios 46 y 47: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil, de José Cervantes Jr.

Fuente: Construcción de las autoras.



EJECUCIÓN DE LAS CONGAS EN EL VALLENATO.

ASPECTOS A TENER EN CUENTA

En este apartado se presentan breves rutas de interpretación de las congas para las músicas de acordeón, con el objeto de aproximar aún más al instrumentista a la acertada y tradicional práctica de las congas en los ritmos de Son y Puya vallenata.

- Para ejecutar el aire de Son se recomienda utilizar las congas (conga y tumbadora) ya que por ser un aire más cadencioso debería ir acompañando a los bajos del acordeón. Al respecto de las congas que se deben utilizar en la Puya son: (quinto y conga) ya que presenta una sonoridad más brillante.
- Con respecto a la afinación del instrumento; se observó que los congueros desde su experticia, las afinan a su gusto. De igual manera, se apreció que la distancia entre las congas puede ser de una cuarta o quinta justa.
- Es de importancia aclarar que la persona que recurra a este documento debe tener conocimientos previos de la ejecución de la conga, es decir, un nivel medio de interpretación.
- Para la ejecución de estos patrones y variantes se recomienda que se

tengan en cuenta los acentos escritos en las variantes para que no se pierda la intención interpretativa, ya sea Son o Puya.

- Se deben tener en cuenta las cifras indicadoras de compás de negra con puntillo para el compás de 6/8 (Aire de Puya) y la blanca para el ritmo de compás partido (Aire de Son).
- Para lograr una mejor interiorización de las variantes se recomienda escuchar los audios varias veces.
- A nivel pedagógico se propone la creación de materiales didácticos en donde se abarquen los ritmos de vallenato paseo y merengue como herramientas de estudio para los que estén interesados en la ejecución de las variantes rítmicas.
- Se propone utilizar los resultados de este trabajo de investigación para la creación de un material académico para fomentar el estudio de las congas.



CONCLUSIONES

Después de comparar los diferentes estilos interpretativos de los congueros Dayan Amado, Tico Rojano, José Cervantes, José Luis Rodríguez y José Cervantes Jr. se puede llegar a las siguientes conclusiones:

- En cuanto a las técnicas de ejecución de las congas en el vallenato se puede decir que los golpes más usados son: abierto, *slap*, golpe de dedos, *muff* y el golpe fantasma. En los dos ritmos estudiados el golpe abierto es el más usado, esto con el fin de resaltar los acentos que la conga hace mientras acompaña la caja vallenata, mientras que los otros golpes se usan en momentos específicos; por ejemplo el golpe de dedos se usa más cuando el ritmo de Son vallenato va abierto.
- En cuanto al Son se pudo encontrar un patrón básico que fue el utilizado en el pasado, pero se descubrió que con el transcurrir de los años cada intérprete se ha encargado de desarrollar su propio estilo según su propio sentir, como ellos argumentan, razón que impulsó a diferenciar cada una de las variantes recopiladas de los ejecutantes seleccionados. Aun así se encontraron ciertas similitudes como:

- Todos los intérpretes acentúan en tiempo débil generalmente el último tiempo del compás con golpe abierto, a excepción de José Cervantes Jr. que acentúa con golpe de *slap* la corchea del segundo tiempo del compás.
- Todos los intérpretes usan una sola tumbadora (la conga) para ejecutar la parte A del Son y las dos congas (conga y tumbadora) para la parte B del Son.
- Otra similitud que se resalta son los motivos rítmicos de cuatro corcheas que comparten José Cervantes Jr. y Tico Rojano. Asimismo José Cervantes padre y Dayan Amado usan la negra como una figura rítmica predominante en su ejecución. Por su parte José Luis Rodríguez tiene un patrón totalmente diferente a sus homólogos utilizando tres corcheas, negra, corchea y negra.
- En lo que respecta a la Puya se encontró que también tiene un patrón rítmico base utilizado por todos los congueros entrevistados a excepción de Tico Rojano. Pero al llegar a la sección abierta, cada intérprete ejecuta su propia variante.
 - En las variantes de Puya abierta (Sabrosura) de Tico Rojano y Dayan Amado mantienen una similitud rítmica. Ambos intérpretes conservan el ritmo y acentuación del patrón cerrado de Puya (3 corcheas, silencio de corchea y una negra). Sin embargo, cada uno da su toque personal haciendo la inclusión del quinto, además de incluir una secuencia particular de golpes.
- Con respecto a la utilización de las congas se encontró que los intérpretes prefieren utilizar (quinto y conga) por la sonoridad que estas dos proporcionan al momento de ejecutarlas en el ritmo de Puya
- Al igual que en el Son, en la Puya todos los intérpretes usan una sola conga (quinto) para ejecutar la parte A de la Puya y las dos congas (quinto y conga), para la parte B
- Se observó que los intérpretes entrevistados acostumbran iniciar la ejecución del patrón de Puya y sus variantes rítmicos en tiempo débil o fuerte.

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

Para culminar este apartado es necesario resaltar la importancia de este trabajo investigativo como una semilla que se siembra con el fin de exaltar y dinamizar las valiosas tradiciones musicales de nuestro país, representadas esta vez en las músicas vallenatas, estilo musical declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, el primero de diciembre de 2015 (*El Espectador*, 2015).



