



Vigilada Mineducación

**CONCIERTO PARA CONGAS SOLISTAS Y ORQUESTA  
SINFÓNICA DEL COMPOSITOR CARLOS MEDINA:  
UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA**

Concerto for Solo Congas and Symphony Orchestra by composer Carlos Medina:  
An interpretative proposal

JHON FREDY ROJAS VARGAS

Trabajo para optar por el título de magister en música.

Asesora:

Laura Isabel Lennis-Cortés, Ph.D.

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
MEDELLÍN 2023

## **Concierto para Congas Solistas y Orquesta Sinfónica del compositor Carlos**

### **Medina. Propuesta interpretativa**

**Resumen:** A partir del análisis musical del primer movimiento del *Concierto para Congas Solistas y Orquesta Sinfónica* del compositor Carlos Medina, este trabajo presenta una propuesta de notación, interpretación y ejecución para una obra multipercusión. La revisión de la literatura incluye una descripción del contexto histórico de las congas y fundamentos conceptuales acerca de la multipercusión, la notación musical y las técnicas extendidas. A partir de este estudio se genera una discusión sobre la importancia de incorporar elementos de la música popular en el ámbito de la música académica. Este resultado alimenta una comprensión más profunda de la identidad de los músicos que viven y actúan en contextos latinoamericanos.

**Palabras clave:** multipercusión, técnicas extendidas, notación musical para percusión, *Concierto sinfónico para Congas*, Carlos Medina.

## **Concerto for Solo Congas and Symphony Orchestra by composer Carlos Medina.**

### **Interpretative proposal**

**Abstract:** From the musical analysis of the First Movement of the Concerto for Congas Soloists and Symphony Orchestra by composer Carlos Medina, this work presents a proposal for notation, interpretation, and execution for a multi-percussion work. The literature review includes a revision of congas' historical context and conceptual descriptions of multi-percussion, musical notation, and extended techniques. From this study, a discussion on the importance of incorporating popular music elements in the field of academic music is generated. This result nurtures a deeper understanding of musicians' identity who live and perform in Latin American contexts.

**Keywords:** Multi-percussion, Extended Techniques, Musical Notation for Percussion, Symphonic Concerto for Congas, Carlos Medina.

## Introducción

La práctica musical en América Latina obedece a la versatilidad de su cultura. El músico contemporáneo no se enfoca únicamente en la interpretación y enseñanza de la música académica; también explora la música tradicional, popular y folclórica, desde diferentes contextos como las instituciones académicas, las orquestas sinfónicas, las bandas o los grupos de cámara en los cuales está inmerso. Desde esta perspectiva, cada vez es más importante para los intérpretes de percusión el conocimiento de la técnica, la escritura, la notación y la ejecución de las músicas tradicionales y su repertorio. En Colombia, el desarrollo de la percusión en el medio académico y popular ha crecido conforme lo ha hecho el movimiento musical en el país.

En este sentido, el cómo generar una propuesta de interpretación musical para multipercusión desde una obra latinoamericana ha sido la pregunta guía de este proyecto. Consecuentemente, a partir de un análisis descriptivo se pretende generar una propuesta interpretativa sobre una obra comisionada al compositor Carlos Medina, titulada *Concierto para Congas Solistas y Orquesta Sinfónica*. El diálogo entre el compositor y el intérprete es fundamental para entender, representar e integrar aspectos –escritura, notación, sonoridad y ritmos– de la tradición en la ejecución de la percusión popular y académica, como una forma de llevar al plano académico “tradicional”, lo que al mismo tiempo constituye tradición dentro del contexto latinoamericano, especialmente de las músicas cubanas y del caribe.

## De las Congas y su breve contexto histórico

Las Congas son conocidas por ser parte del set de percusión con el cual se interpretan las músicas populares cubanas y los ritmos caribeños que se conocen hoy en día. Estas surgen como resultado del mestizaje y el sincretismo cultural que tuvo lugar en las Antillas a raíz del proceso de conquista y colonización por los españoles y su llegada al Nuevo Mundo.

De las culturas ancestrales que habitaban previamente las grandes Antillas a la llegada de los españoles, se identificaron principalmente los *Siboneyes*, *Taínos* y *Ganajatabeyes*. Siendo los *Siboneyes* la cultura indígena predominante en la isla. Estos, junto con los indoantillanos, cultivaron preferiblemente el ritmo para las músicas que eran utilizadas en las fiestas epitalámicas y bodas nupciales. Estaban acompañados por sus *areítos* (cantos) y en las danzas, coordinadas por el *Tequina*, se formaba una ronda donde los adláteres o participantes debían colocar los brazos sobre el hombro de sus compañeros. Estas celebraciones y otros ritos eran oficiados generalmente por el *Behíque* o Sacerdote, y eran rememorativas para el Cacique (Sánchez, 2010).

Según los historiadores, los *Siboneyes* eran reconocidos por su capacidad para la improvisación. Era común encontrar a alguien que se distinguiera por su ingenio para componer romances, los cuales diferían en el tono melódico según la ocasión celebrada. Por ejemplo, festejar una victoria, conmemorar sucesos tristes, o celebrar ritos para la expansión de su espíritu (expresión libre) requerían melodías de carácter específico e incluían la ejecución de un conjunto de movimientos y algarabías que formaban una especie de “desorden” (Sánchez, 2010).

