LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO INSTRUMENTO MELÓDICO EN LA MÚSICA DE GAITAS

GUILLERMO ERNESTO CASTRO JAIME

Director: JAVIER PÉREZ SANDOVAL

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS

BOGOTÁ

2020

NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

"La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad"

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a La Vida que me permitió realizar esta maestría. Puso en mi camino las personas y las condiciones necesarias para que pudiera obtener mi título de posgrado y cuidó de mí y de mi familia.

A todas las personas que me apoyaron y acompañaron durante este proceso, especialmente a mis compañeros de clases. Gracias por hacer que el tiempo volara ya que fue un placer estudiar junto a ustedes.

A la Universidad El Bosque, la Facultad de Creación y Comunicación y a todos los docentes de la maestría. Espero dejar en ustedes la misma huella que dejan en mí y seguir profundizando en los temas que desconocía y que gracias a ustedes aprendí en este programa.

A Javier Pérez por abrirme las puertas a esta oportunidad. Gracias por dirigir mi trabajo de grado y permitirme expresar lo que soy como músico y guitarrista.

A mi familia, especialmente a mis padres y hermana. Este logro es más de ustedes que mío ya que me han apoyado incondicionalmente en esta dura y hermosa aventura de ser músico.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN 10
ABSTRACT 11
INTRODUCCIÓN 12
1. LAS GAITAS 14
1.1 LA GAITA HEMBRA 15
1.1.1 RANGO Y AFINACIÓN 16
1.2 MÚSICA DE GAITAS 17
1.2.1 GAITA CORRIDA 17
1.2.1.1 CUMBIA 18
1.2.2 PORRO DE GAITA 19
1.2.3 MERENGUE 20
1.2.3.1 PUYA 21
1.3 ESTILOS 22
1.3.1 GAITA INDÍGENA 22
1.3.2 GAITA NEGRA 23
1.4 SIXTO SILGADO 23
2. APROPIACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL 24
2.1 “CUANDO YO APRENDÍ A TOCÁ GAITA” 25
2.2 LA MÚSICA ES UN LENGUAJE 26
2.3 LA ILUSIÓN DE UN INSTRUMENTO 27
2.4 EL INTÉRPRETE 29
2.5 EL FRASEO 30
2.6 TRABAJO DE CAMPO 31
2.7 TRANSFERENCIA ENTRE INSTRUMENTOS 32
3. ANÁLISIS MUSICAL 33
3.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS 35
3.2 REPERTORIO A ANALIZAR 36
3.3 METODOLOGÍA APLICADA 40
3.3.1 EL SONIDO 40
3.3.2 LA MELODÍA 44

3.3.3 RITMO 50
3.4 RESULTADOS DEL ANÁLISIS 53
4. LA CREACIÓN 57
4.1. LAS OBRAS 61
4.1.1 CANTEMOS 62
4.1.2 POLOMBIA 64
4.1.3 ISLA GRANDE 66
4.1.4 TODA BALA ES PERDIDA 69
4.1.5 EL PODER DEL AHORA 71
4.1.6 LA POBREZA SE VE 73
5. CONCLUSIONES 75
REFERENCIAS 79

TABLA DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Foto de las gaitas…… 14