REFERENCIAS

- Alén Rodríguez, O. (2002). A history of the congas. Recuperado a partir de <http://www.afrocubaweb.com/cidmuc.htm#atlas>
- Araújo de Molina, C. (1973). *Vallenatología, Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana. Recuperado a partir de <http://lema.rae.es/damer/>
- Bermúdez Cujar, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 9(9), 9-62. Recuperado a partir de <http://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/viewFile/46296/58589>
- Cuadrado, E. (1995). *La puya puyá*. Colombia. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=km3M_HHVUWE
- De la Rosa López, J. G. (2012). *Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca*. Universidad Popular del Cesar. Recuperado a partir de https://issuu.com/juancajeriton/docs/proyecto_de_grado_juan_de_la_rosa.final
- El Espectador (2015, diciembre 15). Declaran al vallenato Patrimonio Inmaterial de la humanidad. *El Espectador*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/declaran-al-vallenato->

patrimonio-inmaterial-de-humanida-articulo-602668

El vallenato. (2009). Biografía de Los Corraleros de Majagual. Recuperado a partir de <http://www.elvallenato.com.co/2009/08/04/biografia-de-los-corraleros-de-majagual.html>

Giraldo Barbosa, J. E. (2015). Música, cuerpo y color en «La Puerta de Oro de Colombia»: una aproximación a la historia social de las músicas populares en la ciudad de Barranquilla. *Aguaíta. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, 27, 53-70. Recuperado a partir de <http://occ.dspace.escire.net/bitstream/11223/358/1/Música%2C+cuerpo+y+color+en+La+Puerta+de+Oro+de.pdf>

González Henríquez, A. (1988). Calidad de la vida musical en la radio barranquillera. *Huellas*, 23(0120-2536), 43-54. Recuperado a partir de <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC349.pdf>

Gutiérrez Guerra, C. (2013). Veteranos del folclor. Recuperado a partir de <http://elpilon.com.co/veteranos-del-folclor-columna-por-celso-guerra/>

Hidalgo, G. (1995). *Conga virtuoso*. (D. Thress, Ed., B. Reverón, Trad.). Miami: Warner Bros Publications.

Jacoby, B. F. (2003). *A Newbie's introduction to Conga Drums*. Ohio.

Lengua, L. Y. (2012). *Enseñanza del Acordeón en la Fundación Niños Acordeoneros y Cantores del Vallenato Andrés «Turco» Gil*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Mele, D. (1984). *Metodo avanzado para el estudio de las tumbadoras*. Argentina.

Memoria Tropical (2014). Los Vallenatos del Magdalena. Recuperado a partir de <http://me-tro.blogspot.com.co/2014/01/los-vallenatos-del-magdalena.html>

Pacheco Anillo, A. (2011, abril 21). Revolución vallenata. *El Tiempo*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4513949>

Quiroz Otero, C. (1983). *Vallenato. Hombre y canto* (1ra ed.). Bogotá: Ícaro.

Radiodifusora Nacional de Colombia (2015). Cien años de Soledad, un vallenato que lo cuenta todo | Señal Memoria. Recuperado a partir de <https://www.senalmemoria.co/articulos/cien-años-de-soledad-un-vallenato-que-lo-cuenta-todo>

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). España. Recuperado a partir de <http://lema.rae.es/drae/?val=>

Ruiz Ditta, J. N. (2015). Juan Alfonso 'Poncho' López, el hombre-orquesta de la dinastía. Recuperado a partir de <http://www.panoramacultural>

LAS CONGAS EN EL VALLENATO

com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3198:juan-alfonso-poncho-lopez-el-hombre-orquesta-de-la-dinastia&catid=3:musica-y-folclor&Itemid=160

Sarasti, H. (2011). «Tico» ha hecho camino al tocar. Recuperado a partir de <http://elcomentaristablog.blogspot.com.co/2011/12/tico-por-su-tambo-ra-lo-conoceis.html>

Valcárcel Gregorio, M. M. (2009). Las tumbadoras. En Mayeysis (Ed.), *La Percusión Cubana, sus instrumentos y sus ritmos*.

Warden, N. (2005). A History of the Conga Drum. *Percussive notes*, (February), 8-15.

Zamacois, J. (1984). *Teoría de la Música. Dividida en cursos. Libro I* (19.^a ed.). España: Labor.



ANEXOS

ANEXO 1:

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA AL MAESTRO DAYAN AMADO

M: MARIOLYS PEDROZA (Entrevistadora)
D: DAYAN AMADO (Entrevistado)

M: Dayan, ¿cómo estás?

D: Excelente.

M: ¿Me puedes regalar tu nombre completo?

D: Eh, Dayan Amado Rada.

M: Tu edad por favor.

D: 33

M: ¿En qué parte del país naciste?

D: Ciénaga, Magdalena

M: ¿Con quién trabajas? ¿Lugar de trabajo?

D: Básicamente aquí en Barranquilla con diferentes agrupaciones.

M: ¿Y tienes algunos estudios realizados sobre música?

D: Lo que uno aprende comúnmente sobre el camino.

M: ¿Empíricamente?

D: Exacto.

M: ¿Me puedes contar una reseña de tu vida artística?

D: Bueno, eh, a partir de los 5 años, comencé a acompañar a mi papá en diferentes conciertos; mi papá es músico percusionista también de la caja vallenata. Bueno, ahí parte lo que es esta linda historia de mi vida en la percusión. Luego a los 8 años comienza lo que es en sí la música folclórica como tal, comienzo a viajar por los diferentes municipios de la Costa Atlántica; ya cuando tengo 18 años, comienzo lo que es profesionalmente a conocer el vallenato como tal y ahí comienza esta linda historia hasta esta temporada.

M: ¿Por qué escogiste la conga como tu instrumento principal?

D: Este instrumento es algo lindo, algo que me llena mucho después de lo que son tambores colombianos (Alegre, Llamador, etc.). Lo conocí porque mi papá me decía: “Son dos Golpes (A continuación la demostración de los golpes), Hasta el lunes”, por eso es que me enamoré de ellos y cuando escuché vallenato, todavía más.

M: ¿Cómo aprendiste a tocar las congas?

D: Como te decía; mi papá me decía que eran dos golpes (A continuación demostración de los golpes), comencé a escuchar y a ver a los que ya estaban en otro nivel digamos y comencé a enamorarme más de este instrumento, a estudiarlo más, y bueno, ahí vamos.

M: ¿Ya qué edad comenzaste a tocar ya como tal?

D: Bueno desde muy niño siempre me llamaron la atención, pero como tal profesionalmente a los 18 años.

M: ¿Quién fue tu mayor influencia para aprender a tocar el instrumento?

