

**SALSA AFROCOLOMBIANA; ARREGLO Y COMPOSICIÓN DE 8 OBRAS
PARA FORMATO EXPERIMENTAL BASADAS EN EL MOVIMIENTO SALSERO
Y MÚSICAS DEL CARIBE Y PACÍFICO COLOMBIANO**

JOVAN ALFONSO ARÉVALO ESPINOSA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

**SALSA AFROCOLOMBIANA; ARREGLO Y COMPOSICIÓN DE 8 OBRAS
PARA FORMATO EXPERIMENTAL BASADAS EN EL MOVIMIENTO SALSERO
Y MÚSICAS DEL CARIBE Y PACÍFICO COLOMBIANO**

JOVAN ALFONSO ARÉVALO ESPINOSA

Tesis de grado requerida para optar el título de:

Maestro en música

Asesor: Adolfo Enrique Hernández Torres

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

DEDICATORIA

A Dios por la oportunidad de vivir.

A don Alfonso Rafael por mi herencia musical.

A doña Nelcy por sus enseñanzas y guía en el difícil camino de la vida.

A Jessica, mi ejemplo de vida.

AGRADECIMIENTOS

EL AUTOR SE PERMITE EXPRESAR SUS MÁS SINCERAS GRATITUDES A:

A cada una de las personas que con su sabiduría y voluntad hicieron que este proyecto de vida fuera posible.

A mi familia de Bucaramanga y Barranquilla; amigos y conocidos, por darme cada uno un pedazo de su corazón.

A cada maestro de la facultad por proyectar sus enseñanzas y apoyar mis sueños.

Al maestro Adolfo, quien se esmera no solo en enseñar música sino también en dar ejemplo de sus experiencias.

A los jurados Ana María Díaz y Rafael Ángel Suescún por sus aportes artísticos y valiosos consejos.

CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
JUSTIFICACIÓN	9
1. OBJETIVOS	10
1.1 Objetivo General	10
1.2 Objetivos Específicos	10
2. MARCO TEÓRICO	11
2.1 ¿Qué se entiende por salsa?	11
2.2 África en Colombia	12
3. GRAFÍAS DE LA BATERÍA Y LA PERCUSIÓN MENOR	14
3.1 Batería	14
3.2 Bongó	15
3.3 Campana de mano	16
3.4 Cununos	16
3.5 Guasá	17
3.6 Tambor ‘alegre’	18
4. REPERTORIO Y FORMATOS INSTRUMENTALES	19
4.1 Arreglos	19
4.2 Adaptación	20
4.3 Composiciones	20
5. ANÁLISIS DE LA OBRA “SU SEÑORÍA: HOMENAJE AL CURRULAO”	21
5.1 Análisis Introductorio	21
5.2 La Gaita Hembra tradicional	23
5.3 Tablatura de la gaita hembra tradicional	24
5.4 La Gaita Hembra Alterada	25
5.5 Tablatura de la Gaita Hembra Alterada	27
5.6 Forma musical de “Su Señoría: homenaje al currulao”	28
5.7 Análisis por secciones	29
6. CONCLUSIONES	34

7. BIBLIOGRAFÍA	35
8. ENTREVISTAS.....	35
9. DISCOGRAFÍA.....	36
10. ENLACES DE INTERNET	37

TABLA DE CONTENIDO

Ilustración 1. Platillos y accesorios.	14
Ilustración 2. Efectos del redoblante y bombo.	14
Ilustración 3. Toms y golpes muertos.....	14
Ilustración 4. Rotación del bongó. Posición en el son palenquero y en la salsa.....	15
Ilustración 5. Campana de mano. Golpes básicos en la música salsa.	16
Ilustración 6. Efecto de redoble en la campana de mano.....	16
Ilustración 7. Efecto de glissando en el tambor cununo con el codo.	17
Ilustración 8. Guasá, ejecución tradicional en el currulao.	17
Ilustración 9. Guasá, ejecución imitando el shekere africano.	17
Ilustración 10. Guasá, ejecución en el bunde chocono.	18
Ilustración 11. Gaita hembra tradicional. Distribución de las manos.	23
Ilustración 12. Tablatura de la gaita hembra tradicional.....	24
Ilustración 13. Gaita hembra alterada, vista anterior.	25
Ilustración 14. Gaita hembra alterada, vista posterior.	25
Ilustración 15. Jovan Arévalo, vista frontal. Posición de las manos en la gaita hembra tradicional.	26
Ilustración 16. Jovan Arévalo, vista frontal. Posición de las manos en la gaita hembra alterada.	26
Ilustración 17. Jovan Arévalo, vista lateral. Posición de las manos en la gaita hembra alterada.	26
Ilustración 18. Tablatura de la gaita hembra alterada.	27
Ilustración 19. Onomatopeya correspondiente al ritmo del cununo hembra.	31
Ilustración 20. Onomatopeya correspondiente al ritmo del cununo macho.	31
Ilustración 21. Adaptación del bombo 'golpeador' a la batería.	31
Ilustración 22. Adaptación del bombo 'arrullador' a la batería.	31
Ilustración 23. Solo de percusión, diálogo entre la batería y el bongó.....	33
 Tabla 1. Estructura musical de la obra. Descripción de las secciones.....	 28

RESUMEN

TÍTULO: Salsa Afrocolombiana; arreglo y composición de 8 obras para formato experimental basadas en el movimiento salsero y músicas del Caribe y el Pacífico colombiano.

AUTOR: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa.

PALABRAS CLAVES: tradición, afrocaribeño, salsa, currulao, bullerengue, tambores tradicionales, técnica extendida.

DESCRIPCIÓN

En el presente proyecto se propone la integración de elementos propios de la música Salsa con elementos rítmicos e instrumentales de las músicas del Caribe y Pacífico colombiano aplicados a la batería, mediante arreglos y composiciones musicales.

El repertorio a trabajar se basa en arreglos de tres temas de salsa de los años 70 y 80, época en la que se establecieron conceptos como formato instrumental y la funcionabilidad de hacer bailar al público. Se hará un arreglo de una obra tradicional del Caribe colombiano y una del Pacífico colombiano. Una adaptación de una pieza con ritmo de bolero. Y se realizarán dos composiciones que conservan la sonoridad tradicional y la identidad del bunde chocono y del bullerengue 'sentao' del Caribe.

Se utilizarán instrumentos como los cununos y el guasá, y en dos temas se incluirá la gaita hembra como instrumento melódico. Se adaptarán a la batería técnicas características de los tambores tradicionales: el bajo, el fondeo y el repique usados en el tambor 'alegre' típico de la región Caribe; así como golpes sobre la madera o el cuerpo del tambor y la combinación de baquetas para lograr las diferentes tímbricas (colores) de los bombos 'arrullador' y 'golpeador' propios de la música del litoral Pacífico.