Gráfica 2. Mapa de los Montes de María…… 15

Gráfica 3. Rango de la gaita hembra…….…. 16

Gráfica 4. Patrón de la gaita corrida en cada instrumento……..... 18

Gráfica 5. Patrón del porro de gaita en cada instrumento……... 19

Gráfica 6. Patrón del merengue en el alegre……... 20

Gráfica 7. Patrón de la puya en el alegre……..... 20

Gráfica 8. Patrón de la puya lenta……...… 21

Gráfica 9. Patrón de Call & Response en Cartagena tiene……. 45

Gráfica 10. Movimientos ascendentes y descendentes Homenaje a los juglares…46

Gráfica 11. Apoyaturas en La gallineta……..… 47

Gráfica 12. Análisis de El gusto de las mujeres……. 48

Gráfica 13. Arpegios en El llanto de Susana…….. 48

Gráfica 14. Arpegios en Homenaje a los juglares…….. 49

Gráfica 15. Insistencia de notas en La Avianca…….…..... 49

Gráfica 16. Patrones de fandango……..... 51

Gráfica 17. Partitura del fandango Cartagena tiene……..... 52

Gráfica 18. Síncopa frecuente en la música de gaita……... 52 / 63

Gráfica 19. Célula rítmica en La Serenata……..…… 53

Gráfica 20. Tabla resumen del análisis……...… 57

Gráfica 21. Foto Ibanez Prestige RG 2550……. 58

Gráfica 22. Dimarzio Crunch Lab (Puente)…… 59

Gráfica 23. Dimarzio True Velvet (Mitad)……. 59

Gráfica 24. Dimarzio LiquiFire (Cuello)……..... 59

Gráfica 25. Foto Helix Line 6…… 59

Gráfica 26. Foto Amplificador Marshall JTM45……...… 60

Gráfica 27. Foto Cabina Marshall 1960A con Celestion Greenbacks……...… 60

Gráfica 28. Insistencias…….. 64

Gráfica 29. Figura rítmica melódica…….. 64

Gráfica 30. Elementos coincidentes…….….. 66

Gráfica 31. Simetría e insistencias…….… 66

Gráfica 32. Foto de Isla Grande, Bolívar, Colombia…….… 67

Gráfica 33. Groove de Isla Grande……..... 68

Gráfica 34. Superimposición triádica……..... 69

Gráfica 35. Foto con César López……. 70

Gráfica 36. Síncopa……... 70

Gráfica 37. Síncopa e insistencias……. 71

Gráfica 38. Aproximación diatónica…….. 72

Gráfica 39. Call & Response / Simetría……. 72

Gráfica 40. Melodía La pobreza se ve……..... 74

Gráfica 41. Insistencias La pobreza se ve…….. 75

TABLA DE PARTITURAS

El gusto de las mujeres……. 36

La Avianca……..... 36

La promesa……..... 37

Merengue faroto…… 37

El llanto de Susana…… 37

La flor de melón…… 38

Homenaje a los juglares…… 38

La gallineta…… 38

Cartagena tiene……. 38

La serenata…… 39

Cantemos……... 62

Polombia……..... 65

Isla Grande…… 67

Toda bala es perdida……. 70

El poder del ahora……. 71

La pobreza se ve…… 73

TABLA DE AUDIOS

El gusto de las mujeres…… 36

La Avianca……... 36

La promesa……... 36

Merengue faroto……... 37

El llanto de Susana……... 37

La flor de melón……... 38

Homenaje a los juglares……... 38

La gallineta……... 38

Cartagena tiene…… 38

La serenata……..... 39

Call & Response……... 45

Movimientos ascendentes y descendentes…… 46

Apoyaturas…… 47

Análisis El gusto de las mujeres……... 48

Arpegios…… 48

Insistencias…… 49

Análisis a Cartagena tiene……. 52

Cantemos……...… 62

Polombia…… 65

Isla Grande……. 66

Toda bala es perdida…….. 69

El poder del ahora…….. 71

La pobreza se ve……..... 73

RESUMEN

Este trabajo contiene el proceso investigación creación que sustenta la composición e interpretación de seis obras para guitarra eléctrica, como instrumento melódico, dentro de la música de gaitas; dichas composiciones e interpretaciones están basadas en el análisis de algunos rasgos distintivos del fraseo del maestro Sixto Silgado “Paíto”.

La forma de apropiar el estilo de la gaita de “Paíto” fue basado en el análisis de diez de sus obras grabadas bajo el sello Sonidos Enraizados. Una vez seleccionado el repertorio se hizo la transcripción de la gaita hembra para poder identificar los elementos más característicos del fraseo usando el método estructuralista de Jan LaRue y finalmente aplicar los hallazgos a la guitarra eléctrica buscando desarrollar un estilo propio como sello particular.

Tras muchos ejercicios y repeticiones, se hizo la composición de seis piezas inéditas conservando la base rítmica de estas músicas, pero en esta ocasión utilizando la guitarra eléctrica como reemplazo de la gaita hembra y ahondando en las posibilidades sonoras que ofrece como metainstrumento.

Este tipo de apropiación genera nuevo conocimiento que se convierte en aporte al ámbito académico, amplía el repertorio y sienta las bases para otros proyectos similares en el futuro.

Palabras clave: Análisis, apropiación, fraseo, guitarra eléctrica, gaita hembra, interfluencias.