D: Bueno digamos que en la parte de aquel nivel en el que dices ¡Wow yo quiero llegar allá, yo quiero ser como él!... Giovanni Hidalgo; para mí él es lo máximo, y en la parte del género vallenato, un señor que se llama José Luis Rodríguez, actual acompañante, conguero, percusionista de Jorge Celedón, excelente, y otros como Tico Rojano, en fin...

ANEXOS

M: ¿En qué basas tu estilo interpretativo a la hora de tocar las congas? y ¿En qué se diferencia tu estilo de los demás congueros?

D: Bueno, como te venía diciendo, mis raíces son el folclor (Bullerengue, Chalupa, etc.) he evolucionado cositas, he cogido de aquí y cogido de allá de los ritmos afroantillanos, del jazz, cositas así y del mismo vallenato he reunido y lo he adherido a mi estilo y así lo he evolucionado.

M: ¿Cómo aprendiste a tocar las congas en el vallenato?

D: Bueno, escuchando y viendo, cuando yo era niño me metía a las Casetas y veía y decía: “yo quiero ser como ellos”, y ahí comencé a estudiar, a escuchar, etc.

M: ¿Conoces algún método donde expliques cómo es la ejecución de las congas en el vallenato?

D: Un documento como tal no existe.

M: ¿Y algún video, tutorial que expliquen?

D: Videos sí existen, donde te dicen pero son limitados, son cositas pero como tal un video en donde tú digas: “Wow, este es el vallenato que se toca y que se va a tocar” no lo hay todavía.

M: Dentro de la conga, ¿cuáles son los golpes principales para tocar el vallenato?

D: En el vallenato como tal hay un ritmo que es donde te indica la parte cerrada, la parte abierta, donde existen variaciones, por ejemplo: (A continuación la demostración o Ejemplo). Esto es una raspa; La variación sería: (Demostración de la variación de la Raspa).

El *Slap*, abierto, el *Muff* y los golpes fantasma que son aquellos golpes que no se sienten pero ahí están.

M: Ok; ¿Cómo se ejecuta el aire de Son en las congas?

D: Bueno a diferencia del paseo, que era como especie de una raspa. (Ejecución de la Raspa). El Son tiene una cosita que va con el tiempo del bajo del acordeón, y la diferencia es que en el paseo va como un poquito más corrido y en el Son es más cadente, entonces sería así. Hagamos paseo

primero (Ejecución del Paseo), ahora vamos con el Son (Ejecución del aire de Son).

M: Eso que haces con los dedos de tu mano izquierda ¿qué es?

D: Esos son como unos golpes fantasmas, digámoslo así, que es como especie de un granidito que le da el toque tosquito; pero el *Slap* está ahí, estas cositas así (Ejecución de la conga con golpes fantasma) le da ese toque especial.

M: Una pregunta: Tengo entendido que el Son tiene unas variantes pero aparte de las variantes, antes se tocaba de una forma, después ingresó la nueva ola y ahora me imagino que ha cambiado nuevamente, o sea, quisiera que me explicaras estas tres etapas que ha tenido el Son en las congas.

D: Bueno, te cuento que el Son no varió mucho, lo que sí ha variado es en los golpes, porque anteriormente lo hacían como te decía ahorita “Tosquito”, o sea; eran menos golpes y como era una sola conga, –que en ese entonces se llamaba timba– era más “Tosquito” sino que ahora a diferencia que se tocan las dos, se emplea un poquito más de técnica y los sonidos más claros; bueno vayamos al Son.

M: Como antes.

D: Si, Como antes. (Demostración del Son). Básicamente era: (Ejecución de los golpes), anteriormente era así. Bueno, llegó un momento en que ya el vallenato necesitaba oxigenarse y llegaron los primeros que le agregaron cositas, le agregaron la otra conga y queda así: (Ejecución del cambio en el aire de Son).

M: ¿Ese es el patrón?

D: Si, va acorde con el bajo, como te decía ahorita, de la forma que te lo hice anteriormente fue un poquito “Tosquito” ahora esta es la parte normal, sino que las variaciones son esas (a continuación, demostración de la variación). ¿Te acuerdas que ahorita recordamos del Son, te hice una base que era así? (Ejecución de la base). Esa base es mía.

M: ¿Esa es la base que utilizas para el Son?

D: Exacto, para las grabaciones es esta la que yo utilizo, o sea; comúnmente es esta (Ejecución del Son).

ANEXOS

M: Ok.

D: Y el sabor es el mismo, sino que más seguido (ejecución continua del Son).

M: ¿Cuáles son las variantes? Por ejemplo, ¿dónde entra el sabor/variantes que tiene el Son?

D: Esas, por lo menos la parte en dónde el disco va cerradito, digámoslo así, el vallenato va cerrado, va en la parte del cuerpo del disco. (Ejemplo de Son en la conga).

M: Ok.

D: Esa es la parte del sabor (Demostración de ritmo de Son y su variante).

M: ¿Ese es el Son y la variante de Son?

D: Sí.

M: ¿Y me puedes explicar cómo se ejecuta la Puya en las congas? O sea, el patrón rítmico principal.

D: Es muy similar al merengue (Ejecución de la Puya).

Variante de merengue (Demostración de la variante); esto lo hago a mi manera, yo te lo voy a hacer así.

M: ¿Es merengue lo que estás haciendo?

D: Sí, esto es merengue. El merengue es muy similar a la Puya, entonces la Puya sería así: (Ejecución de la Puya).

M: ¿Y la variante de ese patrón rítmico de la Puya?

D: El de la Puya sería así: (Ejecución de la variante de Puya). Lo que pasa es que en la Puya, la conga es un complemento; en la Puya, mejor dicho, saludas a todos con la conga; es...

M: Es un acompañamiento

D: Sí, exacto. El principal protagonista es la caja, el acordeón va (Ejecución vocal del acordeón en Puya) y la caja hace un movimiento de (Demostración de la caja en Puya) donde la conga va (Demostración del acompañamiento de las congas) eso es lo que hace. Ya si el grupo tiene un arreglo (Ejecución de variante de Puya) ya eso es otra cosa, pero en sí es eso.