Estas celebraciones eran acompañadas rítmicamente por los *atabales* y por el *mayohuacán*, los cuales son tambores de madera hueca, de aproximadamente dos pies de largo (600 m) y dos palmos de diámetro (45 cm), que desde la parte superior disminuían gradualmente hacia su base. Estos tambores primitivos aún sobreviven, no sólo en las variedades empleadas por los afrocubanos, sino también la *tumbadera* o *tumbandera*, que se encuentra principalmente en la región oriental de Cuba. Por supuesto, los tambores no eran los únicos instrumentos musicales empleados por los *Siboneyes*, también estaban los caramillos o flautas, fabricadas con bejucos y cañas de madera hueca, los guamos, hechos con caracoles marinos, lo mismo que las maracas hechas de cuero, a las que introducían unas pequeñas piedras y el güiro construido del calabazo. (Sánchez, 2010).

Durante el proceso de la colonización en el siglo XVI, Cuba fue invadida por los españoles y, a pesar de ser disputada en otros momentos por los franceses y los ingleses, fueron los primeros quienes predominaron en el territorio. Para establecer su soberanía, los españoles se valieron del sometimiento y la esclavitud de los pobladores ancestrales de la isla, llevando casi al exterminio a la población indígena. Esto trajo como consecuencia la necesidad de tener otros esclavos que se encargaran de llevar a cabo los proyectos arquitectónicos, el trabajo agrícola y cumplieran funciones de servidumbre (Fals, 2015; Gangelhoff y LeGrand, 2017).

A causa de la falta de esclavos en la Isla, los españoles compraron africanos que fueron vendidos por Portugal para continuar con el proceso de colonización y de civilización. Según Fals (2015), en Cuba participaron grupos de diferentes etnias africanas, entre las que se destacan fundamentalmente la *Lucumí*, *Conga*, *Arará* y

*Carabalí*; quienes tenían permitido reunirse en *cabildos de nación*, una forma de organización social, que les permitió a los africanos consolidar una jerarquía social y continuar con sus ritos acompañados de danzas y cantos. Se dice que estos trajeron consigo algunos de sus instrumentos, pero también fueron adoptando aquellos originarios de la Isla.

En el siglo XIX es abolida la esclavitud en Gran Bretaña, lo cual implicó la liberación de los esclavos africanos en todo el mundo. Sin embargo, para los colonos criollos era necesario ocupar las vacantes de los africanos. Por lo tanto, una nueva población fue traída al Nuevo Mundo conformada en su mayoría por trabajadores provenientes de la India y de China. Este fenómeno, posibilitó una mayor diversidad y sincretismo cultural, religioso y musical que se fue formando en la isla, dando pie al surgimiento de nuevos ritmos e instrumentos que comenzaron a caracterizar a Cuba a partir del siglo XX (Gangelhoff y LeGrand, 2017).

Sánchez (2010) y Fals (2015), afirman que la música cubana tiene sus raíces en las danzas españolas, indias y africanas, siendo más predominantes y reconocidas las influencias española y africana. De acuerdo con Fals (2015), en la música cubana se pueden identificar las influencias españolas en las estructuras rítmicas de las danzas regionales, como el fandango y sus variantes, la jota, el bolero y el flamenco. Desde el tratamiento melódico, se identifican influencias del romance y el villancico español además de la influencia que sobre estos ejerció la cultura sefardí. Frente a las influencias africanas, se resalta el uso y el desarrollo de la instrumentación de percusión, la danza, la alternancia entre los cantos del solista y el papel responsorial del coro, así como la flexibilidad rítmica.

Según Rodríguez (2019), la sensación de elasticidad y ambigüedad rítmica de la música africana se debe al uso de dos efectos rítmicos: la *hemiola* o *sesquiáltera*, que se define como la alternancia o superposición de grupos de sonidos de acentuación binaria y ternaria con igual duración; y la *síncopa*, la cual consiste en prolongar o recortar los sonidos de manera que no coincidan con los tiempos fuertes del compás.

Aproximadamente, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, comienzan a surgir en Cuba las primeras canciones bailables criollas, el *punto cubano* o *punto guajiro* y la *guaracha cubana*, las cuales se crearon a partir de algunas modificaciones introducidas al patrón formal de las antiguas canciones bailables españolas como la *sarabanda* y la *chacóna*. El *punto* y el *zapateo*, conservaron el característico ritmo *sesquiáltero*<sup>1</sup> de las canciones originales, pero modificaron ciertos elementos de su estilo, como incluir una estructura musical típica basada en la forma poética de la *décima Espinela*<sup>2</sup>, un estilo de interpretación vocal característico y uno nuevo de acompañamiento instrumental (Rodríguez, 2019).

De las canciones bailables españolas que importaron el ritmo *sesquiáltero*, también se deriva la *guaracha cubana*, la cual parte de un ritmo ternario, pero luego evoluciona hacia uno binario sincopado, que constituye la base formal del *prototipo rítmico de la rumba*, el cual se considera como resultado de un proceso de sincretismo cultural, en donde se toman algunos elementos del estilo europeo y se juntan con otros de procedencia africana (Rodríguez, 2019).

Cabe resaltar que estos procesos de fusión cultural se llevaron a cabo principalmente en los poblados más importantes. En este caso, La Habana fue un

---

<sup>1</sup> Término en latín equivalente a la Hemiola.