ABSTRACT

The goal of this paper is to support this research-creation project about writing and performing six songs in the styles of gaita music but in electric guitar as a lead instrument. All the work is done by analyzing the phrasing of Sixto Silgado “Paíto”.

To appropriate the musical vocabulary used by “Paíto” it was necessary to transcribe some of his songs recorded by the label Sonidos Enraizados. After selecting the repertoire, the melodies were transcribed and then analyzed using Jan LaRue´s method, and some others theories to show the pertinence and relevance of this project, always by looking for a unique sound on the electric guitar.

Finding the inner voice was a matter of time and repetition. When achieved this, the six songs were written trying to get the sound of “Paíto” but exploring all the possibilities the electric guitar has as a meta-instrument.

This kind of appropriation is important, not just in the academy world, but also in the oral tradition because it is useful to link both, and construct the foundations to other projects like this one in the future.

Keywords: Analysis, appropriation, phrasing, electric guitar, “gaita hembra”, interfluences.

INTRODUCCIÓN

La guitarra eléctrica es un instrumento musical moderno, fue creada en los Estados Unidos en la década de los treinta por la necesidad de lograr escuchar la guitarra dentro de los ensambles de orquestas que tenían instrumentos mucho más audibles como la batería y los metales (Paté, Navarret, Dumoulin, Le Carrou, Fabre, Doutaut, 2012).

Su rol armónico ha prevalecido sobre el melódico (Frith, 2001), sin embargo, en algunos géneros musicales populares la guitarra, como instrumento melódico, tomó relevancia y se convirtió en un sello característico (Pagano, 1989).

Según Santamaría (2007), para el caso colombiano es en el sistema sonoro del Caribe donde más se ha usado la guitarra eléctrica, y puntualmente el vallenato ha sido pionero en la introducción de este instrumento foráneo dentro de las músicas tradicionales (Bermúdez, 2004).

Con el lanzamiento del disco *Clásicos de la provincia* de Carlos Vives (1993), los medios masivos de comunicación dieron visibilidad a la hibridación hecha entre las músicas tradicionales de la región Caribe y los instrumentos del rock (Sevilla, M., Ochoa, J., Santamaría-Delgado, C., & Cataño, C., 2014), y fue a partir del álbum *La tierra del olvido* de Carlos Vives (1995) que el país sufrió cambios históricos a nivel musical y social, derrumbando barreras nacionales y de clase (Wade, 2002); este disco abrió la puerta a una nueva sonoridad que era desconocida para el público en general hasta entonces y de cierta forma era el punto de partida para el uso de instrumentos como la guitarra eléctrica dentro de las músicas de tradición oral colombianas (Restrepo, 2017).

Así nacen las llamadas nuevas músicas colombianas que son una hibridación de las músicas de tradición oral con *pop*, *rock*, *jazz* y aires "afrocaribes" incluyendo elementos electrónicos (Gómez, 2015) y la instrumentación propia de dichos géneros musicales. Por tal motivo los resultados a nivel interpretativo de este trabajo están enmarcados dentro de las dinámicas de la conjunción de la tradición y la modernidad entendida como la unión de los instrumentos propios de la música de gaitas y los meta-instrumentos como la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico.

CAPÍTULOS

1. LAS GAITAS

Según Ochoa (2013), existen dos tipos de gaitas: largas y cortas. El objeto de estudio de este trabajo son las gaitas largas donde a su vez se encuentran dos posibilidades: la gaita hembra y la gaita macho. En la mayoría de las ocasiones se tocan simultáneamente ya que se complementan. La hembra hace la melodía principal y el macho hace una contra melodía que sirve de apoyo a la primera.

Gráfica 1. Foto gaitas. Cumbia colombiana (2019)

El origen de las gaitas es prehispánico e indígena. Instrumentos similares se encuentran en otras partes del continente americano (Santamaría, 2007); para el caso colombiano se reconocen como zonas gaiteras a la Sierra Nevada de Santa Marta y a la Serranía de San Jacinto o mejor conocida como los Montes de María (Ochoa, 2013).

Actualmente Cartagena y sus alrededores gozan de buen prestigio por tener semilleros que han dado excelentes intérpretes de gaita.