M: ¿Me puedes hacer por favor el patrón rítmico y seguido la variante?

D: Ok. (Ejecución de Puya y su variante).

M: ¿Cómo afinas las congas personalmente para tocar el vallenato?

D: Como tal la afinación es media, ni tan alta ni tan baja porque las congas es como en la salsa, la salsa va con la conga, igual el vallenato, la conga tiene una afinación media en la cual va con el bajo, complementados los dos van ahí según los sabores; si el bajo cambió, la conga cambia y si la conga cambia el bajo también debe cambiar; por lo general la afinación es media ya el gusto de varios percusionistas si la suben, la bajan, ya es cuestión de cada quien, pero la afinación como tal es media.

M: ¿Qué repertorio recomiendas para tocar los aires de Son y Puya en las congas?

D: ¿Son y Puya? Escuchen a Jorge Celedón, uno de los exponentes que ha llevado el vallenato a otro nivel; digámoslo mundial, y él siempre –claro después de Diomedes que grababa merengue, Son y Puya– pero Jorge Celedón de la nueva generación, es el único que ha grabado Merengue, Son y Puya; puedo darte los discos si quieres.

M: Sí, por favor.

D: ¡Ay, hombre!, *Me Dejó Solito* en aire de Puya y *Parranda en El Cafetal* en merengue.

M: Hablando ya un poquito de la historia de las congas dentro del vallenato ¿Tienes algún conocimiento de cómo llegaron las congas a Colombia?

D: Antiguamente nuestros campesinos, nuestros hacedores de la tierra, ellos escuchaban música radio, pero no escuchaban la música actual, porque obviamente eso no existía, ellos escuchaban era: Sonora Matancera, Compay Segundo, en la radio escuchaban *son cubano*, escuchaban un tamborcito que sonaba con una afinación media; bueno; ellos llegaron, metieron eso al vallenato como Juancho Polo Valencia, Alejo Durán. Fueron los primeros en introducir lo que es la conga como tal, pero en ese tiempo no se llamaba conga, en ese tiempo se llamaba Timba que era una conga más pequeña, que en Cuba es Requinto.

ANEXOS

M: O sea, ¿tú me estás diciendo que ellos fueron los primeros en introducir la conga?, ¿quiénes fueron ellos?

D: Fueron los primeros en introducir la Timba al vallenato.

M: ¿Pero ellos eran percusionistas?

D: Anteriormente se llamaban conjuntos que eran: El bajista, el guacharacero, el cajero, el conguero, el acordeón y el que cantaba, el mismo man que tocaba el acordeón.

M: ¿Cuál fue la primera agrupación que grabó las congas en el vallenato?

D: Bueno, exactamente no te sabría decir, pero sí cuando se abre la cuestión de que el acordeonero era el que cantaba, entonces sale un cantante solista, un líder que era Jorge Oñate, de ahí parte el vallenato como agrupación, como conjunto grande; con guitarra, bajo, en fin, él fue el primer cantante en el cual introdujeron las dos congas.

M: ¿Por qué me dices que la agrupación fue Jorge Oñate pero en ese entonces cómo se llamaba la agrupación de Jorge Oñate?

D: Bueno el primer acordeonero... bueno pero eso fue ya hace años.

M: Pero era Jorge Oñate y el acordeonero?

D: Exacto, era Jorge Oñate como tal, voz líder como tal, porque antes era el acordeonero el que cantaba como Alejo Durán, Juancho Polo, Landeros que era de la cumbia, era igual, diciendo que tocaban cumbia, porro, etc. Entonces ellos introdujeron la conga como tal.

M: ¿Jorge Oñate y su agrupación?

D: Exacto.

M: ¿Y los percusionistas fueron quienes los que introdujeron la conga?

D: Bueno, ellos fueron, que evolucionaron la cuestión que te decía que era (Ejemplo de ritmo), porque si no hubiese sido por ellos, estuviéramos tocando así. El primero que salió fue Wilson Peña, ahorita hablamos de él, que fue uno de los primeros en evolucionar las dos congas en el vallenato, Tico Rojano y a partir de ellos hasta ahora, muchos.

M: ¿Y qué sabes del origen de las congas en el vallenato como tal?

D: Como te decía ahorita, ellos fueron los primeros, Alejo Durán, Juancho Polo Valencia, porque ellos nada más grababan caja, guacharaca y acordeón, nada más, los tres, nada más ellos tres, por eso la disquera introduce la conga; es más, a esta temporada tú puedes irte a las playas de Santa Marta y encontrarás cómo tocaban antes.

M: ¿Con una sola conga?

D: Nada más una Timba, que se oye (Onomatopeya del sonido de la timba).

M: ¿Sí?

D: Ahí está, y así era el vallenato antes.

M: Bueno, muchas gracias por tu tiempo prestado.

D: No, para nada.

M: Y por venir aquí a concederme esta entrevista para mi trabajo de grado.

Que tengas un buen resto de día y muchas gracias.

D: Gracias a ti y gracias por la invitación, para mí es un placer compartir mis poquitos conocimientos en mi pequeña trayectoria, pero agradecido. Bacano, gracias por la invitación.

ANEXO 2

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A JOSÉ CERVANTES JR.

M: MARIOLYS PEDROZA (Entrevistadora)

J: JOSÉ CERVANTES (Entrevistado)

J: Mi nombre es José Leonardo Cervantes, nací en la ciudad de Bucaramanga, mi papá es de Magdalena, mi mamá es de Bucaramanga; me hicieron en Magdalena y me criaron en Bucaramanga.

Me crié y estudié y presté servicio en la ciudad de Bucaramanga; allá comencé y empecé por el canto, porque yo empecé fue cantando en los colegios, desde pequeñito cantaba y ganaba concurso en los colegios, pero una vez llevaron un grupo de tambora al colegio y de ahí pa' allá quedé enamorado de la percusión, seguí cantando pero... pero empecé con la percusión.