<sup>2</sup> Una décima, es una forma poética constituida por una estrofa con diez versos octosílabos.

epicentro para la generación de nuevos ritmos e influyó en los poblados rurales aledaños. De tal forma, en el área rural surge una forma de canciónailable llamada *rumba (o rumbita) rural (o campesina)*, durante la segunda mitad del siglo XIX (Rodríguez, 2019). A partir de la abolición de la esclavitud en el siglo XIX, se comienzan a diversificar aún más los ritmos, se logra identificar entonces otro que se estaba gestando: la *conga*, con características similares a la *rumba urbana*, era empleada para acompañar los carnavales (Rodríguez, 2019).

A comienzos del siglo XX, llegan a La Habana gran cantidad de cantantes e instrumentistas provenientes de otras regiones de la isla, los cuales era conocidos como *trovadores*, estos ya habían incluido en su repertorio la *guaracha* y las *rumbas rurales*. Esta migración se da principalmente por la motivación de encontrar mejores oportunidades laborales y el surgimiento de la industria de grabación sonora. Estos *trovadores* provincianos, se reunían con otros *trovadores habaneros* en la ciudad, así como con cultivadores de la *rumba urbana*, y es en esta coyuntura que emerge un nuevo género, el cual fue denominado *son*<sup>3</sup> (Rodríguez, 2019). A partir de este momento histórico, es que se comienza a conformar paulatinamente la música cubana que será reconocida a nivel mundial.

Siguiendo la evolución de la música cubana que plantea Rodríguez (2019), si se parte de la modificación de las primeras cancionesailables españolas de ritmo *sesquiáltero* que llegaron a Cuba, como la *sarabanda* y la *chacóna* del siglo XVI, se identifican tres líneas principales de evolución que pueden ser catalogadas como:

---

<sup>3</sup> Es un género musical cubano que combina la estructura y características de la música española con elementos e instrumentos musicales afrocubanos e indígenas.

- *Canciones bailables*. La cual incluye en orden cronológico de aparición: el punto guajiro y el zapateo, la guaracha cubana, la rumba rural, la rumba urbana, la conga de carnaval, el son, el danzonete, la rumba de salón, la conga de salón, el bolero bailable, el son montuno, el mambo, el chachachá, el songo y la timba.
- *Bailes*. Se encuentran géneros como la contradanza cubana, la danza, el danzón y el danzón-mambo.
- *Canciones*. Tales como la habanera, el bolero cubano, la guajira, la clave, la criolla, el tango congo, el pregón y otros géneros híbridos como la guaracha-son, la guajira-son, el bolero-son, el lamento-son, la criolla-bolero, el bolero-danzón, la canción-habanera y la canción-bolero.

Esta diversificación musical no sólo involucró los ritmos y la estética en la música cubana, también fue parte fundamental la diversificación de los instrumentos y el desarrollo que fueron adquiriendo dentro de este proceso de fusión cultural.

Salamanca (1987) menciona que, en la actualidad, se pueden reconocer en la música cubana instrumentos de percusión mayor como congas o tumbadoras, bongó, timbal o paila, e instrumentos de percusión menor como el güiro, maracas, clave, entre otros. En este punto cabe resaltar que la conformación de la instrumentación de la música cubana actual aún conserva cierta similitud con la música de los *Siboneyes*.

Aunque es poco preciso, se puede decir que la Conga tiene sus ancestros en los *atabales*, debido a la forma similar que tienen estos tambores con ella. Sin embargo, según Salamanca (1987), otros investigadores han situado sus antecesores en los tambores africanos que fueron traídos durante la colonización, de manera que, lo que se

puede decir con certeza de la conga actual, es que está hecha de madera ensamblada o fibra de vidrio, conserva un diámetro más ancho arriba, que va disminuyendo gradualmente hacia su base; posee un parche de cuero o sintético en la parte superior, el cual está prensado por unos aros y tensores metálicos.

### **El Concepto de multipercusión**

Sorrenti (2019), expone que tanto desde el ámbito de la música sinfónica y de cámara, como en el ámbito de la enseñanza musical de los instrumentos de percusión, se utiliza el término “multipercusión” (también múltiple percusión, multiple-percussion, set-up). Este concepto hace referencia a un conjunto de varios instrumentos u objetos – mínimo dos– que son tocados por un solo percusionista y que hacen parte de la orquestación de la obra, ya sea como multipercusión solista o como parte de un ensamble instrumental.

Respecto del origen o acogida del término “multipercusión”, Sorrenti (2019) y Llorens (2020) concuerdan en que este término comenzó a usarse a partir de la variedad de instrumentos de percusión que empezaron a incorporarse en las obras del Siglo XX. Ejemplo de ello, son *La historia de un soldado* (1918) de Igor Stravinsky, *Las tres Construcciones* (1939/1940/1941) de John Cage, *27'10.554" for a Percussionist* (1956) de John Cage, *Zyklus n°9* (1959) de Karlheinz Stockhausen, *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman e *Intérieur I* (1965) de Helmut Lachenmann.