En materia de festivales, el más importante del país es el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene en Ovejas, Sucre; también goza de buen prestigio el Festival de San Jacinto, Bolívar, municipio muy asociado a la tradición gaitera y cuna del grupo más reconocido: Los Gaiteros de San Jacinto.

Gráfica 2. Mapa de los Montes de María. Alcaldía de Ovejas (2018)

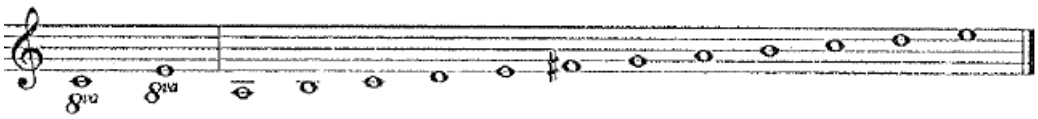
1.1 LA GAITA HEMBRA

La gaita hembra es un aerófono de boquilla, es decir, un instrumento de viento bajo el mismo principio de la flauta dulce. El aire es introducido a través del soplo y el sonido se produce al corte del viento contra un borde. Está hecha con una caña que tiene cinco agujeros y una cabeza de cera cuya embocadura es el cañón de una pluma. De los cinco orificios sólo se tapan los cuatro superiores y de cada una de esas posiciones se puede obtener una nota fundamental y tres armónicos que se alcanzan con aumentar la fuerza del soplo. Para obtener

las notas fundamentales se debe soplar muy suave generando un sonido muy débil y por esta razón esas notas rara vez se usan (Ochoa, 2013).

1.1.1 RANGO Y AFINACIÓN

Omitiendo las notas fundamentales por las razones ya descritas, el rango de la gaita hembra comienza en el La de la tercera octava del piano (A3) y termina en el Mi de la quinta octava (E5); cabe resaltar que no es un instrumento cromático, es decir, no puede dar las doce notas correspondientes a la escala dodecafónica sino que por su construcción da los intervalos correspondientes a una escala dórica en la mayoría de los casos, o también es probable que delinee una escala eólica si hay semitono entre el quinto y el sexto grado.



Gráfica 3. Rango de la gaita hembra. Ochoa (2013)

Debido a la construcción artesanal de las gaitas, la afinación de los instrumentos no corresponde al sistema temperado (A=440 Hz). Generalmente cada gaitero construye sus propias gaitas y le da una sonoridad característica abriendo los huecos de la caña a distancias particulares, usando los dedos de su mano, generando intervalos a veces no tan exactos. La afinación, vista desde el pensamiento occidental temperado, podría considerarse microtonal.

Con el paso del tiempo, éstas han sido temperadas por constructores de gaitas que vieron la necesidad de hacerlo cuando se comenzó a grabar este instrumento con otros que

obligaban a unificar la afinación. Incluso han llegado a utilizar diversos materiales para el cuerpo y la boquilla (Echandía, 2018).

1.2 MÚSICA DE GAITAS

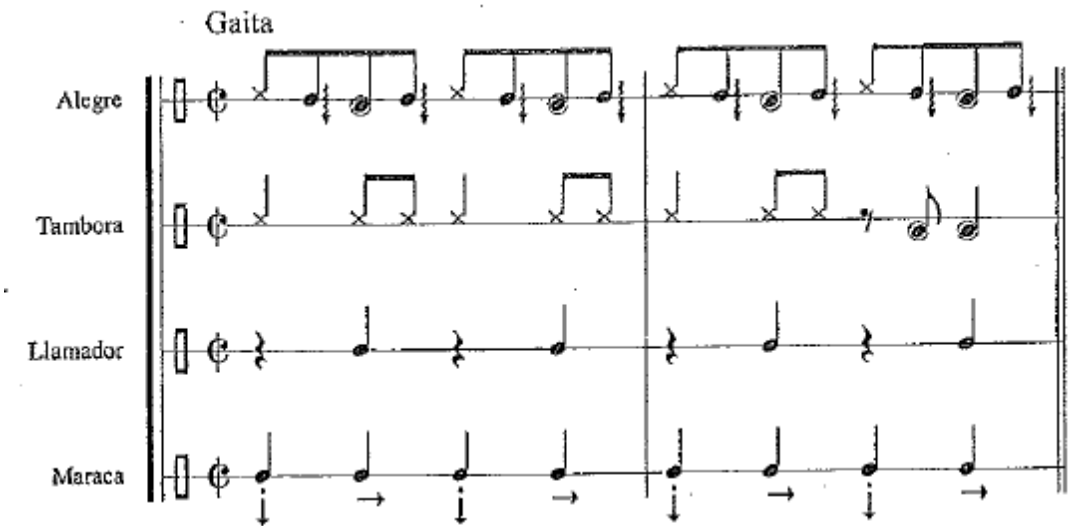
El formato predominante al interpretar la música de gaitas es: gaita hembra, gaita macho, maraca, tambor alegre, llamador, tambora y voz. La tambora ingresó al formato gracias a Catalino Parra en la década de los cincuentas. Hasta ese entonces no se utilizaba y es por ello que el maestro Jesús María Sayas, gaitero de la tradición, nunca la incluyó en sus grabaciones (Sonidos Enraizados, 2009).