No me crié con mi papá. Mi papá de pequeñito no me enseñó a tocar percusión porque mi papá es percusionista ya retirado, tiene 80 años pero tocó con muchos grupos, muchas agrupaciones y tocaba también caja vallenata; toca porque todavía está vivo. Es percusión folclórica; ganó concurso tocando percusión folclórica en Pajarito... Pero no aprendí nada de él cuando estaba niño porque mi papá y mi mamá... no sé, yo no me crié con ellos, con mi papá..., pero sí tenía la vena musical lógicamente, y lo primero que interpreté fue bueno, los tambores, tambor folclórico allá en Bucaramanga con un maestro de Santa Marta, Juan Carlos Rodríguez y con él fue con el que yo incursioné en la música en esto de la percusión.

M: Por favor dime una pequeña reseña de tu carrera artística, ¿con quién has tocado?, ¿con quién has compartido tarima?

J: Bueno, sí, mi biografía... como dice la canción de Diomedes, después de que empecé con la percusión folclórica, cuando terminé el bachillerato, presté el servicio militar y allá también me encuentro con un grupo de tambores y un grupo de vallenato y tocamos de todo tipo de música, tocamos merengue, salsa, tocamos de todo.

Y terminado el servicio militar a mi papá lo operan, estuvo enfermo, estuvo casi de muerte, yo pasaba vacaciones entre otras cosas en Valledupar, siempre me venía a pasar vacaciones allá y me quedé visitando a mi papá, pero me quedé viviendo en Valledupar. Inclusive le hice un turno a mi papá, él tocaba con la agrupación de Farid Ortiz. Ya él tocaba con Emilio Oviedo y Eduard Romero porque él ya se había retirado de Farid y le hice un turno a mi papá. Mi papá estaba operado y me fui a hacerle un turno, yo sin saber tocar vallenato, me mandó mi papá: “no, vé para que me hagas el turno”. Él confiaba en mí y yo le dije “papá, yo no toco vallenato”. “Vaya que yo te he visto tocar” y bueno, total que fui. Y bueno, y como yo venía de tocar otras cosas, entonces allá el vallenato en ese entonces era muy, eran muy conservadores del vallenato y mi papá tocaba muy... o sea tocaba cerrado el vallenato; tocaba muy bonito, muy bonito y yo le metía otras cosas ¡imagínese! y nos dijeron “no, este man no” o sea no les gustó; no le gustó porque yo hice muchas cosas, me pasé de piña¹, y bueno, total, que no me viene frustrado porque yo siempre he sido una persona que no me rindo y de pronto he sido una persona luchadora y bueno, gracias a Dios por ser así y bueno, me ha ido bien gracias a Dios. Aunque faltan muchas cosas por alcanzar, pero bueno, pero voy bien gracias a Dios; todo gracias a Dios. ¡Eh!, mi papá me ponía a practicar entonces el vallenato a raíz de eso y... pero yo resultaba ensayando otras cosas y cuando ensayaba otras cosas él me decía: “José, practica el vallenato, aquí lo que vas a tocar es vallenato”. Y mi papá: “practica el vallenato”, y cuando me veía haciendo algo malo, “¡oye!, estás haciendo un poco de locuras José, ven acá”, y operado me parece que se ponía así, y me daba todo lo que era el vallenato, el sabor y todo como

¹ Expresión utilizada para decir que exageró, que fue demasiado lo que se hizo.

tocaba él y me aconsejaba escuchar. “No solamente me vas a escuchar a mí, escucha a “Tico” Rojano, escucha a Wilson Peña, escucha a José Luis y de ahí tú vas formando tu estilo, tu estilo, tú vas bien pero no te pongas a hacer un poco de locuras, –me decía– traes un poco de locuras”.

M: ¿Por qué escogiste las congas como tu instrumento principal?

J: Bueno, yo como le dije empecé tocando los tambores y, allá en Bucaramanga toqué con un grupo que tocaban *blues* y esas cosas jazz, y cuando vi a mi papá tocar vallenato, cuando fue a tocar con Farid Ortiz y Emilio Oviedo que yo fui y lo vi en toda una tarima ese día, yo dije, lo mío es la conga definitivamente; yo todavía cantaba, cantaba, o sea, bueno... tenía idea, bueno, ganaba concursos en el colegio, y tenía *fans*.

M: ¿Quién fue tu mayor influencia?

J: En el vallenato en las congas mi papá definitivamente, porque mi papá, te voy a explicar, porque mi papá tocaba diferente a todos los congueros vallenatos; él gustaba y, no le gusta hacer lo mismo que hacían los demás, y otra cosa era él, por ejemplo si “Tico” Rojano tocaba de esta forma él no sentía la música de otra forma y él no lo tocaba así como lo tocaba “Tico”. Es más, cuando lo invitaban a las grabaciones, porque mi papá grabó con muchos artistas vallenato, entre esos Oñate y Los Betos del vallenato. Con Diomedes Díaz no fue a grabar porque lo invitaron a grabar y había un... había, estaba un conguero que era amigo de él y total, que el que tocaba con Diomedes, pero lo iban a llevar a grabar a él, y él no quiso, para que fuera el amigo de él a grabar pero tocó con muchas agrupaciones. Bueno, él tenía su propio estilo, su propio estilo, y era celoso de su estilo. Si le decían “José, por qué no... señor José, por qué no hace este golpe de “Tico” Rojano. Él decía: “bueno es mejor que busquen a “Tico” Rojano porque yo no lo voy a hacer igual que “Tico”; lo puedo hacer pero no me va a salir igual porque yo no lo siento así, y lo mismo decía “Tico” Rojano cuando le decían: “¿por qué no hace este golpe de Cervantes?”, decía “¿por qué no lo buscan a él?”, decía, era bueno, ellos eran muy...

M: ...Muy unidos

J: Muy conservadores de su estilo.