El resultado será un sonido colombiano basado en la clave afrocubana donde influirán técnicas compositivas, combinaciones tímbricas y diversos formatos instrumentales.

INTRODUCCIÓN

La cultura afrocolombiana se caracteriza por su historia de fuertes problemáticas como la omisión de derechos, inexistencia de políticas públicas y exclusión de entornos culturales, lo que acarrea la pérdida del fundamento y reconocimiento de las tradiciones y conlleva a la desmaterialización de muchas prácticas y costumbres esenciales para mantener vivas estas manifestaciones artísticas y ancestrales.

Los africanos traídos en condición de esclavitud por colonizadores españoles a tierras colombianas, corresponden al mayor grupo étnico que han habitado lo que hoy se conoce como las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, pasando por el Cabo de la Vela, Barranquilla, Cartagena, Turbo, Cali, Quibdó, Buenaventura, hasta el departamento de Pasto, sur de Colombia.

Para los españoles resultaba común y rentable comercializar con seres humanos, pues ya en Europa era un negocio establecido con fines de mano de obra. Despojando a la fuerza a los nativos del continente africano y usurpando sus terrenos, fueron llevados a nuevas tierras conquistadas desde 1510. La llegada a Cartagena de Indias como lugar principal de desembarque de los negreros, ponía a Colombia como lugar de destino para la distribución de las personas no solo al territorio nacional sino a otros países vecinos como Venezuela, Perú, Panamá, Ecuador, entre otros.

JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo nace del interés de hacer una propuesta artística con base en la música afrocolombiana que tendrá como recursos el uso de las características de interpretación de los instrumentos de percusión folclóricos colombianos, y el aprovechamiento de células rítmicas, armonías e instrumentos establecidos en el formato de la salsa. El enfoque está direccionado a reconocer e identificar las influencias culturales que transforman el entorno social, sus consecuencias y cómo resultan nuevos conceptos de interpretación, para así fortalecer los vínculos existentes entre las influencias mencionadas.

Las costumbres y quehaceres diarios permiten suministrar sentido lógico a la ejecución de las piezas y dar sustento interpretativo. Pues cada golpe dado en el tambor es significado de una onomatopeya o frases usadas en la vida cotidiana. De esta manera se logrará entender la forma de cómo se tocan las músicas autóctonas, y el trasfondo cultural y tradicional que las compone. El folclor perdurará gracias a la gestión de personas que se niegan a dejarlo desaparecer y a la creación de leyes que protejan y den reconocimiento constitucional de las etnias.

1. OBJETIVOS

1.1 Objetivo General

Determinar las características y técnicas de la salsa de los años 70's y 80's, así como los elementos tímbricos y rítmicos de las músicas del Caribe y Pacífico colombiano aplicados a la batería, para ser interpretados en cinco arreglos, una adaptación y dos composiciones, en un concierto público con una duración aproximada de 35 minutos.

1.2 Objetivos Específicos

- Establecer las características contextuales de las músicas a trabajar.
- Realizar una investigación formativa sobre los temas técnicos propuestos para la realización musical.
- Determinar las particularidades principales de las músicas del Caribe y el Pacífico colombiano que permitan su aplicación a los arreglos, adaptación y composiciones propuestas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 ¿Qué se entiende por salsa?

El termino salsa se refiere al ingrediente popularmente usado en la gastronomía caribeña y en América Latina, pero también al estilo que basado en el patrón rítmico llamado Clave, comprende una amalgama de ritmos que incluye (varía en las composiciones) un son, un guaguancó, una guajira, un mambo, un boogaloo, etc. Hasta una cumbia colombiana y un merengue dominicano es significado de salsa. Esta expresión se expandió rápidamente desde Nueva York y Puerto Rico a toda Latinoamérica y el mundo. Y desde luego es Cuba uno de los mayores contribuyentes al desarrollo de la salsa por su historia de influencias de Europa en la armonía, melodía, ritmos e instrumentos musicales de África, entre otros elementos de países del Caribe y de América. Estas influencias que desde el siglo XVI se han presenciado por medio de danzas, formas poéticas, prácticas percusivas netamente tradicionales y la preservación del ámbito religioso y secular, se integra en la música popular cubana y se consolida el legado cultural para el surgimiento de estilos como la rumba, el son y la danza, componentes de la salsa. La instrumentación como los bongós, congas, maracas, güiro, timbal latino, trompetas, tres cubano, bajo, piano, cencerros, entre muchos otros, obedece a la conservación y transformación de instrumentos tradicionales como la guitarra, el laúd, la vihuela, el balafón, la *botija*, la marímbula, la corneta china, el batá, el Okónkolo, y las sartenes, etc.¹

“La Salsa, como manifestación musical de un entorno social marginado, fue atacada desde distintos flancos, tanto musicales como sociales. Sus detractores alegaban que era música cubana vieja y poco innovadora [...] música de barrio de mala muerte [...] música sin contenido y simplista...; y mil frases más que, en este momento, está de más citar”²

“Cuando arranca lo que se denominó el *boom* de la salsa, el término empezó a ingresar al lenguaje universal [...] Es en ese momento cuando da lugar una serie de cuestionamientos similares a los que debieron afrontar el jazz y el rock que, paradójicamente, comparten raíces negras”³

¹ Basado en el libro: *Salsa Guidebook* de Rebeca Mauleón. SHER MUSIC CO. 1993

² RAMOS Gandía, Nicolás. *Historia de la Salsa desde las raíces hasta el 1975*

³ CALVO Ospina, Hernando. *Salsa. Esa irreverente alegría*. 1996

2.2 África en Colombia

La presencia de la gente africana en otros territorios se debe al destierro y esclavitud por parte de los españoles buscando mano de obra para las plantaciones de tabaco, azúcar, entre otros, de modo que comunidades como los Yoruba, gente de Nigeria, los Bantú del Congo y Angola, los Malé y Mandinga de Sudán y los Ewe-Fon y los Fanti-Ashanti de Dahomey, fueron algunas de las etnias más comercializadas. Y aunque los traficantes de esclavos intentaron separarlos cuando llegaban a tierras indígenas con el fin de que no se comunicaran, obligándolos a adaptarse a su nuevo entorno, nunca lograron ejercer la presión suficiente para desvanecer las tradiciones que dichas personas traían consigo y que fortalecieron en América. Cuando a los africanos se les brindaron permisos para reunirse en los días de descanso, alimentaban los vínculos culturales practicando sus rituales y festividades.