En su trabajo, Sorrenti (2019) documenta la fascinación de Stravinsky al descubrir el Jazz por medio de las notas que compartió con su amigo Ernest Ansermet, mientras éste realizaba una gira por los Estados Unidos. Esta experiencia fue clave para

la selección de los instrumentos de percusión en su obra *La historia de un soldado*, ya que el set de percusión seleccionado por Stravinsky, es el mismo con el cual se solía hacer Jazz en aquella época. La importancia de la obra *La historia de un soldado*, escrita por Stravinsky, radica en que fue la primera obra académica escrita para multipercusión (Smith, 2005 y Sorrenti, 2019). A partir de la iniciativa de Stravinsky, otros compositores comenzaron a mostrarse interesados en la multipercusión. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, su papel se limitaba al ámbito de la música de cámara, sin que se contemplara que también podría tener un papel como solista.

Con el tiempo, el concepto de la multipercusión se fue transformando. Nichols (2012) menciona que, al inicio, la percusión cumplía sólo la función de llevar el pulso de una pieza musical, de manera que todos los músicos se conectaran rítmicamente, ya que en el Jazz temprano, no había un director para el ensamble. Posteriormente, la percusión tuvo mayor importancia debido a los “*drum breaks*”<sup>4</sup>, espacio que le permitió al percusionista improvisar de una manera virtuosa, pero este espacio estaba supeditado musicalmente a marcar los cambios hacia el coro o realizar un cambio de tonalidad.

Con el tiempo, al set de percusión en el Jazz se fueron añadiendo nuevos elementos que inmediatamente se verían reflejados en aquellos momentos específicos de los “*drum breaks*” (Nichols, 2012). En los 50’s, las agrupaciones de Jazz comenzaron a tener un formato más pequeño y cada miembro tuvo oportunidad para expresarse con mayor espontaneidad a nivel musical, lo que permitió una interacción o

---

<sup>4</sup> Se puede definir como “Un pasaje improvisado, especie de cadencia breve, que interpreta un solista o grupo de instrumentos mientras el resto de la banda permanece callado durante unas pocas notas o compases” (Clayton y Gammond, 1990, p. 60).

intercambio de ideas musicales entre los músicos del ensamble (Nichols, 2012). En los espacios que se fueron configurando como “*trading fours*”<sup>5</sup>, el percusionista comenzó a simular la armonía a través de cambios de textura, como el contraste sonoro de los instrumentos, los efectos especiales o incluso, por medio de un sonido progresivo para interactuar con dos o más instrumentos (Nichols, 2012).

De acuerdo con lo anterior, se puede concluir que la multipercusión parte de las músicas populares, lo cual ha significado para el músico de percusión adaptarse a los diferentes sets, dispuestos en cada obra, a familiarizarse con la técnica de instrumentos que en algún momento fueran nuevos y a enfrentarse al reto de la notación musical –a lo que está escrito y a lo que no lo está– que en algunos casos constituye la esencia rítmica y sonora de los instrumentos.

### **De la Notación musical y las Técnicas Extendidas**

Según Gallo y Reyzábal (2005), se puede definir la notación musical como un sistema gráfico que pretende representar el sonido desde elementos musicales, tales como la melodía, la armonía, el ritmo, las articulaciones, las dinámicas de expresión, el tempo, entre otros. Esta definición está en sintonía con Burcet (2017), quien considera la notación musical como un sistema de representación. En contraposición, Burcet (2017) también trae a colación la concepción de la notación musical como un sistema de codificación, donde el proceso de lecto-escritura musical implica transcribir a códigos predeterminados los sonidos escuchados. De esta forma, se entiende la notación como

---

<sup>5</sup> Es una forma de improvisación, en donde varios miembros de la banda se turnan para improvisar durante cuatro compases (Brigham Young University, *s/f*).

un medio de difusión del repertorio académico y el músico, sencillamente, como un reproductor del código escrito.

Cuando Burcet (2017) propone considerar la notación musical como un sistema de representación, implica que el proceso de lecto-escritura no alcanza a comprender la totalidad del fenómeno musical. En otras palabras, la partitura no ofrece una realidad única de la música, sino que permite percibir solo una imagen parcial e incompleta de lo que ésta representa. Esta perspectiva abre un espectro de posibilidades para que la música pueda ser interpretada y que no se limite a la simple reproducción de códigos escritos, “a tocar lo que está escrito”. Por ende, el músico cumple un papel activo en la interpretación y en la re-creación musical de las obras.

A partir de entender la notación musical como un medio de representación, se abstraen dos elementos importantes, uno a nivel histórico que rescata la cosmogonía del mundo sonoro de las culturas y, otro, que contempla la relación del intérprete con la partitura y el acto performativo (Gallo y Reyzábal, 2005; Garzón, 2016; Opazo, 2016; Burcet, 2017).

En este sentido, Opazo (2016) elabora una aproximación a la historia de la notación musical contemporánea y sus múltiples posibilidades de interpretación; no sólo desde una perspectiva musical, sino que ve necesario incluir el análisis del aspecto visual y semiótico que implica la creación y notación en la música contemporánea, como también, el hecho de incorporar una visión del aspecto antropológico. Desde este proceso comprensivo de la notación, se realiza la interpretación de partituras de notación no tradicional, ya que son los instrumentistas quienes deben interpretar la

imagen acústica que el compositor plasma en la partitura, dotando de significado conceptual y sonoro a los símbolos usados por el compositor.

Siguiendo esta línea, Iglesias (2020) desarrolla un marco conceptual orientado a la construcción de una síntesis de los diferentes sistemas de notación, organología, armonía, contrapunto y otros aspectos musicales de diferentes culturas con la intención de visibilizar el problema del sistema de enseñanza que, generalmente, no incluye en sus mallas curriculares la diversidad cultural. En el caso de América, el aprendizaje generalmente se fundamenta en postulados eurocéntricos, donde es limitada la enseñanza de otras cosmogonías musicales que permitan al músico ubicarse en las propias singularidades del continente que habita.

