



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

ADAPTACIONES DE TOQUES BATÁ A LAS TUMBADORAS Y SU COMPLEMENTO ARMÓNICO MELÓDICO

Proyecto de Tesis para optar al grado de Licenciado en arte,
tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico
con mención en ejecución instrumental o canto

DAVID ELÍAS VÁSQUEZ ROJAS

Profesor Guía: Fernando Valencia Olmedo

Valparaíso, Chile

2016

Dedicatoria y Agradecimientos

Quiero dedicar este proyecto de título a la persona más importante en mi vida, que es mi madre, Irma Jaqueline Rojas Aguayo, por que gracias a ella, soy alguien en la vida.

Además quiero agradecer la confianza de mi familia por elegir esta carrera de mucho esfuerzo a mi hermana Antonella Alejandra Espinoza Rojas, a Juan Carlos Espinoza Labe que es como mi padre que fue quien mi crio.

También quiero dar mis enormes agradecimientos a mi profesor Fernando Valencia, por enseñarme grandes cosas tanto dentro de una sala de clases como fuera de ella, y por ser más que mi profesor ser un gran amigo, muchas gracias.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
Capítulo I: Antecedentes Históricos	6
1.1. La llegada del negro esclavo a Cuba y la transculturación	7
1.2. Los tambores Unimembranófonos y Bimembranófonos: las tumbadoras y los tambores batá	14
1.2.1. Las tumbadoras o congas (tambor unimembranófono).....	15
Construcción de las tumbadoras o congas	19
Esquemas rítmicos básicos fundamentales de la conga o tumbadora.....	21
Principales Congueros de la historia.....	23
1.2.2. Los Tambores Batá	27
Construcción y consagración de un tambor de fundamento	36
Principales tamboreros o alú-batá de la historia	42
Capítulo II: El batá y las tumbadoras	43
2.1. Nomenclatura de los golpes del Batá y la Tumbadora.....	43
2.2. Iyesa, Chachaoloquefún y Rumba de Osain: Adaptaciones anónimas Cubanas e intervenciones vocales en lengua nativa (yoruba)	46
Toque Iyesa: adaptación anónima a las congas.....	47
Toque Chachaoloquefun: adaptación anónima a las congas	50
Toque Osain: adaptación anónima a las congas.....	55
Capítulo III: Creación de Adaptaciones de toques batá a las congas e intervenciones vocales en lengua nativa (lucumí).....	60
3.1. Latokpa, Yakota y Ñongo: Adaptaciones de toques batá a las congas con intervenciones vocales en lengua nativa (lucumí)	61
Toque Latokpa: creación de nuevas adaptaciones a las congas	61
Toque Yakota: creación de nuevas adaptaciones a las congas.....	68
Toque Ñongo: creación de nuevas adaptaciones a las congas	74
3.2. Metodología y técnicas utilizadas para la adaptación del toque batá a las congas	79
Aspectos técnicos a considerar antes de desarrollar la adaptación	80
Adaptación base nº 1 del toque de batá latokpa a las congas.....	83
Adaptación base nº 2 del toque de batá latokpa a las congas.....	86

Adaptación base nº3 del toque de batá latokpa a las congas, agregando el tambor quinto	88
Adaptación base nº 1 del toque de batá yakota a las congas.....	91
Adaptación base nº 2 del toque de batá yakota a las congas.....	94
Adaptación base nº 3 del toque de batá yakota a las congas, esta vez agregando el tambor quinto	97
Adaptación base nº 1 del toque de batá yakota a las congas.....	100
Adaptación base nº 2 del toque de batá ñongo a las congas.....	102
Adaptación base nº 3 del toque de batá ñongo a las congas, esta vez agregando el tambor quinto	105
Conclusiones	108
Referencias Bibliográficas	109
Anexo	110
Adaptación de toque de batá a las congas con arreglo instrumental	110

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de tesis propone realizar tres adaptaciones de toques batá a las tumbadoras.

En este trabajo se abordará como llega el negro africano en forma de esclavo al nuevo mundo, pero específicamente a Cuba, y se explicará en pocos términos el proceso de transculturación que vivió el negro africano con blanco europeo en la isla de Cuba, para así desarrollar una nueva cultura, la denominada Afrocubana.

Además se explicará la historia de los instrumentos en cuestión, tanto como las tumbadoras o congas y el tambor batá. En la tumbadora se explicará su origen y sus cambios estéticos durante el tiempo y en que tipos de música se utiliza principalmente, y en el tambor batá se explicará su origen, en qué tipos de música se utiliza, el carácter que tiene en las ceremonias yorubas, quiénes pueden tocar tambor batá, etc.. También se explicará cómo se comienzan a utilizar en la música popular como el jazz, latinjazz, funk etc.

Los toques de batá: Latokpa, Yakota y Ñongo, serán adaptados a las tumbadoras, y se explicará para que Orisha esta dedicado cada toque (se realizará un pequeña reseña del Orisha, su función, color que representa sincretismo con la iglesia católica, etc), y también se sumarán toques ya adaptados por percusionistas anónimos como los son los toques: Chachalokefun, Iyesa y la ultima vuelta de Osain.

La tesis denominada “Adaptaciones de tres toques batá a las tumbadoras y su complemento armónico melódico”. Es la primera tesis de este tipo que se realizará en Chile y en la Universidad de Valparaíso. Servirá de material de apoyo para los estudiantes de percusión latina. Esta tesis no solo estará dirigida a músicos percusionistas, ya que como su título lo dice tendrá un complemento armónico melódico en donde se hará necesario la interacción de otro instrumentista como: pianista, bajista o contrabajista y una melodía, ya sea un instrumento de viento a elegir o un cantante solista.

El objetivo general de esta tesis, busca generar tres adaptaciones de toques batá a las tumbadoras al repertorio ya existente.

Se busca agregar un mínimo de tres adaptaciones nuevas de toques batá a las congas en los toques llamados, Latokpa, yakota y el toque Ñongo, al desarrollar estas nuevas adaptaciones lo que se buscará será agregarle una línea melódica de canto lucumí y buscar su traducción al español, además de explicar el tipo de metodología y la técnica que se utilizó para realizar la adaptación.

Otros objetivos que se integran en este trabajo de tesis son, investigar la procedencia de los tambores batá y de las congas, además de saber su forma de construcción y en que estilos de música se utilizan principalmente, también se realizará una lista con grandes exponentes de los tambores antes nombrados

Se generará una guía práctica en partituras para el desarrollo de las adaptaciones, la cual ayudará al percusionista de mejor forma para desarrollar el instrumento tanto como la tumbadora como el batá.

Este trabajo de tesis es motivado principalmente para desarrollar de forma mas académica el estudio de los tambores batá, al ser en Chile un instrumento que no se enseña en la academia, con este trabajo se pretende acercarlo a los estudiantes y que se motive su enseñanza.

La forma de investigación se desarrollara a través de clases de tambores batá con maestros en Chile, y una bibliografía de escritores cubanos principalmente del etnógrafo cubano Fernando Ortiz.

Capítulo I: Antecedentes Históricos

En el primer capítulo de este trabajo de tesis se exponen antecedentes históricos de cómo es la llegada del esclavo Africano a Cuba, y también se explica a grandes rasgos el proceso de transculturación que tiene el africano con el español, en la explicación de cómo llega el esclavo Africano a Cuba se expone en que época llegan los primeros esclavos, con quienes venían, en busca de qué venían los españoles y porqué traían a los esclavos, cuál es la razón por la cual se masifica la llegada del esclavo africano al nuevo mundo. Se explicará a grandes rasgos de qué lugares de Africa procedían la mayor cantidad de esclavos. En los antecedentes de transculturación se exponen a grandes rasgos que aspectos tanto culturales como sociales expone cada cultura tanto la española como la africana para desarrollar una nueva cultura la denominada afroCubana.

En los sub capítulos siguientes se explicarán los antecedentes históricos de la conga y del tambor batá, a su vez se explicará que tipo de tambor es, si es membranófono o bимembranófono. Además de mencionar como es su construcción, en qué estilos de música se utilizan principalmente, sus esquemas rítmicos básicos, y se nombrarán a grandes exponentes de los tambores antes mencionados. En los antecedentes históricos se explicará su origen, de qué lugar de África proviene y quiénes tocaban dichos tambores. Se mencionará el significado tanto de la palabra conga como la de batá, en su construcción se explicará cómo se construían en un comienzo ambos tambores y cómo se construyen hoy en día. En el apartado que habla de los batá, se explicará cómo se construye principalmente un tambor de fundamento (esta explicación es a grandes rasgos) y su proceso de consagración, también mencionarán los nombres que reciben cada tambor y su significado.

1.1. La llegada del negro esclavo a Cuba y la transculturación

La llegada del esclavo negro a Cuba no es por casualidad, esto se produce por que España ya los poseía desde mucho antes de su llegada al continente Americano. Se dice que los primeros negros que llegaron a la isla vinieron en las embarcaciones de Cristóbal Colón en 1492, ya que muchos de los hidalgos que lo acompañaban traían a sus sirvientes, entre los cuales venían negros.

Con la llegada del español a la isla comienza el proceso de colonización, en donde se da inicio a la explotación, de la principal riqueza productiva del país que son sus aborígenes, además de su rápida extinción por parte de los españoles.

En la incansable búsqueda de oro por parte de la colonia española, comienzan a derivar a los aborígenes a los distintos lavaderos de oro y otras actividades como la agricultura y la servidumbre.

En 1542 la extracción de oro se estaba agotando y la población aborígen llegando a ser notablemente extinguida por parte de los españoles. Esta desaparición se da principalmente por los maltratos recibidos por parte de los españoles además de los factores psicológicos, culturales y sociales a los que son sometidos, también a la llegada de enfermedades traídas por los blancos europeos y los negros africanos al nuevo continente. (Eduardo Torres, 2011, pág 57).

En vista de la terrible explotación del indio aborígen de la isla, comienzan a salir distintos actores de la época que estaban en contra de las medidas aniquiladoras de que estaban siendo objeto. Comienzan a realizar prácticas en contra de la institución que sometía a los indios. Uno de los más acérrimos opositores a los malos tratos de los aborígenes, fue un miembro de la Orden Dominica, el fraile Bartolomé de Las Casas, el cual fue el mayor precursor en oponerse al trato inhumano que estaban siendo sometidos los indios de América, no solo en Cuba si no también en los distintos lugares que estuvo. Por este motivo se ganó el apodo de el protector de los indios (Eduardo Torres, 2011, pag 58).

Durante 1516 al 1542 existió una larga discusión sobre el maltrato al indio pero recién en 1542 se enfrentan a una larga lucha de protestas por parte de los colonos-encomendados en contra de la corona, estas protestas hacen que a la corona no le quedara más que dictar la liberación del indio y reconocerlo como vasallo, pero ya el daño estaba hecho (Eduardo Torres, 2011, pág 58).

La abolición de raza indígena de Cuba, da paso para la llegada del hombre negro a la isla, ya que la mano de obra estaba bajando considerablemente y se necesitaba mano de obra barata para realizar los trabajos a la cual el indio estaba siendo sometido.

La principal causal de que el negro esclavo entrase a la isla se da por la petición del padre Bartolomé de Las Casa a la corona española de internan en la isla a los esclavos negros que tenía España y así aliviar la carga de trabajo y los malos tratos que estaban recibiendo los indios de la isla, además de potenciar el comercio de esclavos y la mano de obra barata (Eduardo Torres, 2011, pag 61).

La primera internación de esclavos africanos a Cuba fue autorizada por la corona en 1501, pero los primeros negros llegados a la isla, se dice también que llegaron con Diego Velásquez.

La corona española siguiendo su política de evitar el despoblamiento de Cuba, en 1526 autoriza el ingreso de 1000 esclavos, en 1530 autoriza otra camada más de esclavos, a estos esclavos se les permitía el ingreso a las Américas solo si eran esclavos negros o blancos previamente cristianizados que venían desde España Sevilla y no venían directamente de África (Eduardo Torres, 2011, pag 60).

Se estima que el número de esclavos introducidos a la isla durante el siglo XVI sobrepasaba los mil esclavos, contando esclavos introducidos legal e ilegalmente, y a principios del siglo XVII se estimaban aproximadamente unos 12.000 esclavos, este

número de esclavos sobrepasaban todos los números de los demás estamentos que se encontraban en la isla. (Castellanos, 1988)

El comercio y tráfico de negros comienza a darse por las guerras que existían en África entre las distintas etnias que existían en ese continente, estas guerras se dan principalmente en querer expandir sus reinos.

La recolección de negros no se buscaba una tribu específica, si no más bien era al azar, el hombre que se perdía de su tribu ya por andar cazando o por estar en la guerra era atrapado y encerrado en los barcos negreros que atracaban en las costas de África.

Los negros esclavos atrapados en África, no eran atrapados principalmente por comerciantes españoles sino más bien era comerciantes, principalmente portugueses, holandeses, franceses e ingleses, los cuales vendían los negros a la corona española, además cada comerciante cazaba su mercancía en distintas partes de África, es por esa razón la cantidad de negros distintos en Cuba, tanto como en tribus, creencias, cultura y hasta su color de piel, al llegar al nuevo mundo todo eso es olvidado y se les a de llamar de una sola forma a todos, “negros”.

La corona española en un comienzo realizó la importación de esclavos, a través de un sistema de licencias el cual duró hasta 1595. Este sistema era una concesión de licencias las cuales eran otorgadas a particulares como conquistadores, comerciantes, religiosos, funcionarios reales, etc. Estos utilizaban principalmente a los esclavos como sirvientes, pero en muchos casos pasaron a ser ya miles de negros para ser vendidos en el mercado, para vender los “bozales” (esclavos) los comerciantes debían pagar impuesto a la corona española. En 1595 el sistemas de licencias es cambiado por el de asientos o concesiones monopolistas, que eran otorgadas principalmente a comerciantes extranjeros. España muchas veces quiso otorgarse este lucrativo comercio pero nunca pudo realizarlo con mucho éxito. (castellanos, 1988)

Durante los tres siglos y medio que duró la trata de esclavo no solo entraron barcos con negros de forma legal (autorizados por la corona española), si no también entraron muchos barcos con negros de forma ilegal (el tráfico de asientos o de bozales), esto sucede principalmente por que el mercado del tráfico dejaba mucho más dinero que el legal (Castellanos, 1988), ya que sobrepasaban muchas veces los límites de cargas de esclavos, pero también al sobrepasarse en cargas de esclavo muchos morían en los largos viajes desde África al nuevo mundo.

Se dice que durante la época de la esclavitud entraron aproximadamente 702.000 esclavos de forma ilegal al nuevo continente este cálculo lo realizó Philip D. Curtin, pero algunos dicen que este número estaba erróneo en un 20 por ciento de su total, pero en 1977 se hace un nuevo cálculo, el cual es hecho por el historiador Cubano Manuel Moreno Fraginals, en donde el número aumenta en 1.012.386 esclavos entrados al nuevo mundo durante toda la época de esclavitud. Esta cifra integra tanto negros ingresados por el tráfico y los ingresados legalmente por la corona española, otros historiadores dicen que a las colonias españolas durante el tiempo que duró la trata de esclavos, ingresaron aproximadamente 1.700.000 negros esclavos, y a Cuba específicamente se dice que entraron no menos de 850.000 esclavos africanos desde el primer desembarque de negros que fue con Diego Velásquez (Castellanos, 1988).

Hay que destacar que el mayor ingreso de esclavos negros al nuevo mundo se da a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, durante este siglo el mayor porcentaje de esclavos que entró fue por intermedio del tráfico de esclavos.

Con la llegada del español a Cuba comienza un proceso migratorio, de muchos inmigrantes blancos españoles, los cuales tenían distintas culturas unos de otros, lo que inevitablemente nos lleva a la primera forma de transculturación en Cuba. Luego comienza la camada de hombres negros traídos de África a España y luego llevados a Cuba en calidad de esclavos. Estos negros esclavos eran traídos de distintas partes del continente africano, cabe destacar que la primera forma de transculturación en Cuba se dio entre el español y los aborígenes que se encontraban

en ese tiempo, pero este proceso de transculturación no se llevó muy a cabo, ya que la cultura indígena desapareció y el proceso de transculturación fracasó para los aborígenes de la isla, por verse avasallados por los españoles explotadores. (Ortiz, 1983)

El proceso de transculturación del hombre blanco europeo con la del hombre negro africano, comienza desde mucho antes que se descubriera el nuevo mundo por parte de Cristóbal Colón, este proceso se da principalmente por que en Europa ya existían esclavos negros en distintos lugares de ese continente, pero ese proceso de transculturación no fue fuerte como el sucedido en Cuba y en otras partes de América.

Con la llegada del hombre blanco a Cuba llega una camada de cultura, traída por españoles castellanos, andaluces, gallegos, vascos, catalanes y portugueses, los cuales trajeron consigo: el hierro, la pólvora, los caballos, el toro, la moneda, el salario, la vela, la brújula, la letra, el libro, el señor, el rey, la iglesia, etc. De esta forma llegaron a imponer su cultura frente al indio existente en la isla (Ortiz, 1983).