M: ¿Con qué artistas o grupos has tocado tú? ¿Has acompañado tú y en la actualidad con quién tocas?

J: Bueno, el primero grupo que acompañé así... profesional fue ese que hice el turno allá con Emilio Oviedo que no gusté, y después empecé a tocar con grupos no reconocidos de Valledupar y mi papá me decía con quién, siempre me preguntaba con quién va a tocar, eso, esa gente –con el perdón de la palabra– esa gente lo que va es, son viciosos ¡ojo! porque cuida'o usted va a meter vicio, cuida'o; que uno con el vicio no llega a ninguna parte, no porque metas vicios vas a tocar mejor, no. Hay que practicar, y me decía, con ese grupo no vas a ir y no me dejaba, yo le decía: ¡pero papá! No señor, yo sé cómo es esto de la música y un poco de bazuqueros que hay en ese grupo, y no me dejaba y entonces, bueno, tocaba con el grupo que él decidía que yo iba a tocar y con esos era que yo tocaba. Y yo le tenía tantas ganas que yo quería tocar con todo el mundo y me llamaron a tocar después por referencia de un amigo mío, Harvi Molina, gran cajero de la música vallenata. Me recomendó con un grupo, Los Angelitos del Vallenato, que conformaban que, perdón, ese grupo lo conformaron donde yo estudiaba una carrera intermedia en el Politécnico Central. Estudiaba Análisis de Sistemas, eso fue hace mucho tiempo y ahí formaron un grupo del dueño del Politécnico y viajamos por toda Colombia. Donde ahí uno de los cantantes fue un sobrino de Farid Ortiz y posteriormente un hermano de Alex Manga que se llama Alejandro Manga; con ellos toqué como dos años más o menos alrededor de dos años. No grabé con ellos porque todavía no tenía la capacidad para grabar, ¡ah! sí grabé algo pero eso no salió, eso nunca salió, porque ese CD no salió.

M: ¿Con quién tocas actualmente?

J: Espérame un momentico porque mi trayecto todavía sigue. Después de Los Angelitos del Vallenato me fue a buscar a la casa Diomedes Dionisio Díaz, el hijo del Cacique de la Junta. Diomedes Díaz me dijo que si quería trabajar con él y yo le dije que sí, de una vez. Él tocaba, su compañero de fórmula era Rolando Ochoa, trabajé con ellos cuatro años con los que visité gracias a Dios toda Colombia, conocí toda Colombia, Venezuela, Panamá y Estados

Unidos, por primera vez fui a Estados Unidos con Diomedes Dionisio, que le doy las gracias por darme la oportunidad, y Diomedes Dionisio me dio la oportunidad de grabar, no en todo el CD, pero me daba para participar en dos o tres canciones que se lo agradezco mucho por confiar en mí; después de Diomedes Dionisio porque sigue. Después de Diomedes Dionisio me llamaron los Hermanos Zuleta, con los que trabajé casi tres años: Poncho y Emiliano, gracias a Dios le gusté mucho, le gustó mucho mi trabajo; desde el primer toque que hice enseguida volteó para atrás y gusté; era una responsabilidad grande porque venía... iba a reemplazar un maestro que era el hermano de "Tico" Rojano, Rafael Rojano, el cual le dicen Chaca Chaca y tuve que tocar como él. Inclusive, cuando grabé ese CD, mi primer CD profesional, que fue con los Hermanos Zuleta que fue el CD en donde está *La Cuchilla* el tema de *La Cuchilla* me tocó emular ese estilo de Chaca Chaca con un poco... hacía cosas más que había aprendido, cosas de mi papá, cosas de José Luis a quien admiraba, cosas de "Tico", pero tuve que hacer cosas de Chaca Chaca; después de Los Hermanos Zuleta me llamó él mismo. Una tarde estaba visitando a mi papá, me llamó el mismo Omar Geles, me llamó, gracias a Dios me llamó, muy, muy noble para qué. Él es muy, además de ser un artista, un fenómeno en la música vallenata, gran compositor, gran acordeonero de los mejores y muy, muy noble. Él mismo me llamó y me dijo que si me gustaría trabajar con él y yo le dije Omar, déjeme primero. O sea, yo quería, pero primero quería pensarlo bien y al día siguiente volvimos a hablar. Le di la respuesta de una vez y le dije que sí, le dije que sí; trabajé con Omar Geles casi cinco años. Trabajé con Omar Geles, grabé varios CD con él; mientras trabajé con él, visité... conocí España, Europa, muchas veces Estados Unidos, fuimos a Canadá, Venezuela, toda Colombia, Ecuador, Argentina, Paraguay, gracias a Dios, y... después de Los Diablitos que eran Los Diablitos, pasó la gente de Omar Geles, pero Omar fue dejando un poco, se fue como... o sea, hizo un receso en la música y empezamos a parar; no tocábamos casi porque Omar quería como tomarse un descanso y fue en esos momentos como caído como llamado de Dios llegó a la casa Giovanni Caraballo con Elsidio Zabaleta el coordinador de Diomedes Díaz, El Cacique de La Junta que fue un sueño cumplido, me dijo que si quería trabajar con El Cacique, y bueno, yo le dije

que sí, porque ese era mi mayor sueño: tocar con Diomedes. Y me fui a tocar y recuerdo que la primera vez que toqué con Diomedes al primer toque volteó a mirarme, yo nunca... a mí nunca me ha dado miedo tocar con nadie gracias a Dios. Voy a lo que voy y Diomedes enseguida volteó para atrás a mirarme así y me abrazó, ese mejor dicho, fue para mí... de ahí para allá, o sea, me dio más confianza todavía y con Diomedes trabajé, claro poquito tiempo, bueno porque bueno, Diomedes a veces no iba y me tocó salir corriendo muchas veces porque no querían, a veces nos querían...