Desde la abolición en 1851 de la esclavitud, las comunidades afrocolombianas obtienen dicho nombramiento y concretaron una identidad propia manteniendo sus costumbres intactas. Aunque las prácticas culturales de los diferentes grupos étnicos siguen vigentes, hay ausencia de parte del Estado en muchas áreas territoriales. Hasta hace relativamente poco la constitución avaló un conjunto de leyes y decretos reglamentarios como la ley 70 del 1993 o “ley de comunidades negras” donde otorga el reconocimiento de Colombia como nación blanca-mestiza. El 95% del Pacífico colombiano está poblado por personas con un pasado africano común, que han hecho una apropiación territorial y desarrollado unos fueros culturales propios a partir de la herencia que les fue legada⁴. A los diversos grupos como los Romaníes o gitanos, indígenas y afrocolombianos se les reconocieron derechos, propiedades y pertenencia de la nación. También a los raizales, palenqueros y mulatos, pues son la población afrocolombiana de mayor proporción y distribuidos en ciudades como Cali, Barranquilla, Cartagena, Quibdó, entre otras.

Algunos géneros afrocolombianos como el Mapalé, Currulao, Alabaos, Cumbia, Porro, etc. son entre otros, aportes de la diversidad de etnias que fueron sustraídas de África y por tanto, cada uno posee una personalidad propia. Muchos de estos ritos como los Chigualos en el Pacífico, o los cantos de Lumbalú, ceremonia de carácter fúnebre que se realiza en velorios en San Basilio de Palenque, se mantienen intactos y aún se ejecutan tal cual como lo harían las tribus africanas. La razón de la conservación sugiere el escape de muchos esclavos a entornos geográficos de difícil acceso donde establecieron comunidades (palenques), y vivían de manera independiente, apartados del

⁴ GARCÍA Mínguez, Jesús. *Caminando hacia la identificación de los valores propios de la cultura afrocolombiana*. 2009

Nuevo Mundo. Por tanto, las costumbres no se perdieron y se lograron transmitir por generaciones.

Instrumentos musicales como la marimba de chonta, proveniente del Balafón africano, sonajeros como el guasá, el guache, los maracones; los tambores de doble membrana como el bombo o tambora, y de única membrana como los cununos, el tambor 'llamador' y el tambor 'alegre', son algunos aportes musicales de África.

Particularmente, la polirritmia que es la ejecución de dos o más ritmos musicales diferentes de manera simultánea, es natural en África, pues allí se nace con el ritmo y este influye desde el habla hasta la comunicación, pues las palabras y el léxico, son estructuras rítmicas percutidas por la boca.

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Nicolás Guillén
Canto Negro

También las danzas generalmente acompañadas de la música, son expresiones de la vida cotidiana y se usan para exhibir las destrezas que por la edad se van adquiriendo. El danzar ameniza y homenajea todas las situaciones como los funerales, nacimientos, invocación de ancestros, conquista y fertilidad, entre otras festividades. Los cantos de los negros africanos se caracterizan por ser ornamentales y con glisandos (efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave)⁵. Los gritos expresados en los funerales son característicos, prolongados y con oscilaciones en la melodía.

⁵ Michels, Ulrich: *Atlas de música*. Madrid: Alianza, 2009 [1982], p. 74.

3. GRAFÍAS DE LA BATERÍA Y LA PERCUSIÓN MENOR

Se describe la escritura en la partitura de los instrumentos de percusión comprendidos por: la batería, el bongó, los cununos (macho y hembra), el guasá, la campana de mano y el tambor alegre⁶.

3.1 Batería

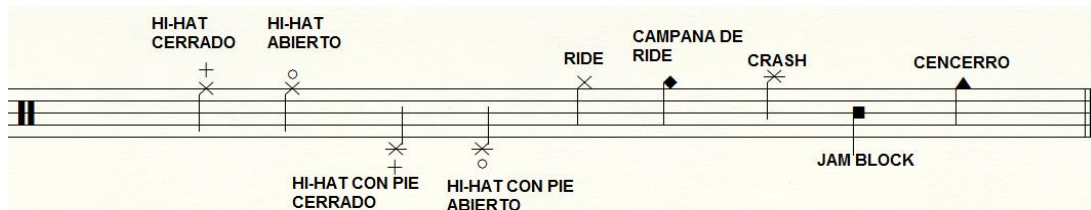


Ilustración 1. Platillos y accesorios.



Ilustración 2. Efectos del redoblante y bombo.



Ilustración 3. Toms y golpes muertos.

⁶ Grafía de la percusión menor basada en el libro: *Pitos y Tambores* del autor Victoriano Valencia Rincón. Ministerio de Cultura. 2004

3.2 Bongó

D: Golpe con la mano derecha.

I: Golpe con la mano izquierda.

M: Martillo. Apoyo de una mano sobre el parche mientras la otra percute con el dedo índice.

P: Punta. Golpe con la punta de los dedos.

U: Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

A: Abierto. Golpe normal.

T: Tapado. Golpe cerrado, presionado o ahogado.

Q: Quemado cerrado. Golpe tipo látigo.

Rotación del bongó



Ilustración 4. Rotación del bongó. Posición en el son palenquero y en la salsa.

1. Posición tradicional para ejecutar el son palenquero e imitación de los cununos. Se ha dispuesto el instrumento de esta manera en algunas obras, pues pretende imitar la forma tradicional que un bongosero ejecuta el son palenquero y por recurso tímbrico, el tambor más grave genera más volumen y caracteriza la sonoridad particular de esta música. En el proyecto los cununos se ubican: el cununo macho a la izquierda y el cununo hembra, de sonido agudo a la derecha. En la obra “Su señoría: homenaje al currulao” el bongó reemplaza e imita el papel de los cununos para dar variedad tímbrica.
2. Posición tradicional afrocubana. Es la forma más común de ejecutar el bongó en la música salsa. El parche más agudo, se ubica a la izquierda del intérprete, mientras que el más grave a la derecha.

3.3 Campana de mano

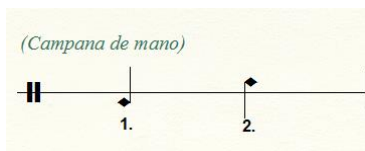


Ilustración 5. Campana de mano. Golpes básicos en la música salsa.

1. Golpe abierto en la boca de la campana. Es el sonido más grave y pronunciado del instrumento.
2. Golpe tapado abajo. Se percute sobre el cuerpo de la campana, produciendo un sonido agudo.

Redoble en la boca de la campana



Ilustración 6. Efecto de redoble en la campana de mano.

Este redoble se hace introduciendo levemente el baquetón (golpeador) y agitándolo dentro de la boca de la campana.

3.4 Cununos

D: Golpe con la mano derecha.

I: Golpe con la mano izquierda.

P: Punta. Golpe con la punta de los dedos.

U: Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

A: Abierto. Golpe normal.

Q: Quemado cerrado. Golpe tipo látigo.