Los españoles al llegar a Cuba no solo trajeron consigo su cultura también trajeron al hombre negro (como ya hemos hablado) en calidad de esclavo, en una primera instancia directamente de España y luego directamente de África. Con la llegada de los negros esclavos traídos de África trajeron consigo su cultura (la cual, al igual que la europea ya se venía formando desde muchos siglos atrás antes de la llegada al nuevo mundo, y tenía una evolución en ascendencia), algunas culturas muy selváticas como los ciboneyes, otros de forma muy bárbara como los tainos y algunas de forma más compleja tanto en su economía y su sociedad como los dahomeyanos, mandingues y los yorubas estos últimos ya contaban con una agricultura, esclavos, religión, mercados, monedas, comercio y un gobierno. (Ortiz, 1983)

Para analizar la influencia que tuvo la cultura africana en Cuba para el desarrollo de una cultura nueva, la denominada Afrocubana, es necesario saber concretamente de que lugar de África vinieron los negros esclavos durante los siglos

que duró la trata de bozales, esta tarea no es fácil, ya que a Cuba llegaron muchos traficantes de esclavos, los cuales no se sabía muy acertadamente sus procedencias. (Castellanos, 1988)

Muchos de los nombres que se han conservado en Cuba para denominar a los negros, eran como los amos nombraban a sus esclavos y como ellos también se trataban, esto se conservó tanto en folletos, documentos personales, diarios, etc. De esta forma podemos deducir que lo hacían aludiendo a sus áreas generales de donde pertenecían los esclavos.

Los prefijos Mu, Mo, Ba, que quieren decir pueblo, frecuentemente precedían a los nombres que así mismos se daban algunos esclavos en Cuba. Cuando alguien, por ejemplo, se proclamaba Musoso, en realidad estaba diciendo: “procedo del pueblo soso”. Basongo quiere decir: “pertenzco al pueblo de Songo”. (Castellanos, 1988, pag 37)

Para realizar una exploración de las culturas que llegaron a Cuba hay que comenzar destacando a las etnias africanas más importantes llegadas a Cuba como lo son: la Yoruba o Lucumí¹, Mina, Mandinga, Arará, Gangá, Congo y Carabalí.

Cuando llegan al nuevo mundo llamado América los esclavos no tenían ninguna posibilidad de retornar a su lugar de origen, ya estaban condenados a vivir bajo el dominio del español, el cual le impuso su cultura y su religión a la fuerza, por este motivo el esclavo sufrirá un inminente proceso de transculturación en una nueva tierra, en donde quiera o no se devenía un inminente mestizaje con el Español. (Castellanos, 1988)

¹ El término lucumí, es un término que se utiliza en Cuba para denominar a la etnia Africana yoruba, ya que los negros esclavos yorubas se saludaban diciéndose, oluku mi, que en lengua yoruba significa “mi amigo”. También se dice que a Cuba llegaron negros esclavos traídos de un territorio del norte de África denominado Ulkamy pero no es muy acertada ya que existen pocos indicios sobre la existencia de ese territorio. (Castellanos, 1988)

El entrecruzamiento de una multiculturalidad entre los españoles y los esclavos africanos, todos viviendo en un mismo macrouniverso es el punto en donde se comienza a entender la transculturación del pueblo Cubano, muchas de las etnias que llegaron a Cuba tenían su religión, lengua, costumbres, y una forma artistica muy diferente una de otra. (Ortiz 1965)

Cuando es atrapado el negro, esclavizado, encerrado y encadenado, lo único que le queda es aferrarse a sus conocimientos cortados y sus raíces, pero a lo que se aferra con más fuerza es a su religión, en donde el sentido colectivo y no individual le ayudará para aferrarse al sentido de la vida (esto será factor principal en América para su sobrevivencia). Además de ser tratados todos de una misma forma la de “negro”, entre ellos esta forma no existía ya que el racismo no estaba en su cultura. (Castellanos, 1988)

Al llegar el hombre negro a Cuba, no solo llega con su gran apego a su religión que es su soporte de vida, también llegan con sus costumbres, memorias de su tierra y su cultura, principalmente en el área musical, esto por que utilizaban la música en todas sus expresiones religiosas, y a su vez en expresiones más profanas. (Ortiz, 1965)

Al estar estos dos elementos culturales diferentes conviviendo en un mismo territorio, se comienza a conformar una nueva sociedad (tanto en cultura como en lo social), producto de la transculturación de la cultura española con la africana. Este proceso que se vivió en Cuba es el que llega a conformarse y denominarse afrocubano. Con esto queda claro que el africano comienza a desarrollar una nueva forma cultural, la cual es distinta a la forma cultural original, y a su vez también interactuando con la cultura blanca en donde pasa de lo español a lo criollo.

1.2. Los tambores Unimembráfonos y Bimembráfonos: las tumbadoras y los tambores batá

A continuación se dará a conocer el origen, construcción y descripción de las tumbadoras y de los tambores batá, ya que es parte fundamental comprender y saber el origen del instrumento, en qué estilos musicales se utilizan principalmente, en qué ritos ya sean litúrgicos o profanos se utilizan, también se explicará su construcción. En el origen se explicará de qué continente es la raíz del instrumento, como es su evolución, de qué manera llega al continente americano y por quiénes es traído dicho instrumentos a las tierras americanas. En los estilos musicales o ritos religiosos y profanos, se explicará que importancia tiene el instrumento dentro del estilo musical y rito en los cuales son utilizados las tumbadoras y los tambores batá, también se explicarán de forma muy reducida cómo se construyen las tumbadoras y los tambores batá, se explicará con qué madera se construyen dichos tambores, los errajes que utilizan, el tipo de cuero, las herramientas que utilizan los lutieres para construir los tambores, etc. Esto es para entender de mejor manera y contextualizarse en el trabajo de título que se desarrollará más adelante, que son las adaptaciones de los toques de tambores batá a las tumbadoras. También se explican varios términos que utilizados en Cuba, estos términos son principalmente traducciones de la lengua yoruba al español, términos que son para indicar nombres de tambores, tocadores de tambores, nombre de las jerarquías religiosas de los yorubas, etc.

También se darán a conocer a los percusionistas más destacados de cada instrumento, tanto de las tumbadoras como de los tambores batá, ya que es de suma importancia conocer y saber de otros percusionistas que toquen dichos instrumentos más aun si son grandes exponentes, por que nos sirve de estudio al mirar la forma que tocan, mirar su técnica y lo más importante escuchar el sonido que le logran sacar al instrumento por el estudio tanto de la técnica y el virtuosismo que tiene cada uno.

1.2.1. Las tumbadoras o congas (tambor unimembranófono)



La conga o tumbadora, no es un instrumento típico de América latina, ya que su llegada al continente tiene que ver mucho con el proceso de transculturación que se vivió en América durante el periodo de conquista y colonia de la corona española. Este proceso se da principalmente con los esclavos negros traídos desde Europa, y otros del continente Africano directamente. Con la llegada del esclavo negro a tierras americanas, no solo trajo consigo su cultura si no también sus tambores, los cuales se utilizaban para sus ceremonias religiosas y profanas.

Con las primeras generaciones de esclavos criollos en la isla de Cuba, se comienzan a castellanizar algunas de las palabras que utilizaban los esclavos negros para comunicarse en su idioma. Esto se da producto de la presencia del español, y también por la necesidad de esconder sus ritos religiosos y profanos, ya que son prohibidos por no pertenecer a las creencias de la corona española, y es así como van acriollándose muchos de los nombres de sus ritos religiosos y fiestas profanas. Al estar prohibidos los ritos religiosos traídos desde África, también se comienzan a prohibir los instrumentos, con los cuales realizan sus ceremonias religiosas, en vista de la prohibición que es sometido el esclavo negro africano, se comienzan a construir sus instrumentos con procesos de construcción occidental, (como se explicará más adelante) para así no perder la tradición del tambor, y a su vez sustituirlos por los tambores originales traídos desde África los cuales estaban prohibidos.

La voz conga, se introduce en Cuba durante el siglo XIX, producto de las generaciones criollas ya existentes en Cuba, las cuales le dieron género al lenguaje al acriollar la lengua africana. “En Congo, la voz conga era nkunga o ma-kunga, en donde carecía de sexo la palabra. Esta palabra primeramente en el Congo significaba “canto”. Para los negros bantúes, nkúnga significa “ombligo” lo cual se puede relacionar con ciertos bailes congós.” (Ortiz, 1995)

Cuando comienza aparece la voz conga en Cuba. Los esclavos de la época decían “tocar o bailar tambor” lo que para ellos era nkumga, que es todo “canto, baile y música”. También sus descendientes criollos decían “vamos a cantar o bailar Congo” donde la voz Africana comienza a castellanizarse producto de sus descendientes criollos los cuales cambiaron el término por “vamos a la conga” por “vamos a kunga” (kunga para los bantúes es canto ceremonial). (Ortiz, 1995)

Para referirnos a la conga, nos guiaremos por la definición que hace el etnógrafo Cubano Fernando Ortiz, en su libro “Los instrumentos de la música Afrocubana, los tambores ararás La conga”.

Conga se le dice a un tambor afrocubano; pero también se aplica esa palabra a un baile, a un canto, a la música que se toca, baila o canta con ese percusivo y a las comparsas que usan tales instrumentos. Una conga quiere decir “un tambor de los que se usan para tocar conga”, o a la música de marcha o de baile así denominada. (Ortiz, 1995, pág. 49)

También Fernando Ortiz en su glosario de afronegrismo, define la palabra conga como. “Conga: Música afrocubana, compuesta por ciertos tambores propios de los negros, y el son de esa música.” (Ortiz, 1995, pág.49)

Los toques de conga comienzan a ser muy populares en ciertos lugares de Cuba. Al ser populares los tambores de conga, comienza a remendar los dos tambores de macuta, esto se da, por que al abolirse la esclavitud los tambores de macuta comienzan a prohibirse, y caen en desusos los viejos tambores que recuerdan el África de la trata de esclavos (Ortiz, 1995), por esta razón, comienzan a ser cambiados por los nuevos tambores, de forma más abarrilada, de duelas y flejes de hierro. Con este cambio ya no se toca tambor africano, sino más bien, tambor criollo, con este tipo de tambor criollo se podía rememorar los toques ancestrales que ofrecían a los dioses. (Ortiz, 1995)

Es así como el tambor conga comienza hacerse muy popular en Cuba, no solo para reemplazar ejemplares de tambores típicos de la cultura Africana, si no también para ser integrados íntegramente a la cultura Cubana y utilizada en el folclore. La familia de la conga o tumbadora hoy en día son tres tambores, pero en un comienzo fueron solo dos. El mayor con resonancia aguda es llamado mambisa, y el segundo con el nombre de salidor, tumbador o llamador. Al llamar, al tambor mayor mambisa, no se quiere dar alusión alguna con la guerra o revolución Cubana vivida en esa época, sino más bien, se intenta diferenciar más aun el tambor criollo del africano. (Ortiz, 1995)

En la actualidad, se siguen utilizando los dos tambores de conga, que son la mambisa y el salidor, tumbador o llamador, a estos dos tambores hoy en día se le agrega un tercer tambor el cual es llamado quinto. Una de las características de este tambor es su afinación, ya que es el más agudo de los tres, este tambor a su vez es el que requinta (es el tambor que solea). En Cuba al tambor quinto se le llama “el que canta finito”. Con la incorporación del quinto, se acerca un poco más a los tríos instrumentales africanos, como lo son los toques de batá de los lucumí, los bembés, la yuka, abakua, etcétera. Hoy en día al trío de conga se le conoce con los siguientes nombres, al más grave se le conoce como: tumbador, salidor, llamador o hembra, el tambor agudo se le conoce como: tres dos, conga o macho, y el tambor más agudo de los tres se le conoce con el nombre de quinto.

Dentro de la rama del folclore Cubano, encontramos el ritmo llamado Rumba Guaguancó, el cual ha integrado de tal manera los tambores de conga, que ya pasan a ser propias del estilo de la Rumba Guaguancó. Las congas para integrarse en este estilo musical Cubano, comienzan sustituyendo los cajones o barriles en los cuales se transportaba el bacalao, y los esclavos percutían para realizar sus rumbas al carecer de tambores. Cabe destacar, que hoy en día, aun se siguen utilizando cajones para tocar el género de la rumba (cajones un poco más sofisticados), ya sea una rumba de cajón, rumba de solo congas y la fusión de las dos, congas y cajón.

Hoy en día, las congas o tumbadoras son conocidas por el mundo entero, pero el pionero en integrar durante los años treinta la conga a la música popular, en formato orquesta, fue el tresista y compositor Arsenio Rodríguez, el cual incorpora a la conga en los conjuntos que dirige. En un comienzo en los conjuntos orquestales de Cuba, se solía tocar solo con una conga, y fue el conguero Cándido Camero el que integra una segunda conga, y luego le suman una tercera conga juntos con los congueros de la época que son, Carlo “patato” Valdes y Tata Güines. Durante la época del treinta al cuarenta muchos músicos salen de Cuba a países cercanos a la isla Cubana, específicamente a Estados Unidos, a la ciudad de New York. Es ahí donde llega la big band de Machito y sus Afrocubanos, y comienza a popularizarse la música Cubana junto con la conga, ya que grandes músicos de jazz de la época integran en sus grabaciones las tumbadoras, en especial Dizzy Gillespie junto con el percusionista Cubano Chano Pozo. Desde ese momento la conga se masifica y se comienza a utilizar en distintos estilos musicales como lo son: el pop, rock, bolero, merengue, salsa, jazz, funk, cumbia, etc.

Construcción de las tumbadoras o congas

El origen del tambor conga, nos habla de un tambor traído desde África, de origen Congo y de descendencia bantú, el cual es un tambor membranófono unipercusivo de una sola pieza (un tronco de árbol ahuecado) y de caja abierta, de sonido idiofónico y de golpe directo a mano abierta.

La construcción de este tambor, comienza por ahuecar un tronco de un árbol de un metro de largo aproximadamente, luego se busca un cuero de algún animal, preferentemente de una mula, el cual es puesto en remojo por un tiempo no muy prolongado. Luego el cuero es sacado del agua, y es colocada aun mojado sobre la superficie del tronco ahuecado, en donde, el cuero es estirado y sujetado al tronco con clavijas clavadas al tambor, de esta forma se logra la tensión necesaria, que el cuero del tambor necesita. Para la afinación de este tambor es necesario poner su membrana al fuego, para así poder estirar mucho más el cuero, y lograr el sonido que se busca con el tambor, que es un sonido agudo. Para tocar este tambor, el tocador se cuelga el tambor al cuello a su lado izquierdo o derecho, esto va a depender si el tocador es izquierdo o derecho, además de percutir el tambor a mano abierta.

En Cuba, este tambor es adoptado por las famosas congas de comparsas del país, específicamente de oriente que es Santiago de Cuba, y comienzan a fabricar tambores muy parecidos al bocú de los bantús pero con técnicas más avanzadas, ya que comienzan adaptando el tambor a los materiales y técnicas que conocen en occidente. Se comienzan a construir las congas con duelas de madera y de caja un poco más rectilíneas.

La técnica que utilizan para encajar las duelas, es la misma que se ocupa para construir los barriles, en los cuáles se transporta el bacalao, clavos, ron, etcétera. Para la colocación del cuero en la conga, se comienzan a utilizar dos formas distintas, una la forma antigua antes explicada, la única diferencia va a ser que el tambor ahora es de duelas y antes era de una sola pieza (un árbol ahuecado).

La segunda forma de colocar el cuero en el tambor, es poner el cuero en la superficie del tambor con dos anillas, una para que le de la forma redonda al cuero, y así la anilla es su soporte para que se estire el cuero. Un segundo anillo es el que hace la presión junto con seis tirantes que se atornillan, y son colocados en el cuerpo de la conga, estos tirantes junto con la segunda anillas, hacen la presión al parche para que se estire.

Este tambor también es colgado al cuello para ser tocado, y percutido a mano abierta. Para lograr la afinación de estos tambores va a ser necesario poner su cuero al fuego, (esto va a depender, si la técnica de colocación del cuero fue la antigua). En Cuba estos tambores se llaman de candela, ya que se afinan al calor del fuego. Si en la colocación del cuero en una conga, es la moderna, con tirantes de base, ya no es necesario el fuego para la afinación, ya que se afinan mediante una llave que aprieta las tuercas de los tirantes. Este tambor conga, ya no es de candela, si no más bien de presión.

En las tumbadores o congas existen ocho posibilidades tímbricas de golpes en el instrumento, los cuales son los más utilizados por los percusionistas, estos golpes se pueden encontrar en las tres congas antes mencionadas (Quinto, conga o tres dos y el tumbador), los golpes que se utilizan son: abierto, abierto apañado o ahogado, golpe fantasma, bajo, yema de los dedos, tapado abierto, tapado cerrado y tapado Presionado (Al tapado se le conoce también, con el nombre de seco o slap). Cabe destacar que algunos percusionistas le han sacado hasta 16 golpes, pero el pionero en la búsqueda de golpes y sonoridades nuevas fue Tata Güines, el cual comienza dejándose las uñas de las manos largas, para lograr imitar el sonido de la caja al realizar el manoteo (Palma dedo). Desde ese momento muchos percusionistas siguieron en la búsqueda de nuevos golpes en la tumbadora. Changuito también en la búsqueda de nuevos golpes logra sacar el armónico de la conga, golpeando con la palma en el centro de la conga con una mano y con la otra al mismo tiempo haciendo un golpe abierto.