Asimismo, Garzón (2016) reconoce el desarrollo de la expresión musical desde el uso del ritmo y de la notación de las diferentes culturas. Adicionalmente, expone la representación de la notación musical en el contexto de la percusión latina, la cual ha desempeñado un papel trascendental en la escena musical americana. Sin desconocer que en las últimas décadas la percusión ha sido trabajada desde un enfoque académico, Garzón (2016) señala que la música latina ha estado ligada a parámetros de enseñanza desde la tradición oral. La mayor parte de los tejidos sonoros que producen las percusiones latinas se desarrollan directamente con la práctica y la oralidad. El proceso de tradición oral, según el autor, es de vital importancia para acercarse a este tipo de músicas, pues sin dicho proceso, el intérprete carece del sentido que puede imprimir la tradición cultural sobre ciertos conceptos y su expresión (Garzón, 2016).

En últimas, según los postulados antes mencionados se puede decir que, desde la forma en cómo se conciba la notación musical como sistema, esta brindará elementos

diferentes sobre la relación del intérprete con la partitura y con el acto performativo. Burcet (2017), argumenta que la notación musical permite conservar y comunicar ideas, pero también se configura como una herramienta para pensar la música y ese pensar consiste en analizar, comparar, sintetizar, establecer jerarquías del contenido musical, entre otros asuntos; en síntesis, lo que permitirá generar posibilidades para que el intérprete pueda hacer una interpretación—un proceso de creación sobre la representación visual de los sonidos.

En sintonía con lo anterior, Díaz (2021) describe el concepto de técnicas extendidas como toda producción sonora en un instrumento (o voz) que altera premeditadamente los métodos tradicionales de producción del sonido. El objetivo de estas nuevas técnicas consiste en ampliar los horizontes tímbricos y técnicos de un instrumento. Este autor también propone que el desarrollo de estas técnicas corresponde a un cambio de pensamiento y a unas nuevas búsquedas sonoras desde la segunda mitad del siglo XX.

Vickery, Devenish, James y Hope (2017), mencionan que la paleta tímbrica empleada por compositores e intérpretes se ha ampliado con las rupturas que se comenzaron a generar a partir de la práctica común. Además, los cambios ideológicos y los avances tecnológicos, como la adopción del ruido en el Futurismo, los sonidos indeterminados, la música concreta, la improvisación libre y la síntesis instrumental espectral, han impulsado algunos aspectos del arte hacia una exploración sonora cada vez más detallada.

Esta exploración sonora permite o da lugar a la generación de otras formas de idear sonidos y de representarlos por medio de la música, un nuevo mundo sonoro que

acompaña el mundo contemporáneo. En este sentido, la adopción de estas prácticas ha producido cambios en el dominio del tono, en las cuadrículas rítmicas de temperamento e igualmente en la subdivisión métrica de la notación tradicional, lo cual ha influenciado la notación musical en la percusión, así como también a aquellos objetos empleados para la percusión misma, abriendo así la posibilidad de la Técnicas Extendidas (Vickery, Devenish, James y Hope, 2017).

### **Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica**

#### ***Notación***

La escritura de la música es una de las herramientas más importantes para plasmar el desarrollo musical y cultural de una sociedad, por lo que en este trabajo se desarrolla una propuesta de notación, en la cual confluyen de manera constructiva dos perspectivas musicales: la tradicional y la académica (Zapata, 2013). Bajo esta premisa, se inspira la composición del “*Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica*” por el compositor Carlos Medina.

Aunque esta obra se compone de tres movimientos, en los que cada uno explora un género musical latino, este trabajo aborda la descripción del uso de las congas como instrumento solista en el primer movimiento del concierto. Para la escritura de la partitura de las congas se tuvo en cuenta cada golpe básico, movimiento, técnica, efectos, ritmos y palabras claves. Los cuales fueron registrados en la partitura de una manera clara y precisa. El intérprete, consecuentemente, se encuentra con la posibilidad de realizar una adecuada propuesta de interpretación del concierto a través de la comprensión de la notación y de su ejecución.

A continuación, se ilustra la notación que se emplea en el “*Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica*”, basada en el trabajo investigativo del docente y percusionista Víctor Hugo Zapata Gómez, quien se ha dedicado a sistematizar la enseñanza de la música latina, del latin jazz y del folclor colombiano (ver Figura 1).

**Figura 1**

*Notaciones y Efectos*

### NOTACIONES

Tono abierto	○
Tono cerrado	●
Palma	—
Dedos	/
Canteo compuesto	∩
Canteo simple	⊂
Fondeo	∪
QUEMADO	
1. Quemado compuesto	×
2. Quemado simple.	
Quemado simple abierto	⊗
Quemado simple cerrado	⊗

### EFFECTOS

Armónico	<b>a</b>
Gliss	<b>g</b>
Barrido	<b>b</b>
Melódico	<b>m</b>
Yemas	<b>y</b>
Puño	<b>p</b>
Uñas	<b>u</b>
Rotación	<b>r</b>

*Nota.* Tomado de “Notación para Tambores”, V. H. Zapata, 2013, Percutiendo.