Efecto Glissando



Ilustración 7. Efecto de glissando en el tambor cununo con el codo.

Se efectúa percutiendo con una mano un golpe abierto y posteriormente apoyando el codo sobre el parche, ejerciendo cierta presión que hace templar el cuero y agudizando el sonido.

3.5 Guasá

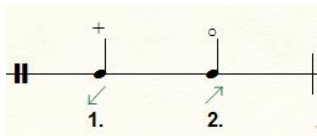


Ilustración 8. Guasá, ejecución tradicional en el currulao.

1. Golpe seco en diagonal hacia abajo.
2. Golpe abierto (dejando sonar las semillas), hacia arriba y en misma posición diagonal del instrumento.

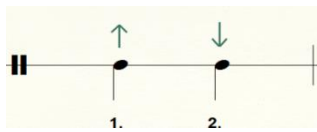


Ilustración 9. Guasá, ejecución imitando el shekere africano.

1. Golpe ascendente.
2. Golpe descendente.

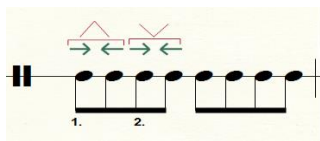


Ilustración 10. Guasá, ejecución en el bunde chocoano.

1. Golpes hacia adelante y atrás (hacia el cuerpo del ejecutante). La señalización indica que el guasá se ubica un poco más arriba que el segundo grupo de movimientos.
2. Golpes hacia adelante y atrás, pero esta vez se debe bajar levemente el guasá.

Este modo de ejecución es típico del estilo musical bunde chocoano.

3.6 Tambor 'alegre'

D: Golpe con la mano derecha.

I: Golpe con la mano izquierda.

C: Canteo apoyado con dedo. Un dedo se apoya en el centro del parche, mientras la otra mano percute en el borde del tambor.

G: Graneo. Redoble de la punta de los dedos apoyando la mano.

A: Abierto. Golpe normal.

+

Q: Quemado apoyado con mano. Percusión fuerte de una mano, mientras la otra está apoyada sobre el parche.

U: Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

B: Bajoneo o fondeo. Golpe en el centro del tambor. Se precisa alzar el tambor con los pies para que las vibraciones más bajas puedan ser escuchadas.

Q: Quemado cerrado. Golpe tipo látigo.

4. REPERTORIO Y FORMATOS INSTRUMENTALES

El repertorio consiste en arreglos de tres obras típicas de la salsa, un arreglo del folclor Caribe y uno del Pacífico. Una adaptación de un bolero y dos composiciones con ritmos de bullerengue y bunde chocono.

4.1 Arreglos

“Yemayá”

Este arreglo está basado en la canción escrita por Lino Frías y en la versión de La Sonora Ponceña hecha en 1971 y contiene dos estilos propios afrocubanos: son afro y bembé. Lo planteado comprende así mismo dos ritmos: el son afro y el currulao. La similitud entre la métrica del bembé y el currulao logra adaptar y reemplazar estos estilos musicales tan familiares. El formato experimental se constituye de voz masculina, trompeta, trombón, piano, bajo eléctrico, bongó, cununos y batería.

“Encántigo”

Salsa compuesta por el cantautor y guitarrista Roy Brown en ritmo de guaguancó – guaracha y grabada por el grupo Fania All Stars en 1980. La ejecución de voces habladas en la introducción y el final, caracteriza el arreglo de este proyecto. El formato es de voz femenina y voz masculina, trompeta, trombón, piano, bajo eléctrico, guasás, bongó, campana de mano y batería.

“Su Señoría: homenaje al currulao”

Este arreglo empalma las obras “Melodía Timbiquireña”, a ritmo de bambuco viejo compuesta por el Grupo Socavón, y “Mi Buenaventura”, currulao de Petronio Álvarez. Se añade la gaita hembra y el ritmo de guacherna, elementos típicos del folclor del Caribe. Los instrumentos del arreglo son la gaita hembra y la gaita hembra alterada, trompeta, trombón, piano, bajo eléctrico, bongó y batería.

“Café”

Es un Bolero coescrito por el gran pianista Eddie Palmieri, Gates y Lourdes López. Vocalizado por Ismael Quintana en 1964, aparece en el álbum “Echando pa'lante” (Straight ahead). El arreglo enaltece el folclor de la ciudad Palenque (Cartagena de Indias), pues está escrita en ritmo de son ‘caminao’ una variante del son palenquero que ha sido influenciado por la cultura afrocubana, pero también está presente el bullerengue y la chalupa, entre otros ritmos nacionales. El formato es similar al sexteto del son palenquero. Voz masculina y claves, bajo eléctrico, bongó, cununo macho y guasás.

“El Cascabel”

Sonia Bazanta Vides “Totó la Momposina” es una célebre cantante y folclorista, quien vincula en su música las culturas indígena y africana, graba en su disco “Totó La Momposina Y Sus Tambores” en 1989 la obra en la cual se basa este arreglo. La propuesta musical da a conocer la influencia salsera del proyecto que adiciona al son palenquero, ritmo original de la canción, la guaracha, el mambo y la timba cubana. El formato de voz femenina, voz masculina, trompeta, trombón, piano, bajo, guasás, bongó, campana de mano y batería.

4.2 Adaptación

“Qué engañada estás”

Con letra del cantante y compositor Bobby Capó, es un bolero que expresa en su letra un desamor, a lo cual conlleva mucho sentimiento. La adaptación al formato de voz masculina, voz femenina, trompeta, trombón, piano, bajo, bongó, campana de mano y batería, es la versión hecha por Roberto Roena en 1971.

4.3 Composiciones

“Vamos de paseo”

El mantener vivo el folclor se sostiene por las nuevas propuestas respetuosas de las tradiciones. Es así como el bunde chocono (un ritmo-danza) del litoral Pacífico usado en rondas infantiles que ameniza los rituales funerarios de los angelitos (niños), representa entre otros, el patrimonio heredado de los ancestros. El formato conserva dos instrumentos de percusión colombianos: los cununos y el guasá. Le acompañan la gaita hembra, el piano, bajo eléctrico y la batería.

“Camina la playa”

Aprovechando la riqueza musical y el extenso patrimonio cultural que domina Colombia, se ha logrado crear a partir del ritmo autóctono bullerengue ‘sentao’, esta canción que propone un formato tradicional como en la costa Caribe. Con voz femenina, coro, tambor ‘alegre’ y la batería como novedad, siendo un instrumento moderno.

5. ANÁLISIS DE LA OBRA “SU SEÑORÍA: HOMENAJE AL CURRULAO”

El presente texto es el análisis musical que abarca elementos de interpretación, estructura musical, ritmo, instrumentación, armonía, melodía y cambios del tempo y métrica.