Existen tres aires tradicionales dentro de la música de gaitas: gaita corrida, porro de gaita y merengue o puya. Aunque pueden variar esos nombres de acuerdo a la región donde se ubiquen, músicos de diferentes lugares pueden interpretarlos sin confusión. Normalmente la base de cada aire se mantiene y es el tamborero quien improvisa con repiques que le dan identidad propia a su forma de tocar. De ahí el nombre del tambor: alegre, también llamado tambor hembra (Convers, Ochoa, 2007).

1.2.1 GAITA CORRIDA

El término gaita se utiliza para nombrar tanto al instrumento musical como al aire de la tradición que se parece a la cumbia, según Ochoa (2013), es un poco más lenta y sin letra en la mayoría de las ocasiones. Es importante resaltar que de acuerdo a trabajos de investigación más recientes como la tesis de maestría del musicólogo Urián Sarmiento, se han encontrado evidencias de lo contrario. En Ovejas lo llaman gaita y en San Jacinto gaita corrida. Tiene métrica y subdivisión binaria con sensación rítmica similar al *jazz* (Sonidos Enraizados, 2009). El llamador marca el contratiempo, la maraca cae a tiempo y se abre a

contratiempo, mientras la tambora adorna y marca los tiempos fuertes para dejar que el tambor alegre marque las corcheas acentuando también los tiempos fuertes (Ochoa, 2013).



Gráfica 4. Patrón de la gaita corrida. Ochoa (2013)

1.2.1.1 CUMBIA

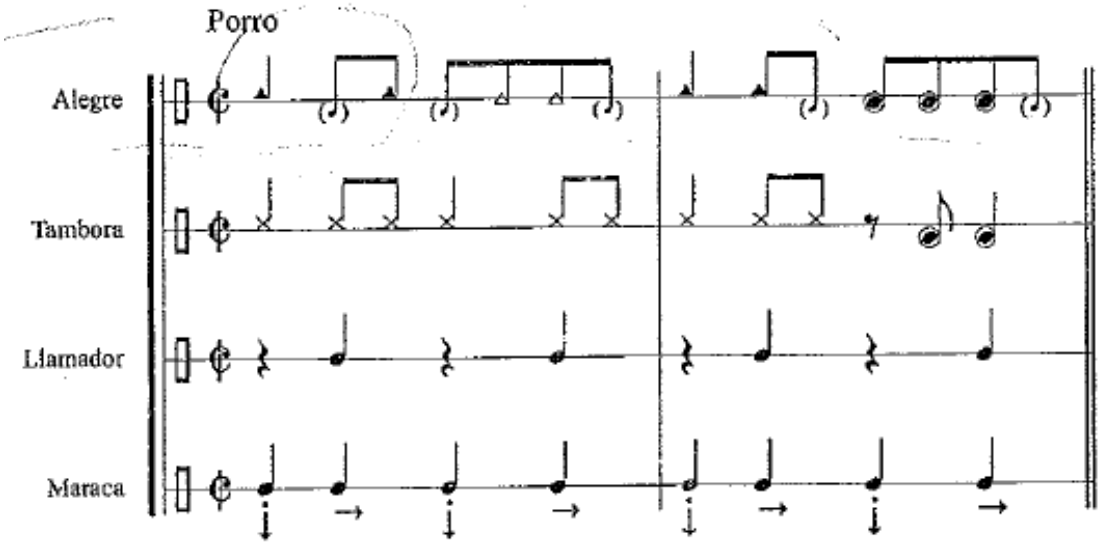
La cumbia no pertenece propiamente a la tradición de las gaitas, está ligada a la tradición de la caña de millo o pito atravesado en el departamento del Magdalena. Hay muchas versiones sobre la llegada o acogida de este aire, la más fuerte recae en la interpretación de cumbias por los Gaiteros de San Jacinto, hecho que abrió las puertas para que, con el tiempo, fuera adoptada por las nuevas generaciones de gaiteros. Como lo explican Convers y Ochoa (2007), la cumbia tiene letra y pertenece más a la tradición de la caña de millo, por tal motivo la cumbia no es incluida en este trabajo.