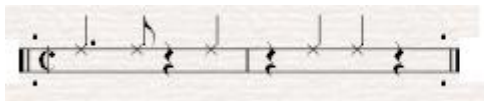
Esquemas rítmicos básicos fundamentales de la conga o tumbadora

Las congas o tumbadoras están asociadas a tres esquemas rítmicos básicos los cuales son: el son, la rumba, y el bembé. Estos tres estilos musicales están en clave, el primero, como su nombre lo dice está en clave de son, la rumba en clave de rumba y el bembé en clave de bembé. Esta última clave está en el metro de seis octavos. Cabe destacar también que la clave tiene dos direcciones una en tres dos y la otra en dos tres, se le dice tres dos a la clave por la siguiente razón, al estar escrita en compás partido o dos medios queda escrita en dos compases en donde en el primer compás quedan tres golpes y en el segundo compás dos y también se hace al revés cuando está en sentido dos tres.

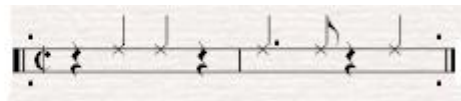
A continuación se muestran los esquemas rítmicos por separado, primero la dirección de la clave en sus dos sentidos y luego en conjunto con el esquema rítmico que desarrolla la conga.

Esquema rítmico de la clave

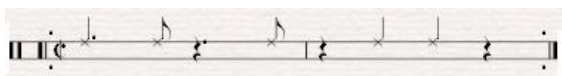
Clave de son tres dos



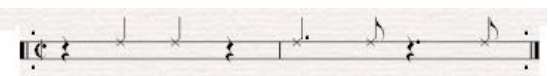
Clave de son dos tres



Clave de rumba tres dos



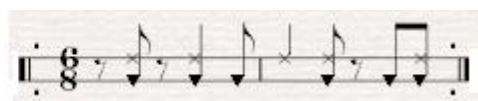
Clave de rumba dos tres



Clave y campana de bembé tres dos



Clave y campana de bembé dos tres



Esquemas rítmicos de la clave y conga en conjunto

Clave son tres dos a solo una solo conga Clave de son dos tres a una sola conga

The image shows two musical examples. Each example consists of two staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests. The bottom staff is a rhythmic line with notes and rests, and a sequence of letters below it representing the rhythm. The first example has a rhythm of 'I I D I I I D D' repeated twice. The second example has a rhythm of 'I I D I I I D D' repeated twice.

Clave de son tres dos y son a dos congas Clave de son dos tres y son a dos congas

The image shows two musical examples. Each example consists of two staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests. The bottom staff is a rhythmic line with notes and rests, and a sequence of letters below it representing the rhythm. The first example has a rhythm of 'I I D D D I D D' followed by 'I I D I I I D D'. The second example has a rhythm of 'I I D I I I D D' followed by 'I I D D D I D D'.

Clave de rumba tres dos

Clave de rumba dos tres

y guaguancó en congas

y guaguancó en congas

The image shows two musical staves for conga rhythms. The left staff is for 'Clave de rumba tres dos' and the right for 'Clave de rumba dos tres'. Both are in 2/4 time and feature a guaguancó rhythm. The notation includes eighth and quarter notes with stems pointing down. Below each staff is a rhythmic pattern: 'D ID IDI D ID IDI' for the left and 'D ID IDI DID IDI' for the right.

Clave de bembé tres dos

Clave de bembé dos tres

Columbia en las congas

Columbia en las congas

The image shows two musical staves for conga rhythms. The left staff is for 'Clave de bembé tres dos' and the right for 'Clave de bembé dos tres'. Both are in 6/8 time and feature a Columbia rhythm. The notation includes eighth and quarter notes with stems pointing down. Below each staff is a rhythmic pattern: 'I IDIDD I IDIDD' for the left and 'I IDIDD I IDIDD' for the right.

Principales Congueros de la historia

Durante la historia de la tumbadora, han aparecido grandes maestros que han desarrollado la técnica del instrumento, cada uno de ellos aportando datos nuevos, tanto como para ejercicios de técnica de la tumbadora, o ritmos en sí de dicho instrumento como lo son: el Son, Songo, Bota, Mozambique, etcétera. Durante la época del treinta, comienzan a aparecer grandes congueros, los cuales empiezan a desarrollar la técnica de la tumbadora creando ejercicios técnicos de mayor dificultad. También comienzan adaptando ejercicios técnicos de tambor, como son: combinaciones simples como por ejemplo: el paradile, ejercicios del Stick Control, golpes simple doble y rudimentos en general, acentos, flam, etcétera. Hoy en día la técnica de la tumbadora ha llegado a tal punto que congueros llegan a tocar con cinco, seis, siete, y hasta ocho congas. Cabe destacar que el primer percusionista que tocó con cinco congas en Cuba fue Jorge “el niño” Alfonso, con el conjunto Irakere dirigido por el pianista Chucho Valdés.

Carlos “patato” Valdes (1926 Cuba - 2007 New York), Cándido Camero y Federico Arístides Soto Alejo “Tata Güines” (1930 La Habana – 2008 La Habana), son los pioneros en ejecutar la conga en grupos orquestales en Cuba, desarrollando así el ritmo del son, para una solo conga y el son montuno para dos congas.

Luciano “Chano” Pozo González (1915 La habana – 1948 New York) y Ramón Mongo Santamaría Rodríguez (1917 La Habana – 2003 Miami), también son pioneros en Cuba, en ejecutar el son y el son montuno, en una y dos congas, pero también son los primeros percusionistas Cubanos, que llegan a Estados Unidos y comienzan a trabajar con distintos músicos de jazz, fusionando las ricas armonías que tiene el jazz, junto con los ritmos afrocubanos desarrollados en Cuba.

Pedro Izquierdo Padron “Pello el Afrokán” (1933 La habana – 2000 La Habana), Pello el Afrokán, es el creador del ritmo Mozambique. El Mozambique es un ritmo acompañado por baile, el cual se puede tocar tanto en escenario como en comparsas callejeras. En 1961 Pello encuentra las células rítmicas del ritmo del Mozambique, acompañando las clases de danza con tambores en la Escuela Nacional de Instructores de Arte (vizcaíno, 2000). Pello dice, “El Mozambique lo preparé con doce tumbadoras, dos bombos, tres campanas, un sartén, cuatro trompetas y tres trombones. Una novedad, los percusionistas eran estelares, esa es mi especialidad, yo situaba un set de cinco tumbadoras.” (vizcaíno, 2000). Al situar cinco tumbadoras en un escenario y no doce, es solamente por razones de espacio.

José Luis Quintana “Changuito” (1948 La habana, Cuba), Changuito es considerado uno de los más grandes percusionistas de Cuba y del mundo, ya que a desarrollado la técnica del timbal y la tumbadora de una forma sorprendente, aportando con una gran cantidad de ejercicios técnicos, como lo es “la mano secreta”. En 1970 Changuito ingresa al grupo Los Van Van, el cual es dirigido por el bajista Juan Formell, y es en ese momento donde comienza a crear el ritmo que hizo tan popular a la Orquesta Los Van Van, que fue el ritmo del “Songo y el Bota”. Changuito con el tiempo crea otro ritmo que es el “Merensongo”, el cual adquiere elementos del songo Cubano y el merengue de Puerto Rico. También desarrolla la

independencia tanto en el timbal como en las tumbadoras, adaptando en el timbal algunos toques básicos de los tambores batá, a su vez agrega algunas frases típicas que realiza el quinto en la rumba, además de comenzar a desarrollar sus propias melodías y técnicas para desenvolverse en la independencia.

Miguel “Angá” Díaz (1961 Cuba – 2006 Barcelona), Miguel Angá fue considerado uno de los mejores percusionistas de Cuba y del mundo, Angá no solo desarrolló la técnica de la tumbadora tocando ritmos tradicionales Cubanos, si no que también, se dedicó a buscar nuevas sonoridades en la conga y fusiones rítmicas como lo hizo con el jazz, rock, Hip Hop, Funk, etcétera. Cabe mencionar también su participación en la gran Orquesta Cubana de latín jazz “Irakere” en la cual participó durante nueve años y es ahí donde comienza a ser conocido por el mundo.

Giovanni Hidalgo “Mañenguito” (1963 San Juan, Puerto Rico), Giovanni Hidalgo es considerado uno de los mejores percusionistas de puerto rico y el mundo, alcanzó un nivel técnico en las tumbadoras altamente sorprendente, adaptando técnicas que se desarrollan con baquetas, a las tumbadoras, como lo son: paradiles, el dos por mano (el mami papi), acentos, etcétera. También es considerado uno de los congueros más rápidos, tanto en el desarrollo de la técnica, como lo es tocando patrones rítmicos en las tumbadoras.

Existen muchos tumbadores los cuáles desarrollan la técnica de la tumbadora de una forma increíble, cada uno de ellos aportando para el desarrollo de la tumbadora, muchos de ellos logran un sonido característico y propio para tocar el instrumento como lo son:

- Manuel “Manolo” Labarrera.

-Román Díaz.

-Rae Barreto.

-Poncho Sánchez.

-Samuel torres.

-Eddie Montalvo.

-Paoli Mejías.

-Pedrito Martínez.

-Eliel Lazo, etcétera

1.2.2. Los Tambores Batá



Los tambores batá, no son tambores típicos de América latina, su llegada al continente es producto de la trata de esclavos traídos desde África, del suroeste de Nigeria, principalmente del pueblo yoruba, durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Los esclavos negros al llegar a América traen su cultura y ritos africanos religiosos, en donde el tambor batá está muy ligado con la religión, ya que es un instrumento creado para comunicarse con los dioses o con el mundo sobrenatural.

El tambor batá en Cuba es el tambor más importante dentro de la cultura afrocubana, el cual no es superado por los membranófonos negros (Ortiz, 1994). Los tambores batá son tres tambores de carácter netamente religiosos los cuales son usados en Cuba por los fieles de la religión yoruba, que en la isla es conocida por la regla de ocha (en Cuba las religiones Afrocubanas que se practican son conocidas con el nombre de reglas).

Los tambores batá, son tres tambores bimembranófonos, ambipercusivos, de sonido idiofónico, cerrados, con caja de madera, de forma clepsídrica (como un reloj de arena), de golpe a mano abierta, y una permanente tensión por cordajes bitensor de tiras de piel. Los tres tienen la misma caja de resonancia, pero de medidas distintas.

En Cuba, denominar batá a un tambor es erróneo, la denominación de batá se da a la genérica del trío orquestal de los tres tambores sonando al mismo tiempo. La expresión “un batá” se entiende cuando se realiza un toque de batá para alguna ceremonia de los cultos yorubas o lucumís, en donde esas ceremonias se celebran con dichos tambores. (Ortiz, 1994) “...”Hay batá” quiere decir que hay música religiosa con esos tambores. “tocar batá” significa toque de dichos tres tambores en consuno. En Cuba “un tambor batá” en rigor no existe.” (Ortiz, 1994, pág 6)

Los tambores batá representan la verdadera orquesta del templo yoruba, o mejor dicho del ileorichá de los cultos lucumís. Esta es una orquesta de solo estos tres tambores y ningún instrumento más, solo en ocasiones se hace sonar un agogo o acheré especial que es principalmente para “llamar al santo”. (Ortiz, 1994)

En Cuba existen dos tipos de tambores batá, el de fundamento propiamente consagrado a añá (espíritu que vive dentro del tambor el cual lo cuida y protege) y los tambores no consagrados ni de fundamento, que en Cuba se les conoce con el nombre de aberikulá, que significa “una persona o cosa no consagrada”.

Los tres tambores yorubas de la liturgia lucumí reciben el nombre sacro de Añá y el nombre profano de ilú. Añá se puede traducir en “guerrero”, “peleador”, pero la forma más precisa es “un duende o espíritu que pelea con brujería”. Añá es la potencia sobrenatural que protege y defiende los tambores propiamente consagrados y de fundamentos, y la palabra ilú significa tambor, en donde el prefijo Lu se traduce en percutir o golpear en yoruba. (Ortiz, 1994)

Los tambores batá, añá o ilú, reciben nombres específicos. El tambor de mayor Tamaño recibe el nombre de “Iyá” que significa “madre” y es el más grave de los tres tambores, además de ser el ejecutor principal de la orquesta. Luego lo

sigue el tambor mediano que es conocido con el nombre itótele u omelé enkó, que es quien sigue principalmente al Iyá. La definición itótele proviene del yoruba, en donde el prefijo i es un sustantivo de acción. Totó “complementa”, también el verbo tó significa colocar en orden”, y tele “sigue”. (Ortiz, 1994)

Así se le da la connotación de que sigue al Iya, además de que es el tambor más melodioso de los tres por que es él quien define el toque. Luego tenemos al más pequeño de la familia que es el tambor kónkolo u okónkolo, que generalmente también se le puede decir omelé, y es el tambor más agudo de los tres, su definición viene del derivado de la palabra yoruba kónkoto que puede significar “dios” o “juguete de los niños” esto porque es el más pequeño de los tambores, y omelé significa “niño fuerte” donde omo quiere decir “niño” y le “fuerte”. (Ortiz, 1994) Además es el tabor que principalmente lleva el tiempo, cuando el tambor omelé pierde el ritmo se pierde la ritmática completa y el toque se pierde.

La palabra batá significa familia, en Cuba se dice que es la familia de tambores más armoniosa que existe en el mundo y no es superada por ningún otro tambor, el canto de los tres es inconfundible y cuando suenan, los amantes de estos tambores y las personas que profesan la religión yoruba siente un cosquilleo en su estomago. Se cuenta una historia de un viejo negro yoruba de Nigeria de paso por Nueva York, el cual escuchó tocar a unos tamboreros Cubanos, los cuales estaban percutiendo tambores batá y el anciano comenzó a emocionarse ya que los toques que estaban haciendo estos músicos le recordaba a su abuela, por que esos toques ya no se hacían en su país. (Ortiz, 1994)

Los tambores batá o ilú batá tienen dos extremos uno más grande que el otro cubiertos por membranas, estas membranas pueden ser de cuero de cabra o de venado, a estos cueros en lengua yoruba se les dice auó que significa “cuero”, específicamente donde se ubica el auó más grande recibe el nombre de enú que significa “boca”, y donde se ubica el auó más pequeño se denomina chachá y esta se traduce en “culata”. Los tambores batá tienen un detalle complementario específicamente en el tambor iyá, al cual se le coloca en su enú y chacha respectivamente una serie de cascabeles metálicos alrededor de cada auó, a estos cascabeles en lengua yoruba se les denomina chaguoró. Se dice que el número correcto de chaguoró para una ceremonia lucumí o de santería es de ciento un

cascabeles, por que ese es el número consagrado a Osain, pero esto en verdad es relativo y depende del dinero que tenga cada tocador de batá para comprar las campanillas o chaguoró.

Los tamboreros de los tambores batá en Cuba se les conoce con el nombre de olú-batá o alúbatá, donde a es un prefijo de un vocablo de raíz de un verbo. Lú significa “tocar tambor”, y batá que significa los tres tambores sagrados, también Alú u olú puede significar en idioma yoruba “jefe”, “dueño” o “poseedor” es por eso que la palabra olú- batá se utiliza para denominar al dueño de los tambores. Esto se da aunque el dueño de los tambores no sepa tocarlos. También el tamboreró que toca el tambor Iya, que es el más importante de la orquesta de los tres tambores, recibe el nombre en África y Cuba de kpuatakí, que significa “el que es jefe o principal”. También existe otra palabra para denominar a los olú-batá es alaña, que se traduce “dueño del año”, pero la definición más correcta para denominar a los tamboreros de batá en general se les dice onilú. (Ortiz, 1994)

Para que una persona pueda ser alú- batá, primero tiene que ser aspirante, y luego debe ser jurado en la religión lucumí o regla de ocha, el cual es un proceso religioso. Los aspirantes a alú-batá siempre comienzan tocando okónkolo, y así es jurado como tamborero de batá. Con el tiempo este alú-batá de okónkolo puede subir de nivel y comenzar a tocar itótele y hasta el tambor Iya, sin necesitar ser jurado nuevamente. Los tamboreros jurados como es común, pueden aspirar a jerarquías ya más religiosas (jerarquías más sacerdotales dentro de la religión) y obtener cargos de mayor importancia. Al subir en jerarquía los tamboreros reciben nombres sagrados, como por ejemplo: el olú-batá Pablo Roche se llamaba Okilakpa que significa “brazo fuerte”, Raúl Díaz “Omó-ologún que significa “hijo del amo de la magia”, Trinidad Torregrosa E meta Lokan que significa “tres en uno” también a otro lo llamaban Obanilú que significa “rey del tambor” y así existen muchos más como Erúaña que significa “esclavo de año” y muchos nombres más. (Ortiz, 1994)

Dentro de la religión yoruba para aspirar a ser un alúbatá, la persona tiene que ser previamente iniciada en la religión, y de sexo masculino ya que a las mujeres no se les deja tocar el tambor de fundamento. La mujer no debe pararse frente ni al lado del tambor (esta condición en algunos aspectos no se respeta mucho). Estos aspectos de exclusión de la mujer de ciertos parámetros de la liturgia es por el periodo menstrual que tiene cada mujer, ya que una mujer al estar con su periodo menstrual interfiere en los aspectos religiosos. La mujer al andar con su periodo menstrual en el momento de la fiesta religiosa, debe mantener una distancia apropiada y no estar muy cerca del tambor. La mujer puede acercarse solo en el momento de saludar al tambor haciendo una reverencia frente al y saludarlos con la frente, luego cruzar sus brazos y retirarse a un lugar más distante del tambor (esto claro que no esté con su periodo menstrual). El hombre o alúbatá, también debe pasar por una preparación antes de una ceremonia la cual es de 72 horas (tres días), en donde no puede tener acercamientos sexuales con su mujer ya que esto afectaría en el rito religioso.