Para esta obra, el set de multipercusión está compuesto por cuatro Congas: Súper Tumba, Tumbadora, Conga y Quinto, la primera de ellas es la más grave y la última, la más aguda. Organizar las Congas por alturas, facilita la escritura y la ubicación del set (Ver Figura 2).

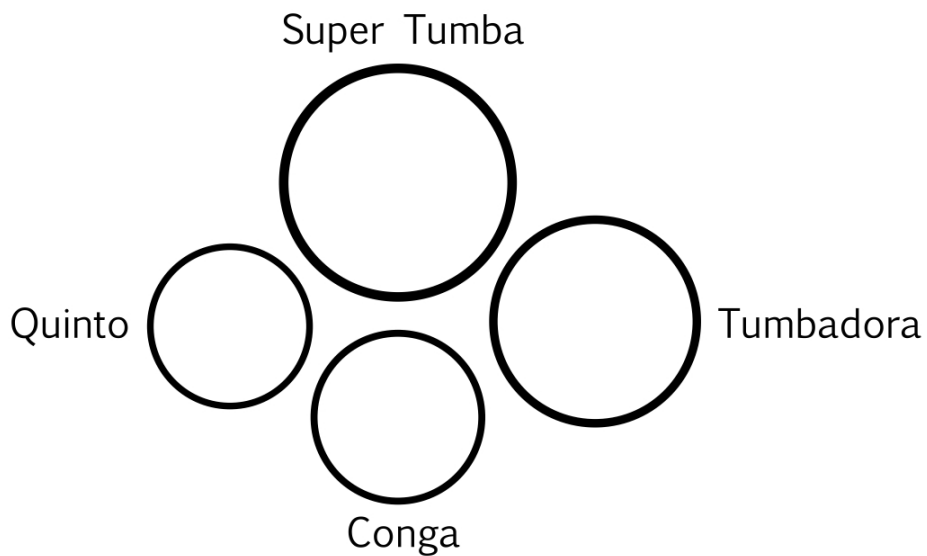
## Figura 2

*Alturas y Distribución del Set de Congas*

### ALTURAS



### DISTRIBUCIÓN DEL SET



*Nota.* Tomado de “Notación para Tambores”, V. H. Zapata, 2013, Percutiendo.

En la Figura 3, se ilustran las técnicas y golpes que se emplean en la obra y el símbolo que se observa en la partitura para representar dicho golpe.

### Figura 3

#### Técnicas

## TÉCNICAS



*Nota.* Tomado de “Notación para Tambores”, V. H. Zapata, 2013, Percutiendo.

En la Figura 4 se exponen tanto la figuración rítmica como la notación que se empleó para los ritmos de la obra, en el primer movimiento se aprecian el Masacote y la Guajira.

**Figura 4**

*Ritmos específicos*

**RÍTMOS ESPECÍFICOS**

1. Masacote ... 

2. Guajira ... 

3. Cumbia ... 

4. Guaguancó ... 

*Nota.* Tomado de “Notación para Tambores”, V. H. Zapata, 2013, Percutiendo.

**Primer movimiento**

El primer movimiento del “*Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica*”, en el cual se centra este trabajo, se inspira en el ritmo de Guajira explicado en la Figura 4. Elementos tradicionales y representativos de este ritmo son utilizados en este movimiento, donde las Congas cumplen una función de marcación rítmica y de

acompañamiento. Adicionalmente, para la ejecución de ritmos tradicionales, los intérpretes se guían por un saber popular en donde no es usual el empleo de la partitura. Desde el plano académico, se incorporan aspectos como la escritura de notación, a través de la cual se representan gráficamente los golpes, dinámicas, ritmos y solos que hacen las Congas, otorgándoles además un papel solista, que no es común para este instrumento.

La orquestación está escrita para cuerdas (Violines I, Violines II, Viola, Violonchelo y Contrabajo), viento-maderas (Oboe, Flauta 1, Flauta 2, Clarinete en Sib y Fagot) y percusión (Timbales, Vibráfono, Claves y Güiro).

El Concierto para Congas inicia con una “llamada”, la cual es un aviso sonoro que alerta al oyente sobre algo que va a empezar, interpretado por la percusión, en este caso por la Conga. Luego, inicia la Introducción, la cual se construye a partir de un “Creando”. En el saber popular, “Creando” es un patrón rítmico que se ejecuta antes de exponer la melodía principal, un espacio de “introducción”, en esta obra la Conga realiza un “Masacote”, el cual es un patrón rítmico cerrado, con figuración en corcheas, sin ninguna variación, éste se puede apreciar en la Figura 5.

### Figura 5

*Masacote*



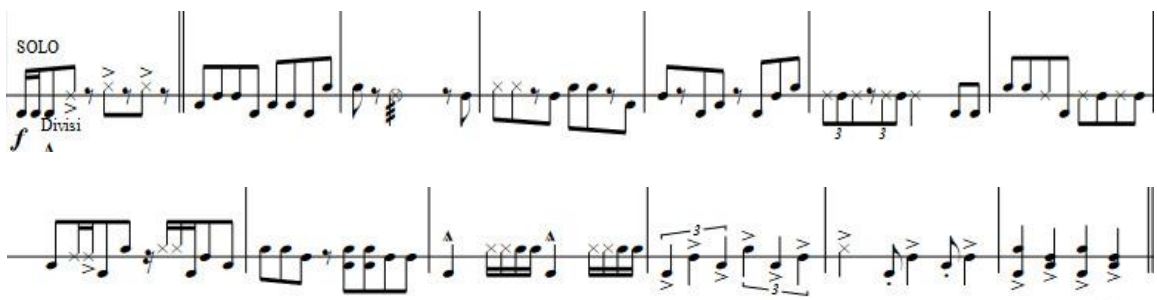
*Nota.* Tomado de “Notación para Tambores”, V. H. Zapata, 2013, Percutiendo.