5.1 Análisis Introductorio

El título “su Señoría” hace apología a la inmensidad del Pacífico colombiano, territorio que se extiende desde la frontera con Panamá hasta el norte de Ecuador. Esta zona se encuentra representada por el currulao, danza y música muy popular que obedece a un ritual mágico y amoroso del hombre y la mujer donde él con sus zapateos y abaniquero del pañuelo baila para conquistarla a ella. Mediante esta descripción se busca hacer de la manera más respetuosa, un homenaje a la herencia de los africanos e indígenas que convivieron y han convivido en Colombia durante muchos años.

El arreglo consta de las obras “Melodía timbiquireña” bambuco viejo compuesto por el Grupo Socavón originario de Timbiquí, Cauca, que se formó en el 1999 con el fin de conservar, difundir su propia cultura, y honran la ardua y peligrosa tarea de extracción del oro que se ha llevado a cabo en las costas del Pacífico por siglos. La segunda obra es igualmente transcendental en el cancionero popular: “Mi Buenaventura”. Currulao hecho en 1931 por Patricio Romano Petronio Álvarez Quintero, quien fue un músico y compositor que nació en Buenaventura el 1 de octubre de 1914 y murió el 10 de diciembre de 1966 en Cali. Gran folclorista, notario y maquinista de la empresa Ferrocarriles Nacionales, fundó su propio grupo llamado como su ciudad natal “Buenaventura” donde interpretó milongas, sones, bambucos y currulaos.⁷

El formato está compuesto de gaita hembra (típica de la costa Caribe colombiana), gaita hembra alterada (que por medio de una serie de orificios adicionales puede ejecutar cualquier tonalidad), trompeta, trombón, piano, bajo eléctrico, guasá, bongó, campana de mano y batería. Este formato difiere del conjunto típico de

⁷ Tomado de: <http://www.festivalpetronioalvarez.com/festival/>

marimba comprendido por: los bombos arrullador y golpeador, cununos macho y hembra, marimba de chonta, y cantaoras quienes a su vez ejecutan el guasá.

Una de las características de la obra, es la sustitución y adición de instrumentos ajenos, como proceso compositivo que se basa en el estudio de los fenómenos tímbricos desde el enfoque generacional y operacional de la instrumentación. Estos aspectos importantes para la caracterización del timbre, están propuestos en la investigación del maestro Carlos Mastropietro, compositor graduado en Música de la Universidad Nacional de la Plata, donde realizó sus estudios con Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez⁸. La función de melodía principal hecha por las cantaoras es reemplazada eventualmente por la gaita hembra y la gaita hembra alterada; la trompeta y el trombón toman protagonismo en algunos parajes de la obra cuando en su línea ejecutan contrapuntos entre sí; la marimba de chonta se ha sustituido por el piano, de modo que involucra la sonoridad de la requinta o parte más aguda de la marimba y el bordón, su parte más grave; el bongó suple el papel de los cununos debido a su similitud, pues ambos pares de instrumentos se componen de un idiófono agudo y otro grave. Y la batería ejecuta reducciones y variaciones rítmicas de ambos bombos del Pacífico. Otra característica de la obra es la inclusión de otros estilos como el guaguancó de origen afrocubano y el ritmo de guacherna, popular de la costa Caribe colombiana, lo cual relaciona las tres influencias o vertientes musicales en las que se fundamentan este proyecto. Así mismo se incluyen cambios de métrica y de tempo.

La época actual de fusiones e hibridaciones, ha transformado las agrupaciones musicales, siendo un proceso de evolución comercial y vanguardista. El arribo de la salsa en Cali, por ejemplo, ha hecho que músicos del Pacífico tengan la necesidad creativa de investigar y desarrollar técnicas musicales desde la experiencia con orquestas salseras de la ciudad, conservando los elementos ancestrales de los tambores como la polirritmia y la síncopa⁹. Enrique Urbano Tenorio “Peregoyo”, quien nació en Buenaventura en 1917 y murió en el 2007, profesor de música, caligrafía y estética en el colegio Pascual de Andagoya, fue Pionero en la fusión y modernización de la organología de la música afropacífica, adicionando trompetas, guitarra eléctrica y saxofones, entre otros, a su grupo “Peregoyo y su Combo Vacaná” lo que otorgó nuevas sonoridades.

⁸ Basado en el artículo: Caracterización de la Modulación Tímbrica del autor Carlos Mastropietro.
<http://hdl.handle.net/10915/19829>

⁹ Tomado de: <http://lapalabra.univalle.edu.co>

5.2 La Gaita Hembra tradicional

El instrumento de la ilustración 11 corresponde a la gaita hembra tradicional de los indígenas Kogui del Caribe colombiano, la cual consiste en un cuerpo generalmente construido en madera proveniente del corazón de un cactus o cardón y otras maderas como el pino, el cedro o el roble.¹⁰ La caja de resonancia es su cabeza y está elaborada en cera de abejas con carbón pulverizado. La boquilla más común es un trozo de la pluma de un pato silvestre o de una pava de monté¹¹. El cuerpo contiene dos orificios para la mano izquierda, dos para la derecha y un quinto orificio que no se logra tapar por la amplia distancia que existe a diferencia de los otros, por lo que cumple exclusivamente la función de afinación.

La introducción de la gaita hembra al currulao explica la relación de la música del Caribe y Pacífico colombiano que se plantea en el presente proyecto. Por medio del reemplazo de instrumentación, se ha logrado incluir este aerófono ancestral, el cual hace el papel de la melodía principal en la obra.

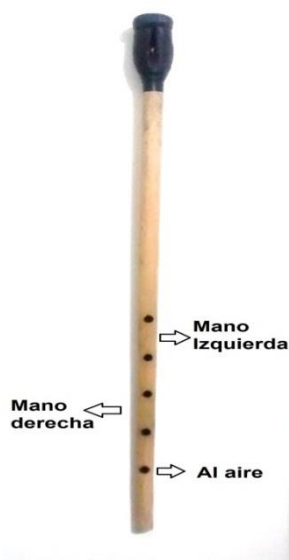


Ilustración 11. Gaita hembra tradicional. Distribución de las manos.

¹⁰ Tomado de: <http://gaitazo.96.lt/gaitas-colombianas-2>

¹¹ Basado en: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9081/2/129425.pdf>

5.3 Tablatura de la gaita hembra tradicional

Tablatura de Gaita Hembra

Gaita
Hembra
Alterada

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staff, there is a fingering diagram consisting of six vertical columns of dots. The first three columns have four dots each, and the last three have three dots each. The dots in each column are arranged from top to bottom as follows:

- Column 1: Four solid black dots.
- Column 2: Three solid black dots, followed by one hollow white dot.
- Column 3: Two solid black dots, followed by one hollow white dot.
- Column 4: One solid black dot, followed by two hollow white dots.
- Column 5: One solid black dot, followed by two hollow white dots.
- Column 6: One solid black dot, followed by two hollow white dots.