El trío de tambores denominados batá, son el instrumento propio de la liturgia de la religión lucumí o regla de osha y están contruidos especialmente para conectarse con el mundo sobrenatural o con los dioses. Además de tener un poder divino que es llamado añá, que es el espíritu que vive dentro del tambor el cual lo cuida y protege a él y a su alú-batá. Muchas personas dicen que los tambores representan a ciertos orishas, unos dicen que el más pequeño de los tres es el tambor omelé u okónkolo, habla o representa a los orishas guerreros tales como, ochosi y ogún. También se dice que el itótele representa a los orishas mujeres como Ochún, Obba, Yemayá y Obatalá (cabe destacar que a obatalá se le representa con ambos sexos), y el tambor más grande de los tres el tambor Iyárepresenta a todos los santos, pero al santo que principalmente representa es a Changó. Otros le dan diversos santos aun más específicos, como por ejemplo se dice que al okónkolo lo representaba Elegua, al itótele yegua, y que el Iyáes de Changó. Otros también dicen que pertenecen a Changó por ser dueño de la música celestial, de los truenos y la música en general, esta es la forma de representación más aceptada ya que el dueño y protector del tambor es el ente sobrenatural y orisha añá el cual se dice que es una advocación de Changó (Ortiz, 1994).

El tambor bata al ser la orquesta del templo yoruba o ileorichá, tiene un orden al momento de la realización de la ceremonia, en donde el tamborero se sienta y coloca el tambor encima de sus piernas (algunos tamboreros fijan el tambor con alguna cuerda la cual pasan por debajo de sus piernas), en donde el enú va a su lado derecho y el chacha a su lado izquierdo (existen algunos tamboreros que tocan al revés ya que son surdos, esto no implica mucho en la ceremonia) y lo tañen a mano limpia y abierta, y su orden es el siguiente, el tambor iyá se sitúa en el centro, el tambor itótele se ubica al costado izquierdo del Iyáy el okónkolo al lado derecho del iya. Toda ceremonia comienza con un oru seco el cual es tocado a las potencias o deidades más fuertes del panteón yoruba que son: Eleggua, Ogun, Ochosi, Obatalá, Chango, Ochun y yemaya, al momento de comenzar el oru seco, es cuando se comienza a comunicar el tambor con los dioses, ya que son ellos los únicos capaces de hacer bajar o subir a los dioses, además son capaces de hablar por ellos y con ellos, luego del oru seco viene el oru cantado donde se le canta, toca y baila a las deidades más fuertes y una que otra deidad más que se agrega, al comenzar el oru cantado, no quiere decir que el canto toma protagonismo y que los tambores pasan a un segundo plano, los tambores siguen siendo los más importantes y el canto acompaña a los toques que realiza el tambor y NO el tambor acompaña al canto, esto se da ya que el tambor por sí solo canta y habla, el tambor iyá que es el tambor principal, es el que va cantando y hablando como se diría, además de ir marcando los toques y el itótele es el tambor más armonioso, ya que es el que caracteriza cada toque y lo hace más identificable. Los cantos de la liturgia yoruba son todos de carácter antifonal o responsorial como ocurre por lo general en las ceremonias, el canto comienza cuando el tambor se lo indica (ya que ellos deben acompañar al tambor), específicamente el Iya, en donde un solista denominado akpuón comienza con el canto a la altura o tonalidad que le acomode a su garganta y luego el coro denominado ankorí le responde en la misma tonalidad.

La historia del tambor batá en Cuba comienza con los primeros negros yorubas traídos a la isla en calidad de esclavos durante el período del siglo XVI, pero el tambor de forma física y con su carácter sagrado para los ritos religiosos yorubas es en el siglo XIX, esto se da por la llegada a la isla de esclavos, los cuales eran tamboreros de año. Durante el siglo XIX en Cuba se produce la mayor llegada de negros yorubas traídos desde África donde se encuentra hoy Nigeria, esto se da por la guerra entre los yorubas o lucumís y los negros fulas en 1825 donde atacan la capital del pueblo yoruba, la ciudad de Ifa, con este suceso comienza la decadencia

del pueblo yoruba los cuales fueron traídos a la isla principalmente a La Habana y Matanzas respectivamente por la trata de esclavos (Ortiz, 1994).

Los primeros tambores batá que sonoran en Cuba fue en un cabildo yoruba de La Habana, el cual tenía el nombre de Alakisá, que significa “basura” o “ripiáo”. A Cuba llega un esclavo lucumí que se decía que en su tierra era babalao o babalawo que significa “padre del saber” y es el más alto sacerdote de la religión yoruba y quien tiene el máximo conocimiento en las escrituras de Ifa, y también era olosain, que es hijo del santo osain y también fue onilú, este esclavo lucumí era llamado Añabí, que en la isla fue conocido por Ño Juan el Cojo, este esclavo al ser llevado a su lugar de trabajo tubo un accidente y fue llevado al hospital de los esclavos y ahí escucho con gran emoción los toques religiosos lucumí, que él aún no escuchaba en la isla, este esclavo se encuentra con otro esclavo llamado Atandá (Ño Filomeno García). Al cual ya conocía en África, estos dos esclavos fueron al cabildo en donde se tocaban los toques de bata y se dieron cuenta que los tambores que se utilizaban en las ceremonias de ese cabildo no eran de fundamento, esto se debió por sus dimensiones, y que por ende no existían tambores de fundamentos en Cuba. En 1830 el alúbatá Añabí se puso de acuerdo con atandá en construir un juego de tambores (ya que atandá sabía construir tambores) con las medidas que corresponde y los ritos de consagración que se deben hacer para que el tambor sea de fundamento, a este primer juego de tambores batá existente en Cuba se le bautizo con el nombre de unos de los dos que es Añabí que significa “nacido o hijo de ña”, estos dos amigos yorubas y tamboreros fundaron un cabildo lucumí en raga, al cual llamaron “cabildo de Yemaya” que es la diosa de las profundidades marinas, para este nuevo cabildo lucumí hicieron otro juego de tambores los cuales consagraron y bautizaron con el nombre de atandá (Ortiz, 1994).

Ya con el primer juego de tambores de fundamento se comienzan a construir muchos juegos más, pero no tantos como se tiende a pensar, ya que en Cuba hasta el año 1960 aproximadamente existían unos 25 juegos de tambores batá de fundamentos, donde:

... cuatro de ellos puede tenerse por dudosos o irregulares, De los verdaderos, ocho se perdieron, y se ignora su paradero, y dos están en el Museo Nacional o en colección privada. quedan, por tanto, solo once batá añá ortodoxos que están en uso para las liturgias; cuatro en matanzas y los restantes en La Habana, Ragla y Guanabacoa. Fuera de las citadas ciudades, en Cuba no hay tambores batá añá, ni siquiera acinturados como los batá. Y digamos que, al parecer, tampoco los hay en el resto de América. (Ortiz, 199, pág. 152)

Durante los años el tambor batá se ha hecho muy popular en toda Cuba, no solo por su carácter religioso si no también por lo armonioso que es el tambor batá, donde hasta las personas que no profesan la religión lucumí los hace bailar, hoy los batá ya se han mostrado al público en general en radios y presentaciones folklóricas en toda Cuba, pero hay que destacar la primera vez que el tambor batá salió a escena fuera del culto lucumí, que fue en el año 1936 en un teatro antiguo llamado “Teatro campoamor” de la ciudad de La Habana, en esta ocasión el etnógrafo cubano Fernando Ortiz (que en Cuba es reconocido o se le dice el tercer descubridor de Cuba) realizó una conferencia sobre el tambor batá, en donde calificó a esta conferencia de “libertadora” en donde por primera vez el tambor batá sale del culto lucumí, en esta ocasión se mandaron a construir un trío de tambores por encargo del mismo Fernando Ortiz especiales para la ocasión, los cuales no tenían las medidas típicas de los tambores de fundamento estos eran tambores profano o aberíkulá. Los encargados de tocar esos tambores en esta ocasión fueron los músicos Pablo Roche en el tambor Iya, Aguedo Morales en el itótele y Jesús Pérez en el kónkolo. (Rodríguez, 2002)

Desde entonces los batá han sido parte de grandes orquestas musicales las cuales ocupan los tambores batá en toda Cuba tanto en grupos folklóricos y de latinjazz, 1953 el tambor batá afroCubanos tiene su primera presentación fuera de la isla u son llevados a los Estados Unidos en un show en Nevada las Vegas, donde tuvieron gran éxito y desde ahí en adelante ya los tambores batá afroCubanos se an

presentado en gran parte del mundo tanto en orquestas de latinjazz, grupos folklóricos y presentaciones de solo tambores batá (Ortiz, 1994). Ya en 1930 Fernando Ortiz escribía sobre la salida del tambor a eventos profanos, él escribió lo siguiente:

... los batá, que conjuran a los dioses y hacen que se personen en esta tierra humana para el trato de sus creyentes, siguen siendo en Cuba instrumentos sagrados y huidizos de las gentes profanas; pero algún día saldrán de sus templos para resonar por el mundo. (Ortiz, 1994, pág. 155 y 156)

Después de la presentación de 1936 en Cuba se construyeron distintos juegos de batá los cuales no son de fundamento tambores aberikulá, endonde se utilizaban para bailes poco serios, elencos folklóricos, y distintos conciertos, durante esa época estos tambores no jurados se bautizaron con nombres, algunos se llamaron “Guó Meta” que significa “tres estrellas”, otro “Lulu Yyonkori” que significa “Toque y Canto”, también algunos bautizan a los tambores aberikula con nombres un poco ofensivos para los religiosos “ko bo ko guá que significa “no para el culto no vengas”, otro “Oró tin achu-kuá bi oré” que significa “!engaño! Te hicieron en luna nueva, nacido por un regalo o por misericordia”, también se bautizo a un juego con un nombre muy ofensivo el cual fue de “olomí Yobó” el cual significa “Flujo o menstruación de la vulva”, todos estos tambores son de medidas más pequeñas que la de los tambores de fundameto, además que al hacerlos más pequeños salían más baratos y su transporte más cómodo. (Ortiz, 1994)

Construcción y consagración de un tambor de fundamento

La construcción de un juego de batá es un proceso completamente ritual desde la elección del árbol que se va a utilizar hasta su enorado, los fabricantes de ilú, los cuales van a ser propiamente consagrados deben ser contruidos por tamboreros ya jurados en la religión lucumí y de profesion Omó-aña u olú-batá, para esta facultad se llega por una consagración especial.

En la construcción de un juego de tambores su caja de resonancia es de una sola pieza y de un mismo árbol de cedro, y no de duelas como se construyen hoy en día algunos batá, para elegir el árbol que se va a cortar para la construcción de los tambores se le consulta al oráculo el cual mediante a sus poderes elige el árbol de cedro que se debe utilizar para la construcción, en que periodo se debe cortar y en que periodo lunar se debe hacer (todo esto tiene que ver con la magia de los dioses), luego se dirigen los olú-batá al árbol y se practica un ritual antes de cortarlo en donde se le canta y reza para que el árbol les sirva de buena forma, hoy en día este proceso no se practica mucho en Cuba ya que realizar una ceremonia así es muy costosa y por lo general los tamboreros son pobres y no pueden cortar el árbol y llevar un tronco tan grande a su templo, menos conseguir el permiso para talar el cedro, es por eso que los luthier de tambores batá no realizan el ritual antes mencionado y van directamente a una tienda de maderas y compran los tres troncos de cedro, estos aunque no sean del mismo árbol y se pierda la magia de que el juego sea de un mismo tronco los tres, estos al ser comprados en una tienda se pide en la misma barraca que los corten en las medidas exactas que necesitan. (Ortiz, 1994)

La construcción de un tambor enterizo de una sola pieza es un trabajo muy costoso en esfuerzo y cada día menos conocida. Desde que se comienza el trabajo de la construcción del tambor pasa por tres procesos o rituales lucumís, uno al comenzar el trabajo, cuando se termina el trabajo y el momento en donde el tambor se consagra como tambor de año.

Los tres troncos de cedro deben ser cortados de las siguientes medidas el tambor Iyáde unas 27 a 29 pulgadas de largo, y su boca más ancha de 12 a 13 pulgadas y medidas de diámetro de círculo y su boca más pequeña de unas 8 o 9 pulgadas de diámetro. El tambor itóte se corta de 26 pulgadas de largo, 10 pulgadas de diámetro de su enú y 7 y medio pulgadas de diámetro del chacha y el kónkolo es de 18 pulgadas de largo, 8 su pulgadas el diámetro de su enú y de 6 y medio de siámetro de su chacha (Ortiz, 1994). Estas medidas de tambores pueden variar según el cabildo que se va a construir ya que algunos cabildos tienen medidas distintas en sus tambores.

Tambores del Cabildo Changó Tedum. Ciudad de La Habana			
(en mm.)			
	Iyá	Itótele	Okónkolo
Longitud	800	680	580
Diámetro del enú	60	320	250
Diámetro del chachá	200	160	170

Fuente: (Rodríguez, 2002).

Tambores de Juan Romay. Güines, La Habana			
(en mm.)			
	Iyá	Itótele	Okónkolo
Longitud	650	620	450
Diámetro del enú	290	220	175
Diámetro del chachá	140	155	155

Fuente: (Rodríguez, 2002).

Tambores de Ricardo Suárez (Fantomas). Matanzas (en mm.)			
	Iyá	Itótele	Okónkolo
Longitud	675	545	445
Diámetro del enú	320	240	190
Diámetro del chachá	170	150	150

Fuente: (Rodríguez, 2002).

Tambores de Amado Díaz. Matanzas (en mm.)			
	Iyá	Itótele	Okónkolo
Longitud	585	510	380
Diámetro del enú	320	230	178
Diámetro del chachá	178	130	130

Fuente: (Rodríguez, 2002).

Cuando se tienen los tres troncos de cedro con su altura correspondiente se comienza a darle la forma y ahuecar el tronco, el cual se produce con ciertas herramientas hechas especialmente para la construcción del tambor. Una de esas herramientas es una especie de gubia muy larga la cual en un extremo tiene un cuchillo bien afilado en forma de caña. También utilizan formones, martillos, taladros manuales, etc. Con esas herramientas comienzan a darle la forma del tambor. Lo primero que se hace es atravesar el cedro con un gran taladro manual a lo largo de todo el tronco, luego se le da la forma por fuera con una hachuela y se empareja con una cuchilla de vuelta bien afilada y de forma final el tambor se lija. Luego de hecho ese proceso se comienza por ahuecar el interior del tambor en donde se utilizan distintas herramientas que usan los carpinteros, para realizar sacados a la madera en donde el grueso de sus paredes se debe respetar y quedar lo más uniforme posible en medidas, esto se traduce entre un cuarto de pulgada hasta media pulgada de grosor de las paredes del tambor. (Ortiz, 1994)

Al tener el debido resguardo de todas las medidas del tambor ya en su respectivo enú y chacha, además de tener cuidado con el grosor de las paredes del tambor, el constructor de batá también debe tener en cuenta las medidas de la garganta y cintura del batá. Estas dos partes del tambor se encuentran a la misma altura del ilú, en donde la garganta del batá se refiere al círculo interior del tambor, el cual no se encuentra específicamente al centro del tambor, si no más bien se encuentra muy cerca del chacha o de la boca más chica del tambor y la cintura se refiere a la parte exterior del tambor. (Ortiz, 1994)

La medida de la garganta del tambor esta muy ligada con la medida de la cintura del tambor ya que mientras más grande sea la medida de la garganta menos pronunciada va a ser la cintura. Como los tambores batá son tres y cada uno tiene sus medidas propias, por lógica también cada uno tiene distintas medidas en su garganta y cintura.

Los constructores de batá no utilizan una medida exacta para cada círculo interior, si no más bien la medida que utilizan es la del puño de la mano puesta en el interior del tambor en diferentes posiciones para cada ilú. Por esta razón no es muy exacta la medida ya que cada tamborero tiene de distintas medidas su mano, pero en lo que es exacto es en la posición que se debe colocar el puño al interior de cada tambor. La forma del puño para el tambor iyáes, el puño cerrado con el dedo pulgar encima de los demás dedos, el tambor itótele es el puño cerrado pero con el dedo pulgar por debajo de los dedos restantes y el okónkolo la posición es estirar los dedos y juntar las cinco yemas de los dedos en un solo punto. (Ortiz, 1994)

Estando listas las tres cajas del los ilú, se comienza por buscar el cuero que cubrirá los extremos de cada tambor, el cuero que se utiliza para los ilú de fundamento es principalmente el cuero de cabro, en donde la piel debe ser de un macho entero y no de una hembra. Para el enú el cuero de un macho viejo y para el chacha de un cabrio joven, además las pieles que se utilizarán para encorar los tambores deben ser pieles de animales utilizados en los ritos de sacrificios a los santos, pero en ocasiones, cuando los olú-batá no cuentan con pieles de sacrificios buscan los cueros en los mataderos de animales, los tirantes con los cuales se va a dar la afinación de los tambores también es de piel de cabro, el cual se obtiene principalmente de la barriga del animal cortándola en círculos en forma de espiral.