Luego de esta Introducción, en el compás 11 las congas y la orquesta exponen un aire de Guajira, en el cual se inspira todo el movimiento, aquí las congas conservan su rol tradicional de acompañante y marcación rítmica, mientras que la orquesta, entre cuerdas y maderas, exponen la melodía.

Después, desde el compás 27 hasta el 39, se comienza con un solo de las congas para mostrar su sonoridad, se utilizan la super tumba, tumbadora, conga y quinto. Este solo se caracteriza por la combinación de golpes y quemados abiertos, con una figuración rítmica llamativa, que muestra la posibilidad de motivos melódicos en las congas. Las cuerdas y las maderas mantienen una marcación rítmica característica de la Guajira, que se reconoce en el argot popular como “tumbao”, generalmente interpretado en los formatos populares por el Piano (ver Figura 6 y 7).

### **Figura 6**

#### *Figuración llamativa en la Conga*



*Nota.* Tomado del “Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica” del compositor Carlos Medina.

## Figura 7

### Tumbao

The musical score for "Tumbao" is presented in five systems. The first system shows the initial entry of the strings, with the Viola and Violoncello playing a rhythmic pattern marked *f*. The second system continues this pattern, with the Violins I and II entering with a melodic line marked *f*, and the Viola and Violoncello playing a pattern marked *mp*. The third system shows the Violins I and II playing a melodic line marked *mf*, while the Viola and Violoncello play a pattern marked *p*. The fourth system features the Violins I and II playing a melodic line marked *mp*, and the Viola and Violoncello playing a pattern marked *f*. The fifth system shows the Violins I and II playing a melodic line marked *mp*, and the Viola and Violoncello playing a pattern marked *f*. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *p*, and includes markings for *Divisi* for the Violins I and II.

Nota. Tomado del "Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica" del compositor Carlos Medina.

A partir del compás 40, el motivo rítmico característico del movimiento es desarrollado por la orquesta, esta vez se expone la Guajira desde un plano más tradicional, en donde las maderas toman parte de la melodía, las cuerdas realizan un acompañamiento armónico y las congas vuelven a su rol de marcación, mostrando algunas variaciones rítmicas.

Desde el compás 62 hasta el 89, se establece un diálogo entre las congas y la flauta, simulando el legado de los cantos africanos en donde hay un solista y un canto responsorial por parte del coro. La flauta inicia exponiendo un motivo melódico, el cual recibe una respuesta rítmica de las congas, aquí se utilizan todas las alturas y combinación de sonidos dobles, para crear el diálogo; mientras que la orquesta genera el acompañamiento rítmico y armónico, que permitirá el desarrollo de este solo entre flauta y congas (ver Figura 8).

### Figura 8

#### *Diálogo entre Flauta y Congas*

8 Concierto para Congas y Orquesta

Fl. I solo

C. Dr. mf

9 Concierto para Congas y Orquesta

Fl. I sigue solo flauta

C. Dr. solo marcha

*(Note: The image shows musical notation for Flute 1 and Congas in two systems, with various dynamics and performance instructions.)*

10 Concierto para Congas y Orquesta

11

*Nota.* Tomado del “*Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica*” del compositor Carlos Medina.

A continuación, desde el compás 90 hasta el 101, se expone un solo de Congas, donde se muestra el uso de las cuatro congas, que se convierte en un set de multipercusión, en el que se resaltan las alturas, los sonidos y los golpes de cada tambor. Se emplean golpes tradicionales abiertos, cerrados, palmas, dedos, quemados abiertos y cerrados, para generar otros efectos sonoros, se emplean golpes de uñas y de codos sobre el parche (ver Figura 9).

### Figura 9

#### *Técnicas extendidas*

*Nota.* Tomado del “*Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica*” del compositor Carlos Medina.

Para finalizar este primer movimiento, desde el compás 102 hasta el 109, se retoma la exposición del ritmo de Guajira con un aire más tradicional, las congas vuelven a ser parte de la marcación rítmica, mientras que las cuerdas y las maderas llevan una línea melódica en donde se puede apreciar nuevamente el “tumbao”, regresando luego a una ejecución simple y cadenciosa para culminar (ver Figura 10).

### Figura 10

#### *Aire de Guajira*

The image displays a musical score for the piece "Aire de Guajira". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Conga (C. Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The second system includes staves for Conga (C. Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked with "marcha" and "Divisi" (divisi) for the string parts. The tempo is marked "mf" (mezzo-forte). The score shows measures 102 and 105, with the Conga part playing a rhythmic pattern and the string parts playing a melodic line.

*Nota.* Tomado del “Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica” del compositor Carlos Medina.