El maestro Sixto Silgado no interpreta cumbias en ninguno de los trabajos discográficos que son objeto de estudio de este proyecto de investigación-creación, es probable que por su eclecticismo tenga algunas cumbias dentro de su repertorio para presentaciones en vivo o parrandas de gaita debido a su gusto y admiración a la música de Andrés Landero, renombrado intérprete del acordeón y pionero de la cumbia sabanera.

1.2.2 PORRO DE GAITA

Es un aire de la música de gaitas que se caracteriza por su alegría que invita al baile. El término porro es polisémico y es usado en otros contextos como la música de caña de millo, la música de bandas en los departamentos de Córdoba y Sucre, y en las chirimías del Chocó. Su métrica y subdivisión es binaria donde casi todos los instrumentos se tocan como en la gaita corrida excepto el tambor alegre, como lo explica Ochoa (2013) se fundamenta en la "clave Caribe" debido a que el tambor alegre marca la clave tres – dos o solo la parte tres de dicha clave.

También se parece mucho a la base rítmica del bullerengue sentado y varía de acuerdo a la zona de donde provenga. Si es de la zona de San Jacinto lo tocan más pausado, melódico y con más cante´o, es decir, golpes en el borde el tambor. Si es de zonas con mayor ascendencia negra si toca con más fondeos y repiques (Sonidos Enraizados, 2019).



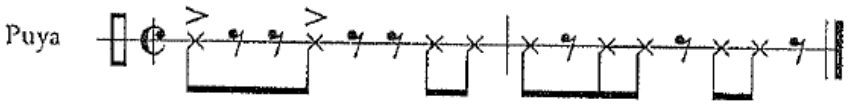
Gráfica 5. Patrón del porro de gaita. Ochoa (2013)

1.2.3 MERENGUE

Según Ochoa (2013) es un aire considerado rápido dentro de la música de gaitas. Los gaiteros negros, de las zonas de palenque como San Onofre, Ovejas, María La Baja y Cartagena utilizan la palabra merengue mientras en las zonas de mayor mestizaje como San Jacinto, San Juan Nepomuceno y Carmen de Bolívar emplean el término puya. Ambos son de métrica binaria donde el llamador marca el contra tiempo, la maraca se abre a contra tiempo y cae a tiempo, mientras la tambora marca el tiempo en la madera y en el parche toca abiertos y cerrados, estos últimos suenan más suaves. El alegre es el instrumento que permite diferenciar el merengue de la puya.

Gráfica 6. Patrón del merengue en el alegre. Ochoa (2013)

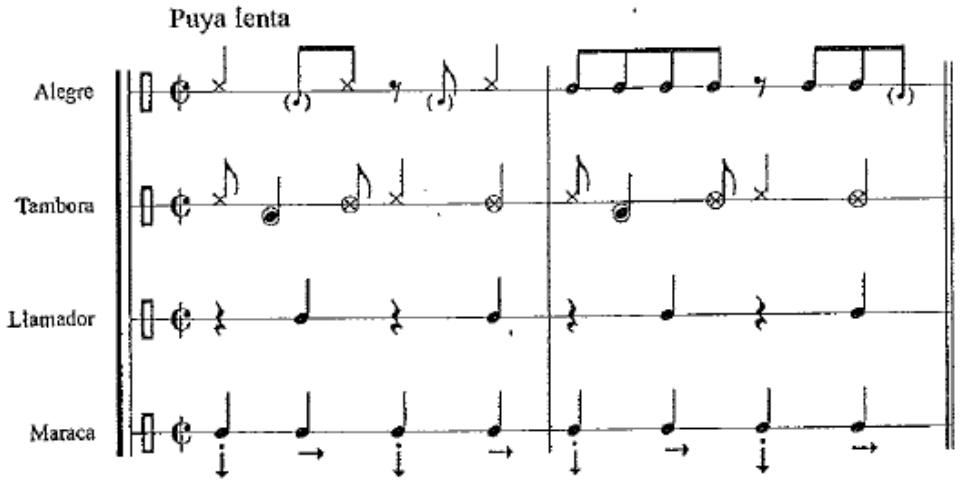
De acuerdo a Ochoa (2013), la diferencia entre merengue y puya, analizada desde el golpe del alegre, radica en tocar o no el primer tiempo; en la puya se toca y en el merengue no. Estas reducciones y generalizaciones son simplificaciones para facilitar la enseñanza y explicación en un contexto académico y fuera del territorio donde se hacen estas músicas. Por ende, se entiende que no son reducciones absolutas.