Existe hoy en día algunos tamboreros que en vez de utilizar el cuero ocupan cuerdas de cañamo en donde no es lo más conveniente ya que los santos se pueden enojar.

Al tener las cajas de los tambores listas y también encoradas no quiere decir que sean tambores de fundamentos, ya que deben pasar por otro rito sacromágico para ser bautizados antes de sonar en los templos, ya que estos tambores son casa de una deidad, en donde el sonar de estos tres tambores hacen bajar a los santos al mundo terrenal. Además de tener la capacidad de comunicarse directamente con ellos, esta capacidad de ser el interlocutor de los fieles con el mundo sobre natural se los da el ritual de consagración en donde estos tambores son bautizados lo cual consiste en darles ña para que sean tambores de fundametos.

Para comenzar el rito de consagración de un tambor se comianza por buscar un alaña el cual es un sacerdote de ña, y el cual también debe ser un olosain en donde este es un sacerdote a osain. En el ritual él sería el padrino de el trío de ilú (este reconocimiento siempre se hace por un alaña que ya ha reconocido otro juego de batá). (Ortiz, 1994)

Luego de tener listas las cajas de resonancias del tambor, además de tener al padrino que debe ser alaña y olosain a la vez, se comienza con el rito de consagración el cual comienza con cantos yorubas invocandor a los dioses (esto siempre con música de los batá que serán los padrinos de los nuevos tambores) chango, obatala y a osain. Además de invocar a los orishas guerreros, luego se consulta al oráculo el cual por intermedio de los caracoles o diloggún, los dioses le dicen cual será el camino, y el nombre que recibirá el tambor. También le dice algunos detalles específicos que se deben hacer en el ritual de sacrificio. (Ortiz, 1994)

Cada juego de batá ña tiene un nombre propio y sagrado, dictado por un dios. No es un nombre para cada tambor, sino uno solo para el conjunto del trío de batá, lo cual parece confirmar la hipótesis de que los tres tambores no son sino tres órganos membranófonos por los cuales habla y se manifiesta el espíritu, espíritu único, de un dios o del árbol sacro que fue derribado, cortado en tres su tronco y trabajado para que participara en las liturgias. (Ortiz, 1994, pag, 110)

Todos los tambores batá añá tienen un secreto el cual es la consagración del tambor, a este secreto se le dice afó-uobó, es el que hace que salga su fuerza sacromágica, este secreto no lo conocen todos, solo algunos pocos fieles de la santería, el secreto es la consagración de añá en los tambores batá, es el resguardo del tambor de fundamento el cual protege al tambor para que así no les hagan hechicería a los tambores y a los olúbatá.

El primer tambor en ser jurado o bautizado es el tambor iyá, en donde se les hacen unas marcas en su interior con yeso o pintura rojas principalmente en el enú, estas marcas son dichas por un dios por intermedio del oráculo (Ortiz, 1994).

El secreto del tambor o el añá del tambor de fundamento es una pequeña bolsa de cuero la cual contiene diversas cosas o sustancias, y esta va clavada en la pared del ilú, todas esas sustancias que pueden ir en el secreto como yerbas, caracoles, semillas, etc, son descifradas por el oráculo a través de los caracoles o diloggún, las yerbas que van dentro del afó-uobó y los demás objetos son preparados por el olosain antes de encerar en los tambores y de cubrir los extremos con sus respectivos cueros, también antes de encerar el añá en el tambor se le dan de comer a los tambores y al añá, además se les rocía sangre de los animales sacrificados. (Ortiz, 1994) Luego de este rito se comienzan a encorar o poner sus cueros en cada extremo del tambor para ser afinados que dura aproximadamente unos tres días.

Para que el tambor esté debidamente consagrado, hace falta un ritual más el cual es el de reconocimiento del tambor, esto se da con un conjunto de tambores reconocidos en su plenitud, el cual le da el reconocimiento a los tambores nuevos o jóvenes, esto comienza con darles comida a los seis tambores a los nuevos y a los viejos y luego se da inicio al reconocimiento en cual tiene tres etapas:

Primeramente los olú-batá viejos tocan ellos solos en los tambores de su propio batá. Luego los tambores jóvenes, o de los batá en estado yaguó, tocan en los batá viejos, mientras los olú-batá de estos tañen en los batá nuevos. Al final, los tamboreros nuevos reciben sus propios tambores de manos de sus padrinos o iniciadores y ya pueden tocar para siempre en ellos, pues estos queda definitivamente consagrados y “reconocidos” (Ortiz, 1994, pag, 119)

Los tambores de fundamentos tiene un cuidado especial, cuando ellos descansan deben estar colgados con su chacha hacia arriba y su enú hacia abajo, estos siempre se guardan de esa forma, además nunca deben tocar la tierra solo cuando comen y encima de una especie de alfombra, y así con muchos cuidados más.

Principales tamboreros o alú-batá de la historia

Durante la historia del tambor de Batá no existen muchos nombres de personas percusionistas que toquen esos tambores clepsídricos, ya que para tocar ese tipos de tambores hay que ser parte de la religión yoruba, por que, los tambores batá son de ritual sagrado para la religión yoruba y solo sus fieles los pueden tocar. Hoy en día eso ya no es así, por que se ha popularizado mucho el tambor y se comenzó a utilizar en otros estilos de música como en la fusión de latín jazz por ejemplo y en muchas otras músicas existentes.

A continuación se nombran algunos batáleros conocidos en el mundo:

-Ernesto Artimex

-David Ortega

-Efrén Viera

-Román Díaz

-Pablo Roche

-Raúl Díaz

-Trinidad Torregrosa

-Aguedo Morales

-Jesús Pérez

En los tambores batá no existen muchas posibilidades de golpes, solo se pueden realizar cuatro golpes que son: el tapado abierto, abierto, abierto muteado y hoy en día se utiliza el golpe fantasma. Los tres golpes se encuentran en los tres tambores, Iyá(el más grande de los tres), Itótele (el tambor del medio) y okónkolo (el más pequeño de los tres).

Capítulo II: El batá y las tumbadoras

En siguiente capítulo de este trabajo de tesis se expondrá el tipo de nomenclatura que utilizaremos para identificar los golpes tanto de la conga (abiertos, tapados, muteados, etc.) como de los batá, la altura en pentagrama para identificar el batá, que tambor es el que se va a percudir y en que extremos (enú o chacha), y en las congas se identificará la altura del tambor macho hembra y quinto.

También se expondrán tres toques bata que son; el toque de Iyesa, Chachaoloquefun y la última vuelta a de Osain, en donde se expondrán en partituras la forma de tocar cada toque, además se agregará la partitura para la conga con las adaptaciones de cada toque realizados por personas anónimas, también se explicará para que orisha y en qué momento de la ceremonia se utiliza cada toque, además de explicar la condición del orisha (que colores representa, que elemento, su número, su sincretismo con los santos católicos, etc.) y en que estilos musicales ya se han fusionados estos toques.

2.1. Nomenclatura de los golpes del Batá y la Tumbadora

La nomenclatura que utilizaremos para identificar los golpes en la partitura será a través de símbolos que nos ofrecen los programas de computación para escribir música. En este tipo de escritura se pueden inventar o elegir símbolos de golpes (abiertos, abiertos muteados y tapado) que poseen los programas para escribir la percusión, también se define la altura en el pentagrama. En el caso de las tumbadoras se identifica entre la grave y la más aguda, y en los batá se identifica en cual parte del tambor se percute (arriba chachá y abajo enú). Cabe destacar que la primera forma de enseñar a tocar conga y batá, se enseña por intermedio de la onomatopeya que es por transmisión oral, esta forma de enseñar dura hasta los años 60 aproximadamente que es cuando la conga y el batá es introducido para aprenderlo dentro de la academia, esto es en universidades y escuelas de música de Cuba, existen profesores que aun enseñan con el modo de la onomatopeya pero ya es muy poco.

Altura de los batá

Chachá enú

Okónkolo

Itóteles

Iyá

Chacha = mano izquierda

Enú = mano derecha

(Si el tocador es izquierdo chacha izquierda y enú derecha)

Nomenclatura de los golpes del batá

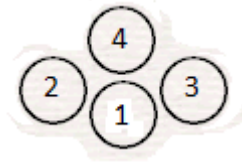
- Sonido Abierto
- Tapado o Slap Abierto
- Sonido de dedos
- Sonido Presionado

Altura de las tumbadoras

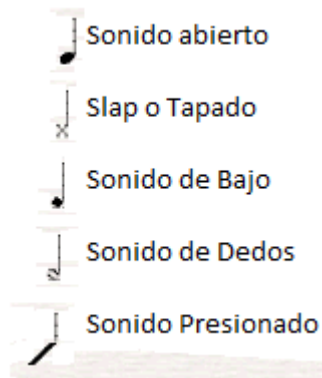
Quinto Macho Hembra Hembra

2 1 3 4

Set de congas



Nomenclatura de los golpes de la tumbadora



D = Derecha

I = Izquierda

2.2 Iyesa, Chachaoloquefún y Rumba de Osain: Adaptaciones anónimas Cubanas e intervenciones vocales en lengua nativa (yoruba)

A continuación se presentarán tres toques de tambores batá, y su respectiva adaptación a las congas (cabe destacar, que estas adaptaciones fueron hechas por personas anónimas), y a su vez se desarrollará una nueva adaptación.

También se explicará para qué Orisha se utilizan normalmente cada toque, además de explicar la condición del Orisha (que colores representa, que elemento, su número, su sincretismo con los santos católicos, etc.) ya sea representado por el toque o por el canto.

Estos ritmos son los más utilizados para fusionar con otros estilos musicales tales como: el jazz, el funk, salsa, el latin jazz etc.

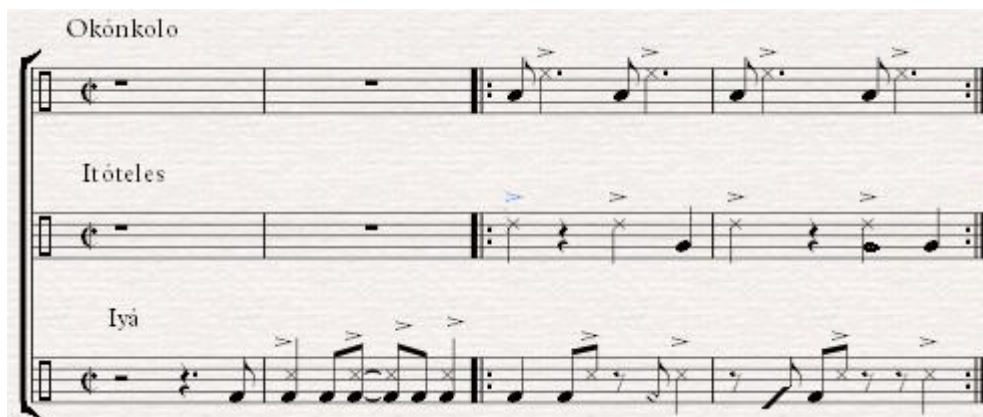
El toque Iyesa y el Chachaoloquefún, son toques que se pueden utilizar para cualquier santo, no son específicos para alabar a un santo determinado, ya que por lo general se utilizan al cierre de cada toque dirigido a un Orisha, además de ser toques de diversión, en cambio el toque “rumba de osain” es un toque que se utiliza para cantarle al santo osain, pero en ocasiones también se utiliza para cantarle a otro santo, esto sucede en muy pocos cantos, estos toque se utilizan mucho en la fusión de estilos como lo hace el grupo Irakere en el estilo de latín jazz y el grupo Síntesis en el estilo de rock.

Estos toques estarán acompañados de una línea melódica cantada como se hace normalmente en las ceremonias yoruba, en donde el tambor batá llama para comenzar el toque y enseguida comienza el canto en lengua lucumí. El canto y el toque que se realice va a depender del Orisha al cual se le va a tocar y cantar.

Toque Iyesa: adaptación anónima a las congas

A continuación se mostrará el toque de Iyesa en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán las adaptaciones del mismo toque creadas por percusionistas Cubanos anónimos, también se expondrá una creación nueva la cual es de mi autoría, estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (yoruba) y su traducción al español.

Toque de batá Iyesa



The image shows a musical score for the Iyesa batá rhythm, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Okónkolo' and contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is labeled 'Itóteles' and contains a rhythmic line with eighth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Iyá' and contains a rhythmic line with eighth notes and rests. The score is written in 4/4 time and includes repeat signs.

Fuente: Transcripción propia.

Adaptación del toque Iyesa a las congas



The image shows a musical score for the Iyesa conga adaptation, labeled 'llamado'. The score is written in 4/4 time and includes a melodic line with eighth notes and rests. Below the staff, there are two lines of drum letters: 'D I DI DI DI D DI I DDI I' on the top line and 'D D D' on the bottom line. The score includes repeat signs.

Fuente: anónima.

Variaciones del toque Iyesa para las congas

Variación

I D I I D I I D
D

Variación

I D I I D D I I
D

Variación

I D I D I D I D D I D I D
D

variación

I D I D I D I D D I D I D
D

Variación

I D I D I D I D D I D I D
D

Fuente: anónima.

Nueva adaptación del toque Iyesa a las congas agregando el tambor quinto

D I D I D I I D I D I D I D
D D D D

Fuente: Elaboración propia.

Intervención en lengua nativa (yoruba):

Cabe destacar que estos dos cantos son para la orisha yemayá (mencionaremos detenidamente a yemayá en el capítulo III). Las transcripciones expuestas son solo una guía, y es necesario escuchar el canto antes, ya que en el canto original como se realiza en las ceremonias no tiene una afinación o alguna tonalidad específica.

Oromi mama yokodá

The musical score for 'Oromi mama yokodá' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'Solista(libre)' and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is labeled 'Coro' and contains a vocal line with lyrics: 'O ro mi ma ma yo ko dá o ro mi ma ma yo ko dá o ro mi ma ma yo ko dá o ro mi'. The second system is a smaller staff labeled 'Solista' with the lyrics 'ma ma yo ko'.

Fuente: (Altmann, 1998).

Okere orisa

The musical score for 'Okere orisa' consists of two staves. The top staff is labeled 'Solista(libre)' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Coro' and contains a vocal line with lyrics: 'O ke re ó o ke re o ri sa'.

Fuente: (Altmann, 1998).

Toque Chachaoloquefun: adaptación anónima a las congas

A continuación se mostrará el toque de chachaoloquefun en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán las adaptaciones del mismo toque creadas por percusionistas Cubanos anónimos, también se expondrá una creación nueva la cual es de mi autoría, estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (yoruba) y su traducción al español.

El toque de batá Chachaoloquefun tiene dos formas de tocarse, una forma es como se toca propia mental en la ceremonia yoruba que es en el culto religioso, y la forma profana para fiestas y rumbas. Este toque está en forma ternaria (seis octavos) que es como se toca en la ceremonia, y la forma profana que es binaria (dos cuartos), al estar el toque original en seis octavos lo que se hace para ejecutar el toque de forma profana es pasarlo a dos cuartos teniendo la relación de negra con punto igual negra, y luego en el segundo pulso de negra de cada compás hacer la figura de galopa y de esa forma adquiera otra sonoridad y otra sensación el toque. Cabe destacar que en ocasiones en las ceremonias religiosas cuando se ejecuta el toque y este esta muy acelerado, muchas veces se pasa a la forma binaria, este toque también se utiliza por lo general en el medio del canto o para cerrar el canto dirigido al Orisha que se le está cantando.

A continuación mostraremos el patrón de toque Chachaoloquefun de las dos formas, la forma religiosa y la forma profana.

Toque de batá Chachaoloquefun de forma ternaria

Musical score for Chachaoloquefun in ternary form. It consists of three staves: Okónkolo (top), Itóteles (middle), and Iyá (bottom). The time signature is 6/8. The Okónkolo staff has a whole rest followed by a melodic line. The Itóteles staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Iyá staff has a whole rest followed by a melodic line.

Fuente: anónima.

Toque de batá Chachaoloquefun de forma binaria

Musical score for Chachaoloquefun in binary form. It consists of three staves: Okónkolo (top), Itóteles (middle), and Iyá (bottom). The time signature is 2/4. The Okónkolo staff has a whole rest followed by a melodic line. The Itóteles staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets. The Iyá staff has a whole rest followed by a melodic line.

Fuente: (Nussa, 2009).

Adaptación del toque Chachaoloquefun a las congas de forma ternaria

Conga rhythm notation for Chachaoloquefun in ternary form. The time signature is 6/8. The notation shows a sequence of eighth notes with accents. Below the notes, the rhythm is written as: DIDIDI DIDIDI IDIDI, with D D D below the first three notes.

Fuente: anónima.

Variaciones del toque Chachaoloquefun para las congas de forma ternaria

Two musical staves for congas in 6/8 time, labeled "Variante". Each staff shows a rhythmic pattern with notes and rests, and a corresponding drum notation "DIDIDI DIDIDI" below it.

Fuente: anónima.

Adaptación del toque Chachaoloquefun a las congas de forma binaria

A musical staff for congas in 2/4 time, labeled "llamado". It features a rhythmic pattern with triplets and a drum notation "DIDIDI DIDIDI IDIDI" below it.

Fuente: anónima.

Variaciones del toque Chachaoloquefun para las congas de forma binaria

Two musical staves for congas in 2/4 time, labeled "Variacion". Each staff shows a rhythmic pattern with triplets and a drum notation "DIDIDI DIDIDI" below it.