## **Discusión y conclusiones**

Uno de los propósitos de esta obra, consistió en resaltar las congas como instrumento solista. El uso tradicional de este instrumento, lo consolidó como un acompañante y de marcación rítmica. No obstante, con el tiempo y las influencias que fueron llegando del Jazz, respecto al uso de la percusión, se comenzó a cambiar la forma de estas músicas populares para incluir “el solo” de percusión y visibilizar el virtuosismo del intérprete. Por lo tanto, se quisieron explorar las capacidades interpretativas y de improvisación de las congas. Para lograrlo, se hizo una exploración técnica y se tuvieron en cuenta la diversidad de los golpes que brinda el sonido tradicional de las congas, aunque se incorporaron otras formas de percutir para generar efectos sonoros diferentes, con la intención de ilustrar otras posibilidades en el uso de este instrumento.

Para la percusión, especialmente para aquellos instrumentos que son propios de las músicas populares, no es usual que en la partitura se encuentren consignadas todas las indicaciones de los golpes, dinámicas, expresiones y de más señas que el intérprete debe ejecutar en una pieza musical, por el contrario, la interpretación de estos instrumentos está sujeta al conocimiento de la tradición oral. En este sentido, el *“Concierto para Congas Solista y Orquesta Sinfónica”*, se basa en un sistema de notación específico, para que dicha obra pueda ser entendida e interpretada por cualquier músico percusionista.

Por último, cabe señalar que el hecho de generar un repertorio académico propio para un instrumento como la conga, es una forma de darle continuidad a la inclusión de las músicas populares y de los ritmos autóctonos en el ámbito académico, pues es

necesario para todo músico latinoamericano que haya un reconocimiento de nuestras tradiciones musicales y de sus instrumentos, como una forma de incorporar estos elementos constitutivos de nuestra identidad dentro del sistema orquestal y académico. De ahí que sea necesaria la colaboración de los compositores e instrumentistas, para entender la forma de ejecutar los instrumentos de percusión y tomar decisiones contextualizadas con respecto a la notación de la música tradicional, que ha sido transmitida por tradición oral, pero a partir de este intercambio de saberes, se puede proponer un sistema de escritura para que pueda ser interpretada por cualquier instrumentista de percusión en el mundo.

## Referencias

- Brigham Young University, (s/f). Percussion Techniques: Trading Fours. <https://percussion.byu.edu/trading-fours>
- Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 129 – 137. <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/122>
- Clayton, P. y Gammond, P. (1990). Jazz A-Z: Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz: Altea - Alfaguara Editorial.
- Fals, S. A. (2015). *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): Un estudio intercultural* [Tesis de Doctorado]. Archivo digital. <https://addi.ehu.es/handle/10810/17575>
- Gallo, E. M. y Reyzábal, M. I. (2005). La Notación Musical. Dificultades de Lecto-Escritura en Alumnos de 2º Ciclo de E.S.O. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 3(1), 465 – 485. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832310044>
- Gangelhoff, C. y LeGrand, C. (2017). El sonido de la música poco interpretada: La historia menos conocida de la música de arte en el Caribe. *Boletín Música*, (46), 25 – 39. [https://www.academia.edu/42197081/El\\_sonido\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_poco\\_interpretada](https://www.academia.edu/42197081/El_sonido_de_la_m%C3%BAsica_poco_interpretada) La historia menos conocida de la m%C3%BAsica de arte en el Caribe
- Garzón, J. F. (2016). *Interpretación de partituras para Percusión en un Ensamble de música Salsa. Conceptos para desarrollar la elaboración, transcripción y apropiación de*

*partituras para Percusión en la Salsa* [Trabajo de Pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Archivo digital.  
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/13278>

Iglesias, A. (2020). Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. *Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas*, (10), 29 – 45.  
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3544>

Llorens, J. B. (2020) *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59394/>

Nichols, K. A. (2012). *Important Works for drum set as a multi percussion instrument* [Tesis de Doctorado]. Archivo digital. <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Important-works-for-drum-set-as/9983776727902771>

Opazo, M. J. (2016). *Hacia una Interpretación de la Notación de la Música Contemporánea* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Archivo digital.  
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145332>

Rodríguez, A. (2019). Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución. Archivo digital. [https://www.academia.edu/48929241/Los\\_g%C3%A9neros\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_cubana\\_Su\\_origen\\_y\\_evoluci%C3%B3n](https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n)

Salamanca, C. (1987). Percusión antillana. Son y Congas. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 1, 38 – 45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7687294>

Sánchez, E. (2010). Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. *Clave*, (1), 3 – 27. <http://www.casadelasamericas.org/premios/musicologia/actividades/clave.pdf>

Sorrenti, A. (2019). *El desarrollo de la multipercusión académica. Datos históricos y problemáticas interpretativas* [Tesis de maestría]. Archivo digital.  
[https://www.academia.edu/40651491/El\\_desarrollo\\_de\\_la\\_multipercusio\\_n\\_acade\\_mic\\_a\\_-\\_Datos\\_histo\\_ricos\\_y\\_problema\\_ticas\\_interpretativas](https://www.academia.edu/40651491/El_desarrollo_de_la_multipercusio_n_acade_mic_a_-_Datos_histo_ricos_y_problema_ticas_interpretativas)

Vickery, L., Devenish, L., James, S. y Hope, C. (2017). Expanded Percussion Notation in Recent Works by Cat Hope, Stuart James and Lindsay Vickery, *Contemporary Music Review*, 36 (1-2), 15-35. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1371879>

Zapata, V. H. (2013). *Notación para Tambores. Percutiendo.*