M: Linchar

J: Hacernos daño a nosotros porque Diomedes no iba a veces, pero sí, y yo recién entrado con Diomedes empezó a grabar el CD *Listo para la foto* donde grabé ocho temas, pero enseguida de grabar el CD me llamaron, me llamó la agrupación Kvras; yo ya venía tocando con Kvras haciendo turnos, porque yo creí en ese proyecto y yo grabé el primer tema, el primer tema como grupo Kvras y de ahí para allá todos los CD hasta el día de hoy me llamaron de la agrupación, y bueno, ese era mi estilo. Ahí me sentía muy bien y por todo lo que estaba pasando con Diomedes, ahí yo me fui para allá, pero le doy muchas gracias a Dios porque se me cumplió un sueño de tocar con Diomedes y grabar con Diomedes, y además de esos grupos, perdón... además de esos grupos que toqué también e hice turnos con Ernesto Mendoza, Farid Ortiz, hice turno con otras agrupaciones, además de mis grabaciones grabé con... además de los grupos donde estuve grabé con Peter Manjarrés, grabé con Luifer Cuello, grabé con Farid Ortiz, grabé con Los Zuleta, que trabajé con Los Diablitos, con Kvras también todos esos CD con muchas agrupaciones, he trabajado gracias a Dios.

M: ¿En qué basas tu estilo interpretativo y qué lo diferencia de los demás congueros?

J: En que, porque bueno, a mí me gusta escuchar otra música y mucho.. este de pronto.. escucho mucho música cubana, música y también mi papá, o sea, me baso mucho en mi papá, porque mi papá fue muy diferente a los otros congueros, y también a “Tico” Rojano, Wilson Peña, yo hago de todo un poco y también creo que he sacado mis cositas también, pero basándome

en lo que ellos hacían, sacaba mis propias cosas, mi propio estilo. José Luis Rodríguez es uno de mis mayores referentes, para mí con respecto a los demás con respecto a toditos, para mí José Luis Rodríguez es uno de los mejores intérpretes del vallenato.

M: Respecto a la notación musical, ¿tú lees partituras en congas?

J: No es que lea así bastante, que sea un lector... no, pero sí cosas que he sacado de por ejemplo... yo compré en Estados Unidos, compré un video cuando eso eran video de Giovanni Hidalgo, creo que era “Evolución de las Tumbadoras” y ahí venía un librito y yo tenía idea, y de ahí fui sacando poquito a poco y golpe por golpe y ahí fui sacando mis andantes, sacando, leyendo.

M: Dentro de la conga ¿cuáles son los golpes principales para tocar el vallenato?

J: En el vallenato como tal, bueno, los que yo ejecuto son el *slap* que le dicen quema’o, el abierto, el *muff* que es como el masacote en la salsa donde uno utiliza, donde uno utiliza, el golpe de dedos para darle un sonido más brillante, ¡ah! y también está el fantasma que no se escucha mucho.

M: ¿Qué métodos has estudiado o conoces para el aprendizajes de las congas?

J: Bueno, en los ejercicios yo siempre cargo, de hecho lo tengo en la maleta, es *Stick Control Syncopation*; esos son ejercicios de batería, pero yo los paso para las congas, yo busco los colores y he sacado cosas buenas.

M: Hablando un poquito de la historia del vallenato te quisiera preguntar si sabes algo de cómo llegaron las congas al vallenato.

J: Cómo llegaron las congas al vallenato, es una pregunta un poco compleja porque mire, mi papá siendo niño tocaba caja y él, mi papá tiene 80 años, tocaba caja y ya siendo niño como de 11 años donde tocaba él caja ya había congas en el vallenato, o sea, había congas que eran los Hermanos Rojano, creo que eran de Fundación, no recuerdo bien. Ahí ya había conga y él tocaba caja o sea que se puede imaginar, o sea habría que mejor dicho, eso es una investigación amplia. Según lo que yo estoy estudiando, una carrera que

se llama Licenciatura en Arte Folclor y Cultura, allí vi un formato que era el que utilizaba Alejo Durán que era la timba que era una sola conga, la caja, guacharaca y acordeón y así tocaba Alejo Durán en ese formato, y bueno, yo también pienso hacer un proyecto acerca de eso. Voy a hacer un proyecto de grado y tengo que ir al Paso, Cesar, porque me dijeron que en el Paso Cesar estaba alguien que era familiar del que tocaba congas con Alejo Durán, o sea de esa descendencia lo tengo que ir a entrevistar. Pero lo que sí es que se empezó tocando con una sola conga, se tocaba con una sola conga y cuando mi papá llegó a Valledupar dice mi papá que en Valledupar tocaban el estilo caza, los golpes, es decir que caza que no quemaban la conga, como mi papá ya venía de tocar con orquestas en Cali él sí manejaba eso y él me dice que allá en Valledupar tocaban era con una sola conga y que si tocaban así no hacían sabor por ningún lado.

M: ¿Quiénes fueron los primeros percusionistas en incluir las congas al vallenato? ¿Tiene alguna idea o tu papá te comentó algo de eso?, ¿o de lo que tú puedas acordarte de esa pregunta?

J: Bueno, como le dije ya había congas en el vallenato cuando mi papá tocaba caja; era un niño, mi papá sí se sabe el nombre pero no recuerdo, bueno, de ese con quien le tocó en ese entonces no me acuerdo, porque mire también el papá de Rodolfo Castillas tocaba conga, el mismo Rodolfo Castilla tocaba conga, también ya de pronto habría que preguntarles a ellos, a Jaime Pérez Parodi también, pero esa pregunta no sabría responder bien, o sea, sería especular de verdad.

M: Sí, porque sería información al aire.

J: Mi papá tiene 80 años y él de los congueros o sea, de los que recuerda, o sea, de los congueros de trayectoria mencionan a mi papá que es de los viejos, mi papá Wilson Peña Jiño, el Patón de la Paz, son congueros de la vieja guardia pero ya habían congueros antes.

M: ¿Tienes alguna referencia de quién o cuál fue la primera agrupación vallenata que grabó las congas en un vallenato?

J: Bueno no sé si Los Corraleros, bueno, no sé, ¿que grabó vallenato...?