Fuente: anónima.

guerrero (Pedroso, 2008), también es el señor del fuego, de la pasión, del baile, de la música y de los truenos (música celestial), sus colores son el rojo y blanco, su día de la semana es el miércoles y su número es el 6.

Producto de la transculturación y el peligro que corrían los esclavos llegados a Cuba en perder sus raíces, cada Orisha adoptó el nombre de algún santo de la iglesia católica, a lo que se llama sincretismo, el sincretismo que adquiere chango con los santos de la iglesia católica es con Santa Bárbara, en donde su día de fiesta es el 4 de diciembre y sus collares son de cuentas blancas y rojas alternada. (Castellanos, 1992)

Es uno de los Orishas con más toques y cantos, los caracteres de estos cantos son historias, ofensas, alegorías y afirmaciones de sus hechos. (Pedroso, 2008)

Ayeleo

The image shows a musical score for the song "Ayeleo" in 6/8 time. The score is divided into sections for Solista (libre) and Coro. It includes lyrics such as "A ye le ó a ye le ó o go do i ma o go do" and "kai a ye le o ba ko wa o a ye le o ba ko wa". Section A is marked with a box 'A' and Section B with a box 'B'.

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto Ayeleo:

El valor se adhiere a él, el valor se adhiere a él, ya se acercan el rey que relampaguea, el valor se adhiere a él, el rey que relampaguea. (Mason, 1995)

Toque Osain: adaptación anónima a las congas

A continuación se mostrará el toque Osain en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán las adaptaciones del mismo toque creadas por percusionistas Cubanos anónimos, también se expondrá una creación nueva la cual es de mi autoría, estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (yoruba) y su traducción al español, además de realizar una pequeña reseña del Orisha Osain.

Osain es el orisha que es dueño y señor de la naturaleza y a la vez el es la naturaleza misma, es médico, sabio y dueño de los secretos más profundos de la naturaleza, por ende es el conocedor de todas las plantas, animales y minerales que existen en la naturaleza, con Osain siempre hay que contar con él, en el momento de alguna consagración, ya que siempre en estas instancias se necesitan hierbas y plantas, por que es gran conocedor de las propiedades mágicas de las hierbas, Osain también es dueño de todos los montes y de la vegetación que estos contienen, este orisha vive en el medio del montes y es ahí donde se refugia solitario, es también el custodio de los tambores batá, Osain, solo tiene un solo ojo, un solo brazo, una sola pierna, una oreja grande y una oreja chica que es por donde escucha.

El día de la semana de Osain es el día viernes, su numero es el 7 y su color es el verde, producto de la transculturación y el peligro que corrían los esclavos llegados a Cuba en perder sus raíces, cada orisha adoptó el nombre de algún santo de la iglesia católica, a lo que se llama sincretismo, el sincretismo de Osain con las imágenes católicas es con San Silvestre y con San Ramón Nonnato, su día de fiesta es el 17 de enero y sus collares son de cuentas verdes.

Toque de batá Osain

The image shows a musical score for three parts of a Batá Osain performance: Okónkolo, Itóteles, and Iyá. The music is written in 2/4 time. The Okónkolo part consists of a series of eighth and sixteenth notes with accents. The Itóteles part features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The Iyá part is a simple, steady eighth-note pattern. Each part is marked with a double bar line and repeat signs.

Fuente: (Nussa, 2009)

Adaptación del toque Osain a las congas

The image shows a musical score for the adaptation of Batá Osain to congas, labeled 'llamado'. The music is written in 2/4 time. Below the staff, the rhythmic notation is given as: DD I DDI I DDIDI DI DD IDDI. The 'D' represents a downbeat and the 'I' represents an upbeat.

Fuente: anónima.

Variación del toque Osain a las congas



Fuente: anónima.

Nueva adaptación del toque Osain a las congas agregando un tambor hembra más grave



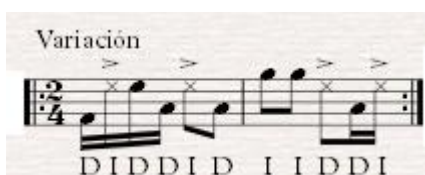
Fuente: Elaboración propia.

Variación de la adaptación anterior



Fuente: Elaboración propia.

Variación de la adaptación anterior agregando el tambor quinto



Fuente: Elaboración propia.



Fuente: Elaboración propia.

Intervención en lengua nativa (yoruba):

Cabe destacar que este canto es para el orisha Obatalá. Y las transcripciones expuestas, son solo una guía, y es necesario escuchar el canto antes, ya que en el canto original como se realiza en las ceremonias no tiene una afinación o alguna tonalidad específica.

Obatalá es el mayor y el más importante de los orishas el cual es el hijo de Oludumare en donde obatalá es su colaborador en la creación, obatalá también es conocido como Orishanla u Oshanla, cuando olodumare creó al ser humano hizo a Obatalá a su semejanza (adám) y es el encargado de velar por todos los seres vivos y también por el planeta. (Castellanos, 1992)

A Obatalá se le adora como padre y madre, como hombre y mujer, esta división es importante hacerla ya que en la mitología (patakín) yoruba este orisha es madre y padre de varios orishas como son: Elegua, Ogún, Ochosi, Osun, Dadá, Orúnmila y Chango. (Castellanos, 1992)

Obatalá es el más importante de los orishas por que representa al mismo Olorum en la tierra, además es quien juzga a los hombres del mundo terrenal y los pone a prueba. (Castellanos, 1992)

Obatalá se viste de blanco con ribetes rojos o morados, es el orisha al cual más se le pide o ruega, siempre se reafirme su permanencia en el cielo, es ente creador del género humano, además de ser quien contiene la paz, la pureza y la calma (Pedroso, 2008), su color es el blanco, su día de la semana es el jueves, su número es el 8, sus

collares son de cuentas blancas. El sincretismo que tiene con los santos católicos es con: Nuestra Señora de las Mercedes, Jesús Nazareno, San José y San Manuel, su fiesta es el 24 de septiembre. (Castellanos, 1992)

Los cantos que se le realizan a Obatalá son principalmente un llamado a la calma y que también traiga paz. Los toques que se hacen en honor a Obatalá son principalmente toques lentos.

Iyá lagua

The image shows a musical score for the song 'Iyá lagua'. It is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system has a top staff for the 'Solista(libre)' and a bottom staff for the 'Coro'. The lyrics are written below the bottom staff of each system. The lyrics are: I ya la gua o ri cha ó i ya la gua a ka ki o ké ta ni fo yu e yé ro bá O ba ta lá o ri cha ó A gua ni le o ri cha ó i ya la gua a ka ki o ké.

Fuente: (Altmann, 1998)

Traducción del canto Iyá lagua:

Ella es la madre más antigua de los santos, Usted, es la madre más antigua en el cielo, ¿Por qué nos cierra sus ojos? Cállese, rey obatalá, santo de nuestra casa, santo usted, es la madre más antigua del cielo (Pedroso, 2008, pag 44).

Capítulo III: Creación de Adaptaciones de toques batá a las congas e intervenciones vocales en lengua nativa (lucumí)

En este último capítulo, se expondrán las creaciones de las nuevas adaptaciones de toques batá a las congas, en donde se adaptarán los toques de batá: Ñongo, Yakota y Latokpa, de estos tres toques se explicará para que orisha se utilizan normalmente, además de explicar la condición del orisha (que colores representa, que elemento, su número, su sincretismo con los santos católicos, etc.). Al exponerse las nuevas adaptaciones de toques batá a las congas, se les integrará una línea melódica cantada en lengua nativa (lucumí) la cual acompaña al toque, además se buscará la traducción del canto que se realizará.

También se expondrán en este capítulo de tesis que tipos de metodologías y técnicas se utilizarán para realizar las nuevas adaptaciones, en qué elementos rítmicos me fijo para realizar la nueva adaptación, cómo desarrollo una combinación de manos para el toque, etc.

Y por último expondremos las adaptaciones de los toques batá a las congas, pero esta vez fusionándose con otros estilos musicales como el jazz.

3.1. Latokpa, Yakota y Ñongo: Adaptaciones de toques batá a las congas con intervenciones vocales en lengua nativa (lucumí)

A continuación mostraremos las nuevas adaptaciones para los toques Ñongo, Yakota y Latokpa, donde dos de estos toques están dirigidos a orishas específicos como son el toque Yakota y Latokpa, a diferencia de los otros dos el toque ñongo es un toque que se le puede tocar a cualquier orisha, ya que es un toque de diversión.

También se realizará una pequeña reseña del orisha que representan algunos de los toques como son: el toque Latokpa para Eleguá y Yakota para Yemayá.

A estos tres toques se les intervendrá vocalmente con una línea melódica en lengua nativa que es el idioma yoruba, a la vez se le realizará una traducción al español para así entender de mejor manera el canto que se le realiza al orisha.

Toque Latokpa: creación de nuevas adaptaciones a las congas

A continuación se mostrará el toque latokpa en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán adaptaciones nuevas del mismo toque, las cuales serán creaciones de mi autoría, en donde estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (lucumí) y su traducción al español, además de realizar una pequeña reseña del orisha que el toque representa.

El toque Latokpa está dirigido principalmente a Elegba o Elegua, el cual es el orisha que abre y cierra los caminos humanos, es el dios de las encrucijadas, dios del destino, de los hombres y mensajero de los dioses. Eleguá es hijo de Obatalá (creador del ser humano) y de yemmú. Eleguá es uno de los santos más importantes en la regla de Ocha, ya que si no se le invoca a él en primer lugar no se puede realizar ningún rito. Existen muchos patakíes del por qué a Eleguá se le ofrenda de los primeros, cuenta un patakíes que Olofi (dios supremo y creador) quería mucho a Eleguá, pero al momento de repartir sus dones con los demás orishas, se olvidó por completo de

Elegua, pero al darse cuenta no le quedaba nada para ofrecerle, y le dio el derecho de comer antes que todos. (castellanos, 1992)

Eleguá y Eshu significan lo mismo, al ser este el primero y el último, se viste con los colores rojo y negro, en donde el color rojo representa la vida y el negro representa la muerte, en sus collares se combinan con el rojo, negro y también el blanco, su sincretismo con los santos católicos son: El niño de atocha, El Anima Sola y San Roque, su día de la semana es el lunes, su número es el 3 y el día de su fiesta el 3 de junio.

Los cantos que se le realizan a Eleguá son cantos de súplicas y alabanzas para que no existan problemas en los negocios, y en la vida diaria, y también es capaz de realizar el bien y el mal (Pedroso, 2008).

Toque de batá Latokpa

The image shows a musical score for 'Toque de batá Latokpa' in 6/8 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Okónkolo' and contains a melodic line with several notes and rests. The middle staff is labeled 'Itóteles' and features a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together and a '2' indicating a double note. The bottom staff is labeled 'Iyá' and shows a steady, rhythmic accompaniment with many notes. All staves end with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Transcripción propia.

Adaptación base nº 1 del toque Latokpa a las congas (agregando el okónkolo al macho)

llamado

ID DIDD ID DIDI DIDI DIDI DIDI DIDI

Fuente: Elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 1 del toque Latokpa a las congas (agregando el okónkolo al macho)

Variante

DIDI DIDI DIDI DIDI

Variante

DIDI DIDI DIDI DIDI

Variante

DIDI DIDI DIDI DIDI

Variante

DIDI DIDI DIDI DIDI

Variante

DIDI DIDI DIDI DIDI

Fuente: Elaboración propia.

Adaptación base nº 2 del toque Latokpa a las congas (llevando melodía itóteles e iyá)

llamado

ID DIDDID DIDIDID DIDIDI DIDIDID

Detailed description: A musical staff in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff are several accents. Below the staff is a rhythmic notation using 'I' and 'D' to represent different conga strokes.

Fuente: Elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 2 del toque Latokpa a las congas (agregando okónkolo en el macho)

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Variante

DIDIDI DIDIDID

Detailed description: Seven musical staves, each labeled 'Variante'. Each staff shows a variation of the melody from the first image, with different rhythmic patterns and accents. Below each staff is a corresponding rhythmic notation using 'I' and 'D'.

Fuente: Elaboración propia.

Adaptación base nº 3 del toque Latokpa a las congas (esta vez agregando el tambor quinto imitando al okónkolo)

llamado

ID DIDD ID DIDDIDI DDIDDI DIDDIDI

Fuente: Elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 3 del toque Latokpa a las congas (esta vez agregando el tambor quinto imitando al okónkolo)

Variante

DDI DDI DIDDIDI

Variante

DIDI DI DDDIDI

Variante

DDI DDI DDI DIDI

Fuente: Elaboración propia.

Intervención en lengua nativa (lucumí)

Cabe destacar que este canto es para el orisha Eleguá. Y las transcripciones expuestas, son solo una guía, y es necesario escuchar el canto antes, ya que en el canto original como se realiza en las ceremonias no tiene una afinación o alguna tonalidad específica.

Ibaragó moyúba

Solista(libre)
Coro

I ba ra go o mo yu bá i ba ra go o

A gò mo yu ba ra O o mo dé ko ni ko si ba ra gò o A gò mo yu

ba ra E le guá E chù lo na

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto Ibaragó moyúba:

Desde lo alto a esta tierra, concédela permiso para aclamarlo o invocar a los hijos para que hoy no hayan problemas.

Desde lo alto a esta tierra concédela permiso para clamar por Eleguá o por Eshu que esta en nuestro camino (Pedroso, 2008).

Intervención en lengua nativa (lucumí), canto para Eleguá

Moyúba orisa

Solista(libre) Coro

A ché mo yú ba o ri sa mo yú ba o mo yú ba o ri sa A

Coro Solista(libre) Coro

ché mo yú ba o ri sa mo yú ba o mo yú ba o ri sa A

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto Moyúba orisa:

Que los orishas nos den su gracia y su permiso (Traducción propia).

Toque Yakota: creación de nuevas adaptaciones a las congas

A continuación se mostrará el toque Yakota en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán adaptaciones nuevas del mismo toque, las cuales serán creaciones de mi autoría, en donde estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (lucumí) y su traducción al español, además de realizar una pequeña reseña del orisha que el toque representa.

El toque Yakota esta dirigido principalmente a Yemayá que es la orisha protectora de los mares, este toque también se puede encontrar en otros santos pero se da principalmente en Yemayá.

Yemayá es la madre por excelencia y la orisha hembra más respetada del panteón yoruba, es la madre de todas las madres la cual viste de azul con franjas blancas y es la mayor de todas la orishas mujeres, algunas patakíes cuentan que es esposa de Obatalá y que también vivió con Ogún y Orunla (Pedroso, 2008).

El color de yemayá es el azul claro, su día de la semana es el sábado, su número es el 7, a Yemayá se le sincretiza con la iglesia católica con la imagen de la virgen de regla y su fiesta es el 7 de septiembre, sus collares son de siete cuentas azules y luego le siguen siete cuentas blancas (castellanos, 1992).

Los cantos que se realizan a Yemayá son cantos que principalmente hacen referencia a su belleza a su poder e inteligencia, también muchos de sus cantos son de rogativa.

Toque de batá Yakota

The image shows three staves of musical notation for the batá Yakota. The top staff is labeled 'Okónkolo' and features a melody in 6/8 time with eighth notes and rests. The middle staff is labeled 'Itóteles' and features a melody with eighth notes and rests, including a double-measure rest (marked '2') in the second measure. The bottom staff is labeled 'Iyá llamado' and features a melody with eighth notes and rests. All staves are in 6/8 time and include repeat signs at the end.

Fuente: (Altmann, 1998).

Adaptación base nº 1 del toque Yakota a las congas (agregando el okónkolo al macho)

The image shows a single staff of musical notation for 'llamado' in 6/8 time. The melody consists of eighth notes and rests. Below the staff is a rhythmic pattern: I D D I D I D D I D I D D. The letters 'I' and 'D' represent different conga strokes.

Fuente: elaboración propia.

Adaptación base nº 2 del toque Yakota a las congas (llevando la melodía el itóteles e iyá)

The image shows a single staff of musical notation for 'llamado' in 6/8 time. The melody consists of eighth notes and rests. Below the staff is a rhythmic pattern: I D D I D I D D I D I D D. The letters 'I' and 'D' represent different conga strokes.

Fuente: elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 2 del toque Yakota a las congas (llevando la melodía el itóteles e iyá)

Variante

I D D I D D I D D I D D

The image shows a musical staff in 6/8 time. The melody consists of four measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Below the staff, the rhythm is transcribed as 'I D D I D D I D D I D D', where 'I' represents a quarter rest and 'D' represents a quarter note.

Fuente: Transcripción propia.

Variantes de la nueva adaptación del toque Yakota a las congas (esta vez agregando el tambor quinto imitando al okónkolo)

llamado

D D D D I I D I D D I I D I D

The image shows a musical staff in 6/8 time. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The sixth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Below the staff, the rhythm is transcribed as 'D D D D I I D I D D I I D I D', where 'D' represents a quarter note and 'I' represents a quarter rest.

Fuente: elaboración propia

A continuación se expondrán dos adaptaciones del toque Yakota a las tumbadoras Basándose en el toque llamado Columbia ñongo, el cual se utiliza en ocasiones para cantarle a Yemaya cuando no hay tambores batá, o cuando la celebración no es del todo religiosa.