Ilustración 12. Tablatura de la gaita hembra tradicional.

- Orificio cerrado.
- Orificio abierto.

Esta tablatura corresponde a las notas generadas por la acción de tapar o destapar los orificios digitales del instrumento. La gaita hembra abarca desde los registros sub-bajo y bajo hasta el registro medio y alto.

5.4 La Gaita Hembra Alterada

Este instrumento construido por Jorge Alberto Vesga Quiroga “Beto” ha sido diseñado con cuatro orificios adicionales, para un total de 9 orificios, lo que permite la ejecución de notas cromáticas, dando así la posibilidad de tocar en cualquier tonalidad. Un par de estos orificios tonales se encuentran en la parte frontal, justo en la mitad de los dedos índice y anular, como se aprecia en la ilustración 13. Los dos restantes se ubican en la parte de atrás donde cada perforación corresponde a un pulgar, como se puede ver en la ilustración 14. Se puede notar en esta última ilustración que el primer orificio se encuentra tapado permanentemente, pues no se necesita de su digitación en esta obra, lo cual se explicará el por qué más adelante. El cuerpo de esta gaita está construido en tubo de PVC debido a la economía y facilidad de la materia prima. Así mismo, la embocadura está hecha de material sintético, proveniente del recubrimiento plástico de la aguja de una jeringa desechable. La cabeza está construida con los mismos materiales de la gaita hembra tradicional, cera de abejas y carbón en polvo.



Ilustración 13. Gaita hembra alterada, vista anterior.



Ilustración 14. Gaita hembra alterada, vista posterior.



Ilustración 15. Jovan Arévalo, vista frontal. Posición de las manos en la gaita hembra tradicional.



Ilustración 16. Jovan Arévalo, vista frontal. Posición de las manos en la gaita hembra alterada.



Ilustración 17. Jovan Arévalo, vista lateral. Posición de las manos en la gaita hembra alterada.

La postura de las manos en la gaita hembra alterada no cambia mucho, pero si existe la limitación de que al haber más orificios, se resta versatilidad y velocidad, pues al momento de la interpretación existe mayor dificultad para digitar los nuevos orificios, sobre todo el correspondiente a la parte posterior. En la gaita hembra tradicional las falanges tapan los orificios en vez de las yemas de los dedos, lo que da cierta inclinación a la posición de la mano y se puede apreciar en la ilustración 15. Las ilustraciones 16 y 17 muestran la postura que se produce en la gaita hembra alterada y la exigencia de cubrir el orificio de la parte de atrás con el dedo pulgar. La comodidad de inclinar levemente la mano para que sean las falanges las que cubran los orificios está afectada por la acción del pulgar, que digita el orificio de la mano derecha.

La necesidad de representar por medio de la sonoridad típica de la gaita la canción “Mi Buenaventura”, conlleva a la búsqueda y desarrollo de este instrumento temperado que logra notas que no corresponden a su registro convencional.

5.5 Tablatura de la Gaita Hembra Alterada

Tablatura de Gaita Hembra Alterada

Gaita Hembra Alterada

8vb

Ilustración 18. Tablatura de la gaita hembra alterada.

- Orificio cerrado.
- Orificio abierto.

Propuesta por el músico José Alejandro Jácome Pinilla, quien nace en Bucaramanga el 13 de abril del 1989. Es estudiante de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y su interés por la gaita lo llevó a ejecutarla desde muy temprana edad. Como nota aclaratoria, se ha dispuesto sellar el orificio ubicado en la parte posterior del instrumento correspondiente a la mano izquierda, pues si es destapado genera una nota (sol) en el registro bajo, la cual no se necesita en “Su Señoría: homenaje al currulao”, así que su digitación es innecesaria y por consiguiente se ha buscado la comodidad del interprete.

Esta gaita comprende el registro bajo, medio y alto, y solo cuando los orificios están completamente destapados se genera el registro sub-bajo la nota (mi).

5.6 Forma musical de “Su Señoría: homenaje al currulao”

En el siguiente cuadro se analiza las secciones de introducción, tema A, episodio y tema B, la cantidad de compases que delimitan cada sección, la forma melódico-armónica y los cambios de métrica.

Tabla 1. Estructura musical de la obra. Descripción de las secciones.

MACROESTRUCTURA	INTRO	A							
MICROESTRUCTURA		intro	a	a'	b	c	c'	c1	b'
COMPASES	11	24	10	6	11	8	10	6	7
TONALIDAD	Dm	Am							
FORMA*	U.I.R.A	U.D.R.A							
MÉTRICA	6/8	6/8							

MACROESTRUCTURA	EPISODIO	B							
MICROESTRUCTURA		intro	d	d'	e	e'	f	f'	g
COMPASES	16	26	4	5	8	8	4	4	8
TONALIDAD	Am	Am							
FORMA	U.D.R.S	U.D.R.A							
MÉTRICA	4/4	6/8							

MACROESTRUCTURA	B								
MICROESTRUCTURA	g'	h	h'	h1	i	i'	i1	j	d1
COMPASES	8	4	4	4	4	8	8	12	8
TONALIDAD	Am								
FORMA	U.D.R.A								
MÉTRICA	6/8								

*Siglas de la forma

U: unitonal

R: repetitivo

M: modulante

N: no repetitivo

I: indivisible

S: simétrico

D: divisible

A: asimétrico

5.7 Análisis por secciones

INTRODUCCIÓN

En tonalidad de Re menor y de carácter majestuoso, esta sección es una cita del primer motivo melódico de “Mi Buenaventura”, posteriormente alterada una segunda mayor ascendente.

El trombón se desempeña como primera voz y es acompañado por el bajo eléctrico con notas largas, mientras que la trompeta con sordina hace de segunda voz y contesta con el mismo motivo melódico. Estos motivos emplean dinámicas que aumentan y disminuyen, lo cual evoca las olas del mar. Adicional a esto, se presenta un tempo lento y en compás de 6/8 lo que crea la sensación de tranquilidad. La batería de manera libre y espontánea usa los platillos haciendo crescendos y disminuendos, igual que el bongó y el guasá, que con redobles ambientan este fragmento inicial. En contraste, la sección **A** cambia de tempo y gradualmente desarrolla la obra porque que la textura aumenta, a causa de la entrada del piano, los vientos, la percusión con ritmos establecidos y la melodía principal, en este caso la gaita hembra tradicional.