ANEXOS

M: O sea, ¿quién incluyó las congas en el vallenato y la grabó o la plasmó en un CD o en un Long Play?

J: No le sé responder porque Los Corraleros o Alejo Durán de pronto fue Alejo Durán o los inicios de Los Corraleros, ya Alejo Durán era un poco más vallenato, de pronto fue Alejo Durán.

M: ¿Qué es abierto y cerrado cuando uno toca vallenato?

J: Quiere decir que no va el mambo, como lo llaman en la salsa, tú sabes que en la salsa va, cuando va el bongó, cuando va acompañando la conga y está el bongó que ahí va cerrado, o sea en el vallenato va cerrado cuando entra la campana tu, ti..... Eso para nosotros es abierto o lo que llamamos nosotros, también le decimos va cerrado y entra el sabor.

Por ejemplo yo estaba tocando el son (cerrado) [el intérprete describe con onomatopeyas el patrón rítmico de la conga] ¿en una parte cierto? Y esa es la parte cerrada. El sabor va. Primero va el llamado [onomatopeya] cuando entra el sabor, cuando va acaballadito y como ejemplo habla del tema ¡Ay hombre! de Jorge Celedón.

M: Gracias José, por concederme esta entrevista.

J: Con gusto. Espero que te sirva.



LISTADO DE AUDIOS DEL CD

- Audio 1: Golpe natural o abierto.
- Audio 2: Golpe tapado o *slap*.
- Audio 3: Golpe bajo o *muff*.
- Audio 4: Secuencia golpe de dedos.
- Audio 5: Golpe fantasma.
- Audios 6 y 7: Patrón básico del Son vallenato.
- Audios 8 y 9: Variante de Son cerrado de Dayan Amado.
- Audios 10 y 11: Variante de Son abierto de Dayan Amado.
- Audios 12 y 13: Variante de Son cerrado de José Cervantes padre.
- Audios 14 y 15: Variante de Son abierto de José Cervantes padre.

- Audios 16 y 17: Variante de Son cerrado de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 18 y 19: Variante de Son abierto de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 20 y 21: Variante de Son cerrado de José Luis Rodríguez.
- Audios 22 y 23: Variante de Son abierto (sabrosura) de José Luis Rodríguez.
- Audios 24 y 25: Variante de Son cerrado de José Cervantes Jr.
- Audios 26 y 27: Variante de Son abierto de José Cervantes Jr.
- Audios 28 y 29: Patrón de Puya cerrado.
- Audios 30 y 31: Patrón de Puya cerrado comenzando en tiempo débil.
- Audios 32 y 33: Variante de Puya cerrado de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 34 y 35: Variante de Puya cerrada comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 36 y 37: Variante de Puya abierta (sabrosura) de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 38 y 39: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil de Héctor “Tico” Rojano.
- Audios 40 y 41: Variante de Puya abierta (sabrosura) de Dayan Amado.
- Audios 42 y 43: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil de Dayan Amado.
- Audios 44 y 45: Variante de Puya abierta (sabrosura) de José Cervantes Jr.
- Audios 46 y 47: Variante de Puya abierta (sabrosura) comenzando en tiempo débil de José Cervantes Jr.

Las Congas y Músicas de Acordeón. Ejecución del Son y Puya vallenatas es un proyecto ganador del Portafolio de Estímulos Especiales para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Afrocolombiano en el distrito de Barranquilla en el 2017, en la modalidad Beca Publicación de una Investigación en el Campo de la Música. Los resultados que se exponen, son producto del trabajo en conjunto del Grupo de Investigación Sapiencia, Arte y Música adscrito al Programa de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y el Grupo de Investigación Raiz adscrito al Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada. La investigación fue de tipo descriptivo, adelantada con un enfoque cualitativo. Se utilizó la etnografía para estudiar a los ejecutantes en su contexto y actividad cotidiana; asimismo, se utilizaron las técnicas de revisión documental, observación participante, entrevista semiestructurada a congueros ejecutantes del vallenato y el juicio de expertos para la validación de los resultados obtenidos. Los aportes de este estudio van dirigidos a la comunidad en general, a músicos, congueros y todos aquellos que desean aprender o profundizar en las músicas de acordeón. Dada la popularidad e internacionalización del vallenato, este trabajo se constituye en una herramienta importante en los procesos formativos, musicales y artísticos de las Casas Distritales de Cultura, la Escuela Distrital de Arte y Tradiciones Populares (EDA), las instituciones educativas, academias de música y centros culturales dentro y fuera de la ciudad; sistematizando una práctica musical conservada en la oralidad de los músicos que ejecutan las congas en este género.



ÁNGELA DE JESÚS MARÍN NIEBLES

Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad del Atlántico), Especialista en Estudios Pedagógicos (Universidad de la Costa), Licenciada en Educación Musical (Universidad del Atlántico), Licenciada en Educación Especial (Universidad de la Costa). Docente e investigadora del Programa de Música de la Universidad del Atlántico. Directora y arreglista del Coro de la Arquidiócesis de Barranquilla. Miembro del Grupo de Investigación Sapiencia, Arte y Música.

Profesional (Corporación Universitaria Reformada - CUR). Directora del Programa de Música de la CUR. Línea de investigación: Instrumentos del Caribe colombiano en vía de extinción, Etnomusicología audiovisual. Integrante y gestora cultural del proyecto "Música entre amigos" de la Orquesta de Cámara de la CUR.

ANDREA TRUJILLO SARMIENTO

Violinista. Magister en Investigación Musical (Universidad Internacional de la Rioja), Músico

MARIOLYS DE JESÚS PEDROZA DEL TORO

Percusionista. Músico Profesional de la Corporación Universitaria Reformada. Maestrante en Docencia para la Educación Superior de la Universidad Andrés Bello de Chile. Intérprete en varias agrupaciones y orquestas, entre las cuales destaca la del maestro Juventino Ojito.



PORTAFOLIO DISTRITAL
DE ESTÍMULOS



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

ISBN 978-958-8742-92-2



9 789588 742922