Tumbador de la Columbia Ñongo

I D D I D I D I D D I D I D

Fuente: Anónima

Tres dos de la Columbia Ñongo

D I D I D I D I

Fuente: Anónima

Adaptación del toque Yakota a las tumbadoras, en base al toque de la Columbia Ñongo

D I I D D I D D I I D D I D

Fuente: elaboración propia

Variante de la adaptación del toque Yakota a las tumbadoras, en base al toque de la Columbia Ñongo, esta vez agregando el tambor quinto como okónkolo

I D D I D I I I D D I D I I D

Fuente: elaboración propia

Intervención en lengua nativa (lucumí):

Cabe destacar que este canto es para el orisha Yemayá. Y las transcripciones expuestas, son solo una guía, y es necesario escuchar el canto antes, ya que en el canto original como se realiza en las ceremonias no tiene una afinación o alguna tonalidad específica.

Yemayá asesú

Ye ma yá a se sú a se sú ye ma yá ye ma yá o lo

do o lo do ye ma yá

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto Yemayá asesú:

Yemayá es la fuente de los manantiales, la fuente de los manantiales es Yemayá (bis)

La madre de los pescadores es la dueña de los mares, la dueña de los mares es la madre de los pescadores (bis). (Mason, 1995)

Yemayá asesú y Yemayá olo, también es el nombre del orisha en un camino, o avatar. (Traducción propia)

Intervención en lengua nativa (licumí), canto para Yemayá

Senserima

The image shows a musical score for the song 'Senserima'. It is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system has four measures, each with a different vocal part: Solista (libre), Coro, Solista, and Solista. The lyrics for these measures are: 'I yá o rò mi', 'i yá o rè fa', 'a wo yó ye ma yá', and 'Gua bi bo na wo'. The second system has one measure for the Coro, with the lyrics 'se en se ri ma'. The score includes treble clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and repeat signs.

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto senserina:

Madre de mi tradición, madre de la benevolencia y la buena suerte (bis)

En los planos de la plenitud Yemayá,

Limpia con el agua el camino, hágalo, hágalo, hágalo. (Mason, 1995)

Toque Ñongo: creación de nuevas adaptaciones a las congas

A continuación se mostrará el toque Ñongo en partituras como es originalmente ejecutado por los tambores batá, y luego se expondrán adaptaciones nuevas del mismo toque, las cuales serán creaciones de mi autoría, en donde estas adaptaciones serán intervenidas vocalmente por cantos en lengua nativa (lucumí) y su traducción al español, además de realizar una pequeña reseña del orisha que el toque representa.

El toque Ñongo al igual que el toque Chachaoloquefun y el toque Iyesa, no son un toque para un santo en especial, sino más bien son toques para utilizarlo tanto como en medio del canto como al final, ya que es un toque que por lo general es rápido para exaltar a los fieles, además de ser un toque de diversión como son el Chachaoloquefun y el Iyesa.

En las intervenciones vocales en lengua nativa (lucumí), serán cantos al orisha Eleguá, al cual ya mencionamos en el toque latokpa.

Toque de batá ñongo

The image displays a musical score for the Ñongo drum rhythm, consisting of three staves and a separate variant staff. The top three staves are labeled 'Okónkolo', 'Itóteles', and 'Iyá' respectively. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The 'Okónkolo' staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a double bar line and a repeat sign. The 'Itóteles' staff follows a similar pattern with eighth notes and accents. The 'Iyá' staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and accents, also ending with a double bar line and a repeat sign. Below these three staves is a separate staff labeled 'Variante del Iyá', which shows a simplified version of the Iyá rhythm with fewer notes and accents.

Fuente: (Nussa, 2009).

Adaptación base nº 1 del toque Ñongo a las congas (agregando el okónkolo al macho)

llamado

I D I D D D I D D I D I D I D D D I D D D D I D I D D I D

Fuente: elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 1 del toque Ñongo a las congas (agregando el okónkolo al macho)

Variante

D I D D I I D I D D I D

Variante

D D I D I D D I D D I D

Fuente: elaboración propia.

Adaptación base nº 2 del toque Ñongo a las congas (llevando la melodía el itóteles e iyá)

llamado

I D I D D D I I D I I I D I D D D I I D I I D I I D I I D I I D I I

Fuente: elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación nº 1 del toque Ñongo a las congas (llevando la melodía el otóteles e iyá)

Variante

D I I D I I D I I D I I

Variante

D D I D I D D I I D I I

Fuente: elaboración propia.

Adaptación base nº 3 del toque Ñongo a las congas (esta vez agregando el tambor quinto imitando al okónkolo)

llamado

I D I D D D D I D D I I D I D D D D I D D I D D I

Fuente: elaboración propia.

Variantes de la nueva adaptación base nº 3 del toque Ñongo a las congas (esta vez agregando el tambor quinto imitando al okónkolo)

Variante

D D I D D I D I I D I I

Variante

D D I D I D D I I D I I

Fuente: elaboración propia.

Intervención en lengua nativa (lucumí):

Cabe destacar que este canto es para el orisha Eleguá. Y las transcripciones expuestas son solo una guía, y es necesario escuchar el canto antes, ya que en el canto original como se realiza en las ceremonias no tiene una afinación o alguna tonalidad específica.

Iba o iba orisha

Solista(libre) Solista Coro

I ba o i ba o ri cha A la ro ye mo fo ri ba le I ba o

I ba o ri cha

Fuente: (Altmann, 1998).

Traducción del canto Iba o iba orisha:

Me alzaré hacia ti, me alzaré hacia ti orisha,

Eleguá te saludo y te pido permiso

Me alzaré hacia ti, me alzaré hacia ti orisha. (Traducción propia)

Intervención en lengua nativa (lucumí), canto para Eleguá

The image shows a musical score for a song in Lucumí. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Solista(libre)' and the bottom one is labeled 'Coro'. The lyrics for the first system are 'E le gua a gò E le gua gò a ñá A la ro ye'. The second system also has two staves, with the top one labeled 'Solista' and the bottom one labeled 'Coro'. The lyrics for the second system are 'ma san ki o E le gua gò a ñá A la ro ye ma san ki o'. The third system has two staves, both labeled 'Coro', with the lyrics 'E le gua gò a ñá'. The music is written in 6/8 time and includes various rhythmic markings and repeat signs.

Fuente: (Altmann, 1998).

3.2. Metodología y técnicas utilizadas para la adaptación del toque batá a las congas

A continuación se explicará la metodología y las técnicas aplicadas para la creación de nuevas adaptaciones de toque batá a las congas, también se explicará en que elementos rítmicos (melodía que producen los tambores batá) se baso para desarrollar una nueva adaptación, se expondrán los aspectos tímbricos entre los tambores batá y las congas, además de explicar las combinaciones de manos que elijo para cada adaptación.

En la explicación de los elementos rítmicos se expondrán en partituras bien detalladas como voy integrando los golpes (tonos) que componen la melodía de los tambores batá, y la vez como los desarrollo en las congas para realizar la adaptación, ya sea a dos, tres y cuatro congas.

También se expondrán los aspectos técnicos que se deben tener en cuenta antes de desarrollar una adaptación de toque de batá a las congas como son: conocer el toque, conocer la rítmica que ejecutan cada uno de los tambores, la técnica propia del tambor y los distintos golpes que se utilizan, además de identificar en las congas cual es el tambor más adecuado para imitar el sonido de alguno de los tambores batá, y a la vez también desarrollar la disposición que van a tener las congas, ya sea de dos, tres y cuatro congas.

Aspectos técnicos a considerar antes de desarrollar la adaptación

A continuación describen los aspectos técnicos que se deben tener en consideración antes de realizar una adaptación de un toque batá a las congas, como son los aspectos de conocer el toque, conocer la rítmica de los tres tambores por separados, la técnica propia de los tambores, etc.

Antes de comenzar a realizar una adaptación de un toque de batá a las congas, es necesario conocer antes el toque que se va adaptar en todos sus aspectos, desde que santo representa el toque, hasta la técnica que se utiliza para golpear el tambor batá, pero lo primero que se debe hacer es conocer el toque rítmicamente, saber que hace rítmicamente el tambor okónkolo, itóteles e iyá, ya que el conjunto de los tres tambores sonando al mismo tiempo patrones rítmicos diferentes forman la melodía que identifica cada toque de batá, además que cada tambor cumple una función específica para formar la melodía y el toque en general, por ejemplo, el tambor okónkolo es quien siempre lleva el tiempo o el pulso del toque, si el okónkolo pierde el pulso o el tiempo se pierde toda la rítmica del toque, la melodía se pierde y el toque se desarma, luego lo sigue el itóteles que es el tambor más melodioso de los tres tambores, que a la vez es quien define el toque que se esta realizando, luego viene el tambor mayor que es el tambor iyá, este tambor es el ejecutor principal de la orquesta de los tres tambor batá, el tambor Iyá puede llevar un patrón rítmico determinado, y a la vez escaparse realizando improvisaciones, es el único tambor de los tres que puede improvisar.

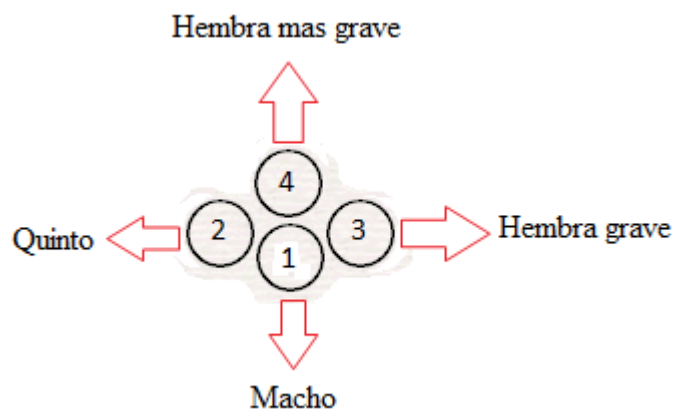
Teniendo claro lo anterior, se deben identificar los timbres y tonos de cada tambor batá, ya que al tener dos membranas por cada tambor, el conjunto de los tres suma seis membranas, lo que produce seis tonos distintos, que a la vez producen dos timbres distintos por cada ilú uno en el chachá (la boca pequeña del ilú) y enú (boca grande del ilú).

En alturas el tambor okónkolo tiene es sonido más agudo (en su chachá) de los tres tambores y el tambor iyá tiene el sonido más grave (en su enú) y el tambor itóteles es el intermedio de los tres.

Tomando en consideración el toque en bruto se comienza a pulir, integrando la técnica del tambor, de que forma se golpea, para sacar el sonido nítido del chachá para los tres tambores, se golpea con la mano pero con las falanges de los dedos, luego en el enú del okónkolo e itóteles se golpea como si fuera un sonido abierto de conga pero con la mano un poco más afuera del tambor , y para el enú del iyá se debe buscar un sonido nasal el cual es con la mano casi completa dentro del parche y el golpe es entre abierto y bajo. Considerando lo anterior, se integran los distintos golpes tanto como apañados, dedos, armónicos, etc.

Al dilucidar, todo lo antes mencionado se busca en la congas cual es el tambor que puede imitar de mejor forma la sonoridad de cada uno de los tambores batá, por ejemplo para imitar la sonoridad del okónkolo se puede utilizar perfectamente el tambor quinto, para el itóteles el tambor macho y para el iyá la hembra o tumbadora, y si el toque de batá lo pide se puede integrar una cuarta conga que puede ser una hembra más grave que la anterior como lo veremos más adelante, también se puede dar la fusión de utilizar la hembra tanto como para imitar al tambor iyá como al itóteles como también veremos más adelante, también debemos buscar la posición de las congas por ejemplo cuál va a la izquierda, derecha, centro y en frente. La forma en que yo las dispuse fue de la siguiente manera, el macho (nº 1) va entre mis piernas (centro) luego el quinto (nº 2) a mi izquierda, la hembra (nº 3) a mi derecha y la hembra más grave (nº 4) en frente como lo grafica el siguiente dibujo.

Set de congas



Para llegar a esta disposición de las congas, pienso en la idea principal, que es desarrollar adaptaciones a dos congas ya que la mayoría de los percusionistas siempre cuentan con dos congas, y le adiciono dos congas más que son una hembra más grave que la anterior y el quinto, ya que al agregar estos dos tambores se enriquece la adaptación y acerca mucho más al toque original.

Teniendo listo los aspectos antes mencionados comienzo con la identificación rítmica de la melodía de los tres tambores batá para desarrollar la adaptación del toque, en cada toque desarrollo tres tipos de adaptaciones.

Adaptación base nº 1 del toque de batá latokpa a las congas

En la adaptación base nº 1 del toque latokpa lo que realizo primero, es identificar la melodía en los tres tambores batá, la cual la adapto a dos congas. En esta adaptación se pierde la sonoridad del tambor okónkolo ya que desarrollo los golpes del itóteles y del okónkolo en el tambor macho de las congas y no se logran diferenciar uno del otro, pero si le da un carácter diferente que es la adaptación en la conga con su propia sonoridad, y que no pretende tener un acercamiento al toque original, sino más bien un alejamiento del toque, y a la vez se identifica claramente la melodía del toque pero ya con carácter de ser interpretado por las congas. Luego elijo la combinación de manos más adecuada para desarrollar el toque, esto quiere decir con que mano realizo los sonidos para que me quede cómodo tocar el patrón rítmico en las congas.

A continuación mostraré la partitura original del toque latokpa, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifico como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde, el itóteles de color amarillo y el okónkolo de color rojo.

La combinación de manos más recomendable para utilizar en una adaptación es la combinación de un golpe por mano, la cual no se da siempre en todos los casos y se tiene que acudir a la realización de dos, tres y hasta cuatro golpes por manos (llegar a tres y cuatro golpes por manos no es muy común, y mucho menos recomendable, pero sucede como veremos en casos más adelante). La idea de estas combinaciones de mano es buscar la sencillez para poder realizar el patrón rítmico lo más relajado posible y que no tenga muchas complicaciones.

En la adaptación nº 1 del toque latokpa la combinación de manos en general es un golpe por mano, en el llamado del toque se repite la mano derecha imitando los que hace el iyá es su enú, y luego en el toque base también se repite la mano derecha pero solo una vez.

A continuación mostraré el patrón rítmico del toque latokpa y encerraré con color morado las combinaciones de manos que se repiten.

Adaptación base nº 1 del toque latokpa y su combinación de manos

llamado

I (D) (D) I (D) (D) I (D) (D) I (D) I (D) I (D) (D) (D) I (D) I (D) I (D) I (D) I (D) I (D)

Adaptación base n° 2 del toque de batá latokpa a las congas

En la adaptación base n° 2 del toque latokpa, al igual que la adaptación n° 1 busco la melodía de los tres tambores batá, pero esta vez intento buscar la melodía en los tambores itóteles e iyá, pero sin perder el carácter de la melodía al restar el tambor okónkolo (cabe destacar que en adaptaciones de toques batá a las congas ya realizadas, muchas veces se les resta el tambor okónkolo, como se pudo apreciar anteriormente), en esta adaptación se pretende que resalte más el tambor itóteles que es el tambor que define el toque.

A continuación mostraré la partitura original del toque latokpa, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifiqué como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde y el itóteles de color amarillo.

Identificación de las notas de la melodía del toque latokpa, para desarrollara la adaptación base n° 2

Okónkolo

Itóteles

Iyá

Esquema rítmico de la melodía del toque latokpa, para desarrollar la adaptación base n° 2

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base

Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base n° 2 del toque latokpa con alturas y sus respectivos golpes

llamado

ID DIDD ID DIDID ID DIDIDI DIDIDID

sonidos distintos logro de mejor forma la reproducción de la melodía original del toque latokpa.

Al desarrollar esta adaptación con tres congas macho, hembra y quinto, se logra acercar mucho más la adaptación a toque original de batá, pero este nunca podrá ser igual ya que la riqueza rítmica del toque de batá original siempre será única y no existirá adaptación que se le pueda igualar, por eso es solo una mera adaptación del toque

A continuación mostraré la partitura original del toque latokpa, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifico como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde, el itóteles amarillo y el okónkolo de color rojo.

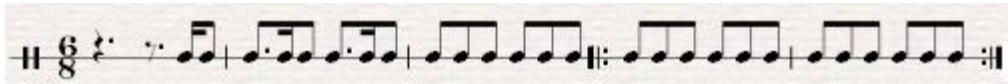
Identificación de las notas de la melodía del toque latokpa, para desarrollara la adaptación base nº 3

The image shows a musical score for three congas: Okónkolo, Itóteles, and Iyá. The score is in 6/8 time. The top staff is labeled 'Okónkolo' and the bottom staff is labeled 'Iyá'. The middle staff is labeled 'Itóteles'. The score shows the original melody with blue circles highlighting specific notes. The Iyá staff has a complex rhythmic pattern with many notes, while the Okónkolo and Itóteles staves have fewer notes, indicating a more sparse accompaniment.

Esquema rítmico de la melodía del toque latokpa, para desarrollar la adaptación base n° 3

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base



Fuente: elaboración propia.