Se incluye el tratado de la música que el grupo Alé Kumá (colectivo creado por el músico y productor Leonardo Gómez Jattin) propone como parte del proceso exploratorio y compositivo que conforma el presente proyecto. La relación de las músicas se establece tomando el ejemplo de su álbum publicado en el 2002 llamado ‘Cantaoras’. La canción ¿Por qué me Pega? en medio de sonoridades ambientales, recrea escenas de la naturaleza y el mar, pues en su introducción el piano actúa en tempo libre, ilustrando también un sentimiento de nostalgia. Esta obra es un bullerengue ‘sentao’ compuesto por Etelvina Maldonado de la Hoz quien nació en Santa Ana, Bolívar el 26 de abril de 1935 y murió a los 75 años. Fue folclorista, cantante y compositora de bullerengues y fandangos de lengua. En 2001 y 2002 integró KASABE, proyecto musical nacido en Cartagena.


El término ‘Alé Kumá’ proviene de los indígenas guahíbos y significa una danza de unión familiar. El grupo fue conformado por artistas importantes como Etelvina Maldonado, Martina Camargo, Gloria Perea y Benigna Solís, el percusionista Paulino Salgado “Batata”, entre otros.

SECCIÓN A: “Melodía timbiquireña”

Esta sección de bellas melodías, tiene la particularidad de entrelazar la tradición y la sonoridad de la gaita hembra, con la modernidad de instrumentos como el bajo eléctrico, el piano y la batería. Se presenta con una corta introducción donde el piano y el bajo hacen un ostinato, mientras la trompeta y el trombón dialogan mediante contrapuntos. Las entradas del bongó, el guasá y la batería en diferentes momentos, hace que se destaquen y se pueda denotar el ritmo que cada instrumento hace. La dinámica de todos es moderada, aunque por el tejido musical, en ciertos casos el volumen se apacigua para generar contrastes en el sonido.

La melodía principal en modo menor, generalmente está interpretada por la gaita hembra tradicional, lo cual hace de la obra algo característico, pues hay un cambio de roles en los instrumentos autóctonos. En la sección **a**, esta melodía se mueve en arpeggios y forma arcos melódicos. Contrasta levemente con la parte **b**, donde se presenta un clímax en la nota (mi²) y es de forma ondulada. El lenguaje armónico conserva la sonoridad tradicional del currulao, exhibiendo primero el grado dominante y después tónica. Estos grados cambian cada compás y se mantiene así durante toda la sección. Los vientos cumplen la función de acompañamiento, por medio de polifonías, homofonías, contrapuntos y frases con notas largas, aunque en algunos casos el trombón toma parte en la primera voz y la trompeta acompaña por medio de terceras paralelas. El piano hace imitación y variaciones del motivo melódico ejecutado en el bordón de la marimba de chonta, sección comprendida por las teclas más largas y de sonido más grave. También adornos propios como el *arpeggiato* y acordes largos. Dicha imitación corresponde al proceso de investigación y cambio de roles, basándose en la experimentación que han hecho grupos como “Bahía” de Hugo Candelario, compositor, saxofonista y marimbista nacido en Guapi, Cauca, el 12 de febrero de 1967, y en la que se toma de ejemplo su canción “Salandar”. O “La Contundencia” grupo de chirimía, música tradicional del norte del Pacífico y quienes han añadido a la organología tradicional instrumentos como el bombardino, guitarra eléctrica, saxofones, contrabajo, entre otros. El bajo es muy parecido al acompañamiento del piano, usando recursos percusivos como el *slap*, técnica que golpea la cuerda, en ocasiones dejándola sonar y en otras haciendo notas apagadas o muertas.

El bongó ejecuta las bases rítmicas del cununo hembra y del cununo macho. Las variaciones rítmicas que hace cada cununo están respaldadas en el uso de las onomatopeyas. Estas sirven de guía para el fácil aprendizaje de los ritmos. El cununo hembra o ‘repicador’ utiliza frases y el cununo macho o ‘tapador’, preguntas. En conversación con el músico Arley Preciado oriundo de Tumaco, Nariño e integrante del grupo “Yenyeré” establecido en Bucaramanga, describió algunas palabras que son usadas para dichos ritmos:

Bongó 

¿Dón-dees - ta-bas-tú? ¿Dón-dees - ta-bas-tú?

Ilustración 19. Onomatopeya correspondiente al ritmo del cununo hembra.

Bongó 

Qué? ¿Por-qué? ¿Por-qué? ¿Por-qué? ¿Por

Ilustración 20. Onomatopeya correspondiente al ritmo del cununo macho.

La batería alterna los ritmos del bombo macho o ‘golpeador’ que es el más grave, y el bombo hembra o ‘arrullador’ el más pequeño y agudo. Estos bombos son percutidos con dos tipos diferentes de baquetas, una baqueta completamente de madera que golpea en el cuerpo del tambor o en el aro. Y otra blanda, la cual su punta está construida en trapo y percute el parche o cuero, algunas veces dejándolo sonar y otras veces tapándolo, produciendo notas muertas. En el caso de la ilustración 21, se puede apreciar la adaptación a la batería del bombo ‘golpeador’ y en la ilustración 22 la del bombo ‘arrullador’.


Batería 

Ilustración 21. Adaptación del bombo ‘golpeador’ a la batería.

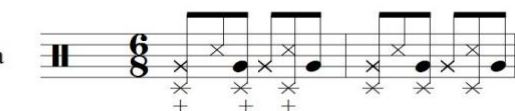
Batería 

Ilustración 22. Adaptación del bombo ‘arrullador’ a la batería.

EPISODIO

En estilo de guaguancó, es la cita de la canción “Ya repunta el agua” de José Antonio Torres “Gualajo” quien es un célebre marimbista de chonta colombiano. Su conocimiento ancestral de la marimba hace que pueda fabricarla y ejecutarla sin mayor problema¹².

Se produce un contrapunto imitativo en los vientos, los cuales hacen su entrada parte por parte e imitando la primera voz, y son junto con la percusión, los únicos instrumentos que suenan en esta sección. La textura reducida, forma un contraste de dinámicas, hasta que se unen todas las voces del conjunto en un *tutti* antes de llegar a la sección **B**.

La melodía, mucho más angulosa y de saltos más pronunciados, es más intensa, pues la técnica *frullato* presente en la gaita hembra, la trompeta y el trombón, convierte de manera sustancial el carácter melódico.

El cambio de métrica de 6/8 a 4/4, se debe a la inclusión de un nuevo estilo musical en la obra, que si bien, en un principio resulta confuso al oído, el ritmo de la clave y la batería hacen distinguir perfectamente el guaguancó. El tempo indicado en la partitura, no difiere del de **A** que es un tempo moderado, y el cambio de métricas es con el fin de otorgar variedad en el ritmo. El clímax rítmico de la obra ocurre en la parte **B**, gracias a un *accelerando* correspondiente al ritmo de guacherna.