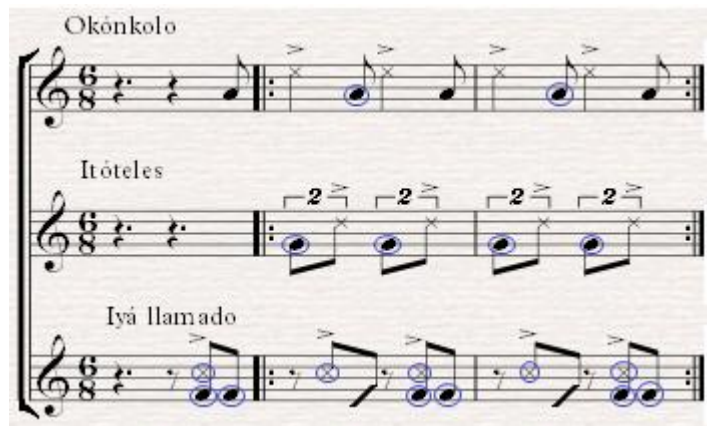
Esquema rítmico de la adaptación base n° 3 del toque latokpa con alturas y sus respectivos golpes



Como podemos apreciar en el ejemplo anterior claramente se nota la presencia de un sonido más agudo que es el quinto, al agregar este tambor a la adaptación se logra un acercamiento más definido al toque latokpa original, y además adquiere una sonoridad más rica en sonidos al tener tres tonos distintos, pero aun así nunca se podrá igualar al toque original.

En la adaptación n° 3 del toque latokpa, al igual que en la adaptación n° 1 y n° 2, la combinación de manos en el llamado del toque quedan de la misma forma, pero en la mitad del llamado y en la adaptación base cambian, ya que se repite mucho más la mano derecha con respecto a las dos adaptaciones anteriores.

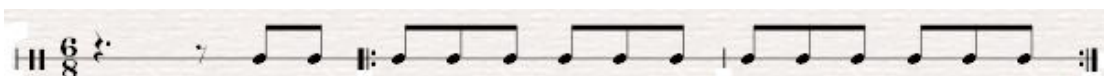
Identificación de las notas de la melodía del toque latokpa, para desarrollar la adaptación base nº 1



Esquema rítmico de la melodía del toque yakota, para desarrollar la adaptación base nº 1

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base



Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la melodía del toque yakota, para desarrollar la adaptación base del toque

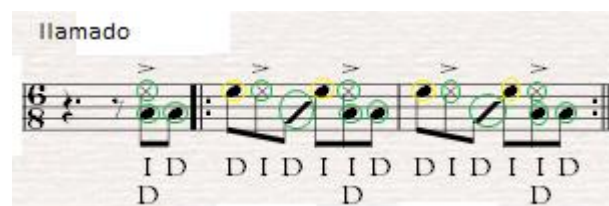
Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base



Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base n° 2 del toque yakota con alturas y sus respectivos golpes



Como podemos apreciar en el esquema rítmico anterior queda claro que el tambor okónkolo desaparece de la melodía, pero el sentido del toque no se pierde y se puede identificar claramente que es una adaptación del toque yakota a las congas.

En las combinaciones de manos de la adaptación del toque yakota a las congas sucede algo especial, además de tener repetición de manos tanto de la mano derecha como de la izquierda, también hay unísonos donde golpean ambas manos juntas pero en distintos tambores.

A continuación mostraré el patrón rítmico del toque yakota y encerraré con color morado las repeticiones de la mano derecha, con café las repeticiones de la mano izquierda y con naranja los unísonos.

Adaptación base nº 2 del toque yakota a las congas y su combinación de manos

llamado

The image shows a musical score for a piece called "llamado". It is written in 6/8 time. The top staff is a melodic line in G major, starting with a grace note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are five grace notes (v) above the notes. The bottom staff shows a conga rhythm pattern: I D (I D) (D I D) (I I D) (D I D) (I I D). The first and last notes of each pair in the parentheses are circled in purple, the middle notes in brown, and the unison notes in orange.

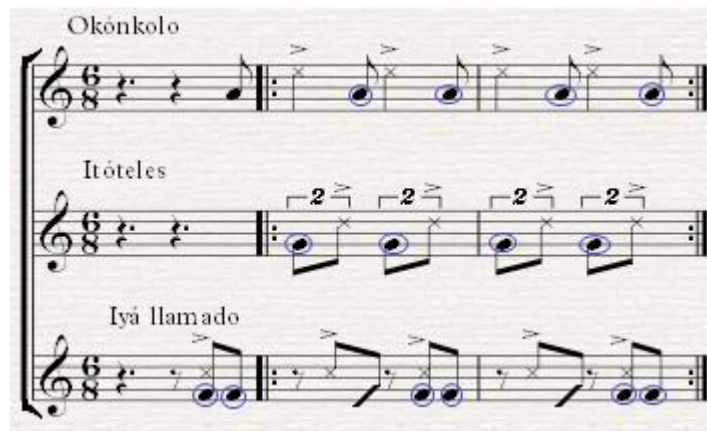
Adaptación base n° 3 del toque de batá yakota a las congas, esta vez agregando el tambor quinto

En la adaptación base n° 3 del toque yakota, al igual que la adaptación n° 1 y n° 2 busco la melodía de los tres tambores batá, y desarrollo la adaptación en tres congas, macho, hembra y quinto, al agregar el quinto me da una opción más de timbre y logro tener tres timbres distintos en donde el macho imitaría la voz del itóteles, la hembra la voz iyá y el quinto la voz del okónkolo, al tener estos tres sonidos distintos logro de mejor forma la reproducción de la melodía original del toque yakota.

Al desarrollar esta adaptación con tres congas macho, hembra y quinto, se logra acercar mucho más la adaptación a toque original de batá, pero este nunca podrá ser igual ya que la riqueza rítmica del toque de batá original siempre será única y no existirá adaptación que se le pueda igualar, por eso es solo una mera adaptación del toque.

A continuación mostraré la partitura original del toque yakota, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifico como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde, el itóteles de color amarillo y el okónkolo de color rojo.

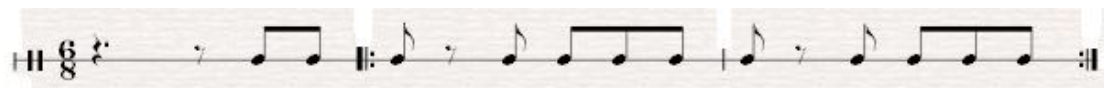
Identificación de las notas de la melodía del toque yakota, para desarrollar la adaptación base nº 3



Esquema rítmico de la melodía del toque yakota, para desarrollar la adaptación base nº 3

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base



Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base nº 3 del toque yakota con alturas y sus respectivos golpes



Como podemos apreciar en el ejemplo anterior claramente se nota la presencia de un sonido más agudo que es el quinto, al agregar este tambor a la adaptación se logra un acercamiento más definido al toque yakota original, y además adquiere una sonoridad más rica en sonidos al tener tres tonos distintos, pero aun así nunca se podrá igualar al toque original.

En las combinaciones de manos de la adaptación del toque yakota a las congas sucede algo especial, además de tener repetición de manos tanto de la mano derecha como de la izquierda, también hay unísonos donde golpean ambas manos juntas pero en distintos tambores.

A continuación mostraré el patrón rítmico del toque yakota y encerraré con color morado las repeticiones de la mano derecha, con café las repeticiones de la mano izquierda y con naranja los unísonos.

Adaptación base nº 3 del toque yakota a las congas y su combinación de manos

llamado

The image shows a musical staff in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a repeat sign and a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. Below the staff, the drum notation is as follows: two purple circles (D D) under the first two eighth notes; a purple circle (D) under the first eighth note of the second measure, a brown circle (I) under the second, and a purple circle (D) under the third; a purple circle (D) under the first eighth note of the third measure, a brown circle (I) under the second, and a purple circle (D) under the third. The final eighth note of the piece is a purple circle (D) under a brown circle (I).

Adaptación base nº 1 del toque de batá yakota a las congas

En la adaptación base nº 1 del toque Yakota que se realizó primero, es identificar la melodía en los tres tambores batá, la cual la adapto a dos congas, en esta adaptación se pierde la sonoridad del tambor okónkolo ya que desarrollo los golpes del itóteles y del okónkolo en el tambor macho de las congas y no se logran diferenciar uno del otro, pero si le da un carácter diferente que es la adaptación en la conga con su propia sonoridad, y que no pretende tener un acercamiento al toque original, sino más bien un alejamiento del toque, y a la vez se identifica claramente la melodía del toque pero ya con carácter de ser interpretado por las congas, luego elijo la combinación de manos más adecuada para desarrollar el toque, esto quiere decir con que mano realizo los sonido para que me quede cómodo tocar el patrón rítmico en las congas.

A continuación se mostrará la partitura original del toque latokpa, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifiqué como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde, el itóteles de color amarillo y el okónkolo de color rojo.

Identificación de las notas de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 1

The image shows a musical score for three drums: Okónkolo, Itóteles, and Iyá. The score is in 6/8 time and consists of three staves. The top staff is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itóteles', and the bottom 'Iyá'. The notes are circled in blue to indicate the melody. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots. The first measure shows the initial rhythmic pattern, and the second measure shows a variation or continuation of the pattern.

Esquema rítmico de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 1

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base



Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base nº 1 del toque ñongo con alturas y sus respectivos golpes



En las combinaciones de manos de la adaptación del toque ñongo a las congas, solo se repite la mano derecha.

A continuación se mostrará el patrón rítmico del toque ñongo y encerraré con color morado las repeticiones de la mano derecha.

Adaptación base nº 1 del toque ñongo a las congas y su combinación de manos



Adaptación base nº 2 del toque de batá ñongo a las congas

En la adaptación base nº 2 del toque ñongo, al igual que la adaptación nº 1 busco la melodía de los tres tambores batá, pero esta vez intento buscar la melodía en los tambores itóteles e iyá, pero sin perder el carácter de la melodía al restar el tambor okónkolo, en esta adaptación se pretende que resalte más el tambor itóteles que es el tambor que define el toque.

A continuación se mostrará la partitura original del toque ñongo, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifico como parte de la melodía y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las alturas y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde y el itóteles de color amarillo.

Identificación de las notas de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 2

Esquema rítmico de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 2

Esquema rítmico del llamado

Esquema rítmico de la melodía del toque base

Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base nº 2 del toque ñongo con alturas y sus respectivos golpes

En las combinaciones de manos de la adaptación del toque ñongo a las congas sucede algo especial, además de tener repetición de manos tanto de la mano derecha como de la izquierda, utilizo un movimiento en la mano izquierda que es muy utilizado en muchos patrones rítmicos de las congas, este movimiento es de bajo y dedos.

A continuación se mostrará el patrón rítmico del toque ñongo y encerraré con color morado las repeticiones de la mano derecha, con café las repeticiones de la mano izquierda y con naranja los unísonos.

Adaptación base nº 2 del toque ñongo a las congas y su combinación de manos

llamado

The image shows a musical score for a piece called 'llamado' in 6/8 time. The notation consists of two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, including some notes with accents. The bottom staff contains a drum notation using letters 'I' and 'D' to represent different drum sounds. The letters are arranged in a sequence that corresponds to the rhythm of the notes above. Some letters are enclosed in colored circles: purple for 'D's, brown for 'I's, and orange for 'I's. The sequence of letters is: I D I (D) (D) (D) I I D I I I D I (D) (D) (D) I I D I (D) (D) I D I I D I I.

Adaptación base nº 3 del toque de batá ñongo a las congas, esta vez agregando el tambor quinto

En la adaptación base nº 3 del toque ñongo, al igual que la adaptación nº 1 y nº 2 busco la melodía de los tres tambores batá, y desarrollo la adaptación en tres congas, macho, hembra y quinto, al agregar el quinto me da una opción más de timbre y logro tener tres timbres distintos en donde el macho imitaría la voz del itóteles, la hembra la voz iyá y el quinto la voz del okónkolo, al tener estos tres sonidos distintos logro de mejor forma la reproducción de la melodía original del toque ñongo.

Al desarrollar esta adaptación con tres congas macho, hembra y quinto, se logra acercar mucho más la adaptación a toque original de batá, pero este nunca podrá ser igual ya que la riqueza rítmica del toque de batá original siempre será única y no existirá adaptación que se le pueda igualar, por eso es solo una mera adaptación del toque.

A continuación se mostrará la partitura original del toque ñongo, en donde las notas encerradas en círculos azules son las notas que identifiqué como parte de la melodía, y luego mostraré el esquema rítmico que se forma, para luego agregar las altura y golpes correspondientes de la adaptación, en donde identificaré encerrando en un círculo los golpes de la melodía del tambor iyá de color verde, el itóteles de color amarillo y el okónkolo de color rojo.

Identificación de las notas de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 3

Okónkolo

Itóteles

Iyá

Esquema rítmico de la melodía del toque ñongo, para desarrollar la adaptación base nº 3

Fuente: elaboración propia.

Esquema rítmico de la adaptación base nº 3 del toque ñongo con alturas y sus respectivos golpes

llamado

I D I D D D D I D D I I D I D D D D I D D I I

En las combinaciones de manos de la adaptación del toque ñongo a las congas, se repite tanto la mano derecha como la izquierda, pero la repetición de la mano derecha se da solo cuando se ejecuta el llamado del toque, y en la mano derecha en un momento del llamado se repite cuatro veces y luego en el toque en un momento se repite tres veces, además de los golpes dobles de la mano derecha.

A continuación se mostrará el patrón rítmico del toque ñongo y encerraré con color morado las repeticiones de la mano derecha y con café la mano izquierda.

Adaptación base nº 3 del toque ñongo a las congas y su combinación de manos

llamado

I D I D D D D I D D I I D I D D D D I D D I D D I D D I

Conclusiones

En el presente trabajo de tesis denominado tres adaptaciones de toques batá y su complemento armónico melódico, se ha logrado de forma efectiva la creación de tres nuevas adaptaciones base de toques de batá a las tumbadoras en los toques Latokpa, Yakota y el toque Ñongo. Se presenta la creación de 6 adaptaciones que son variantes de la adaptación base (dos variantes por toque), además de nuevas adaptaciones a las ya existentes, o por lo menos conocidas por mí, que son en los toques Chachaoloquefun, Iyesa y la última vuelta de Osain.

Para contextualizar el trabajo realizado, se explica la llegada de los instrumentos tanto de la tumbadora como de los tambores batá a Cuba, en donde se expone de forma clara el porqué llegan estos instrumentos a Cuba y por quiénes son traídos, en qué tipo de ritos se utilizan tanto profanos como religiosos y su evolución en la forma de construir dichos tambores.

Con el fin de aportar efectivamente al conocimiento y al soporte musical, se genera una guía práctica en partituras para tocar las adaptaciones, tanto en las tumbadoras como en los tambores batá, además de confeccionar una guía para poder desarrollar adaptaciones, indicando en qué se debe fijar para realizar una nueva adaptación y qué aspectos del tambor se deben tener en cuenta.

Para poder desarrollar de otra forma el canto y exponerlo de una manera más académica, ya con armonías más sofisticadas y no con cantos de forma tan tradicional como se hace en las ceremonias yorubas, se presenta la armonización de un canto en lengua lucumí de origen yoruba y su arreglo instrumental.

El trabajo realizado satisface plenamente mis expectativas y espero que también las del lector.

Referencias Bibliográficas

- Altmann, T. (1998). *Cantos lucuní a los orishas* (Vol. 1). New York, USA: Descargas.
- Castellanos, j. c. (1988). Recuperado el abril de 2014
- castellanos, J. C. (1992). Recuperado el 12 de marzo de 2014
- Eduardo Torres, O. L. (s.f.). *Historia de Cuba, Formacion y liberacion de la nación*. Pueblo y educación.
- Nussa, R. L. (2009). *Ritmos de Cuba/ ritmos de Cuba para percusión y batería*. Advance music.
- Ortiz, F. (1965). *Africanía de la música folcklorica de Cuba*. La habana: Universitaria.
- Ortiz, F. (1983). *contrapunteo Cubano del tabaco y el azucar*. la Habana, Cuba: Pensamiento Cubano.
- Ortiz, F. (1994). *Los tambores batá de los yorubas* (1 ed.). La habana, Cuba: Publigraf.
- Ortiz, F. (1995). *Los tambores ararás la conga* (1 ed.). La havana, Cuba: Letras Cubanas.
- Pedroso, L. (2008). *Obbedi cantos a los arishas traduccion e historia*. La Habana, Cuba: Adagio.
- rodriguez, V. E. (6 de junio de 2002). *transcultural de música*. Recuperado el 23 de octubre de 2013
- vizcaíno, M. (s.f.). *herencia latina*. Recuperado el 5 de abril de 2013, de www.herencialatina.com

Anexo

Adaptación de toque de batá a las congas con arreglo instrumental

A continuación se presentará un arreglo, de un canto yoruba el cual es dirigido a yemaya llamado Iyaorómi, en donde este canto se presenta con un toque de batá llamado yakota.

Esta melodía será armonizada y cantada por una voz solista con una respuesta coral, además de ser desarrollada por instrumentos de vientos (Trompeta, Sax tenor, Trombón), en donde estos instrumentos de vientos desarrollarán improvisaciones en la sección de solos.

También se presentará un arreglo coral el cual no será acompañado por tambores batá, ya que deseo mostrar la armonización de la voces en forma coral solamente y no mostrar las voces de forma tan ceremonial, sino más bien realizar una armonización del canto tanto como utilizando notas de tensión, articulaciones, alguna colocación de voz en especial, etc.

Los cantos que se desarrollarán en este arreglo coral son dirigidos al orisha Elegua, que son los cantos Barasuayo, Barasuwayo mamakeña, Agongó laró.