El guasá, que viene ejecutando el patrón típico del currulao, ahora reemplaza el sonido del *shekere*, instrumento africano compuesto de una calabaza rodeada de una malla entretejida de semillas. El percusionista menor cambia el bongó por la campana de mano para hacer la clave 3-2 de rumba, mientras que la batería ejecuta una reducción de las congas y el *catá*, instrumento idiófono de cuerpo tubular cilíndrico abierto o cerrado, construido a partir de un tronco de árbol, bambú o lámina de metal¹³.

Este ritmo e instrumentos de origen africano, se desarrollan en Cuba, más específicamente en Matanza y en barrios de la Habana, donde la población negra humilde y recursiva, tomaba como instrumentos cucharas, botellas, los cajones en que se transportaba el bacalao, etc. para formar la *rumba*.

¹² Basado en: <http://www.colarte.com/>

¹³ Tomado de: <http://www.ecured.cu/>

SECCIÓN B: “Mi Buenaventura”

Es la sección más energética del arreglo y donde se desfogan todos los instrumentos, alcanzando puntos máximos en los aspectos musicales, porque en este segmento se desarrollan solos, cambios armónicos más frecuentes, melodías más agudas y un tempo más veloz. Se incluye también, como proceso compositivo el ritmo de guacherna, muy popular de la región Caribe colombiana. A esto se suman solos en la voz principal, y solos en la percusión.

En el transcurso del *accelerando* y en el tempo Vivo, la combinación de timbres es el acompañamiento del piano y del bajo con acordes largos y tensionantes, mientras la trompeta y el trombón adornan igualmente con frases prolongadas. Existen combinaciones de texturas implícitas en la obra, donde la gaita hembra alterada hace unísonos solo con el piano y en otra ocasión con el bajo. La melodía de contorno cromático en la microestructura **d**, se mueve por un arpeggio ascendente y descendente por grados conjuntos. La melodía de **e** pasa por saltos de cuartas en un principio, notas repetitivas y movimientos descendentes, muy similar en la parte **f**. El contorno de **g** es un arco melódico que combina saltos de tercera con notas repetitivas, parecido a las melodías de **h** y **i**. En tonalidad de La menor, el ritmo armónico es más intrincado pues frecuentemente cambia entre tónica, tercer y séptimo grado, y en ocasiones la dominante es mayor y en otras menor. Volviendo al 6/8 del currulao, el tempo contrasta con las secciones anteriores y se alcanza el clímax de la obra por medio de cortes contundentes que brindan más fuerza al comienzo de la obra y se define un estilo compositivo particular, pues la batería se mezcla entre los ritmos modernos del currulao y los tradicionales como las adaptaciones de los bombos ya mencionadas. Así mismo, el solo de percusión retoma el ritmo de guacherna y se crea una contradicción tímbrica, pues cuando la batería toca su registro grave, el bongó ejecuta su registro agudo, formando así un diálogo interesante.

The image shows three staves of musical notation in 6/8 time. The top staff is for Guasá, the middle for Bongó, and the bottom for Batería. The Guasá staff contains a sequence of eighth notes with rests. The Bongó staff contains a sequence of eighth notes with rests. The Batería staff contains a sequence of eighth notes with rests, with some notes marked with 'x' and 'o' symbols.

Ilustración 23. Solo de percusión, diálogo entre la batería y el bongó.

6. CONCLUSIONES

- Salvaguardar la memoria de los artistas anónimos que tanto se preocupan por sus raíces, permite fortalecer la identidad local y la del país, para dar sentido a la cultura y conservar el patrimonio inmaterial.
- El trabajo colaborativo entre el compositor y el intérprete conduce a cambios en la partitura que mejoran el resultado final. Por tanto, se recomienda adecuada comunicación con ellos, reconociendo sus conocimientos y destrezas.
- Los procesos exploratorios llevados a cabo en la realización de este proyecto, permitieron establecer una sonoridad que vincula elementos musicales tradicionales con otros aspectos no frecuentes en estas músicas como combinaciones tímbricas a través de formatos diversos, la técnica extendida y variantes rítmicas en las que se incorpora la hemiola y la polirritmia.

7. BIBLIOGRAFÍA

CALVO OSPINA, Hernando. Salsa. Esa irreverente alegría. Editorial Txalaparta S.L. Tafalla, España. 1996. ISBN 84-8136-027-9

LEYMARIE, Isabelle. Cuban Fire; la música popular cubana y sus estilos. Ediciones AKAL, S.A. 2005. Madrid. ISBN-10: 84-460-1319-3

LEYMARIE, Isabelle. Músicas del Caribe. Ediciones AKAL, S.A. 1998. Madrid. ISBN 84-460-0894-7

GARCÍA MÍNGUEZ, Jesús. Caminando hacia la identificación de los valores propios de la cultura afrocolombiana. Universidad Pedagógica Nacional. 2009. ISBN 978-958-8316-71-0

MANUEL LAMARCHE, Peter, Caribbean currents; Caribbean music from rumba to reggae. Temple University Press. 2006. Estados Unidos ISBN 1-59213-462-9

QUINTERO RIVERA, Ángel G. Salsa, sabor y control; sociología de la música tropical. Primera edición, 1998. Siglo XXI Editores. México. ISBN 968-23-2149-2

SWEENEY, Philip. The Rough Guide to Cuban Music. Primera edición. Rough Guides Ltd. Londres. 2001. ISBN 1-85828-761-8

WAXER, LISE. Situating Salsa: Global markets and local meaning in Latin Popular Music. Routledge. 2002. ISBN 0-8153-4019-2

8. ENTREVISTAS

- Entrevista con el músico y gaitero José Alejandro Jácome Pinilla, el día 16 de octubre del 2014, describiendo la tablatura de la gaita hembra alterada. <https://www.youtube.com/watch?v=TBru5NYgn4U>

9. DISCOGRAFÍA

- Algo de locura. Sonora Ponceña. Yemayá. Oye mi quinto. 1971
- Commitment. Fania All Stars. Encántigo. 1980
- Corazón de Currulao. Grupo Socavón. Melodía Timbiquireña.
- Mi Buenaventura. Petronio Álvarez. 1931
- Echando pa'lante. Eddie Palmieri. Café. 1964
- Colombia - Totó La Momposina y Sus Tambores. Totó la Momposina. El cascabel. 1989
- Apollo Sound 3. Roberto Roena. Que engañada estás. 1971
- Cantaoras. Alé Kumá. Meme negrito. 2002

10. ENLACES DE INTERNET

- <http://www.radioelsalsero.com>
- <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83207.html>
- <http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm>
- <http://palenquerecords.blogspot.com/>