Gráfica 7. Patrón de la puya en el alegre. Ochoa (2013)

Existen merengues cantados e instrumentales. La palabra merengue puede venir de los tamboreros que interpretaban vallenato (Convers et al, 2007). Ochoa (2013) y Santamaría (2007) coinciden que en la música de tambora al merengue se le conoce como berroche y

según estos mismos autores, el merengue de gaita es diferente del merengue vallenato; adicionalmente ellos expresan que, de acuerdo a sus investigaciones, al merengue se le conoce como porro en la música de caña de millo. Ochoa (2013) sostiene que en los Montes de María se interpreta la puya lenta que es un aire similar al merengue en términos generales.



Gráfica 8. Patrón de la puya lenta. Ochoa (2013)

1.2.3.1 PUYA

La puya de gaita generalmente se toca más rápido que el merengue. Los gaiteros sanjacinteros dicen desconocer el término merengue, pues argumentan que ellos tocan puyas (Ochoa, 2013). Sin embargo, fue por el festival de Ovejas que los gaiteros de los Montes de María tuvieron que aprender a tocar merengue, cuando dicha categoría fue abierta y se convirtió en requisito indispensable para poder ganar el festival.

Dentro de la tradición de la caña de millo se le conoce como porro y es importante diferenciarla también de la puya vallenata. Del mismo modo que ocurre con la cumbia, la puya no será parte de este trabajo ya que el maestro Sixto Silgado no interpreta puyas sino merengues.

1.3 ESTILOS

Las sabanas de los departamentos de Bolívar y Sucre han sido históricamente fuente de la música de gaitas. Al sur de los Montes de María la población es mayoritariamente mestiza y al norte mayoritariamente negra. Esta división también es válida para la música de gaitas (Sonidos Enraizados, 2009).

Según Ochoa (2013) existen dos estilos de acuerdo a la zona donde se interpretan las gaitas: estilo indígena y estilo negro.

No se duda del origen indígena de las gaitas o pitos cabeza de cera, pero Convers y Ochoa (2007) aseguran que, aunque ya no quedan comunidades indígenas en la zona de los Montes de María sus habitantes sí heredaron las tradiciones de los pueblos ancestrales que allí permanecieron.

1.3.1 GAITA INDÍGENA

Es el estilo más reconocido comercialmente hablando, se refiere a los gaiteros de los Montes de María o serranía de San Jacinto. Su forma de tocar las gaitas es más lento y pausado, dando preferencia a los aires de gaita y porro. Dos de sus grandes exponentes son: Manuel “Mañe” Mendoza y Antonio “Toño” García.

Cuando en la década de los años cincuenta Delia Zapata Olivella estudió la música de gaita pudo dar visibilidad en el interior del país y a nivel internacional no sólo a esta música en general sino particularmente a Los Gaiteros de San Jacinto y por esta razón son el referente que tienen la mayoría de los colombianos sobre esta tradición.

1.3.2 GAITA NEGRA

La gaita negra es el estilo de los gaiteros negros habitantes de las zonas bajas de los Montes de María, los pueblos de San Onofre, Palo Alto y María la Baja (Cifuentes, 2015). Su estilo se basa en la variación de las melodías, en la riqueza rítmica que poseen por su fuerza en el soplo y su ataque con la garganta y no con la lengua. Tocan los ritmos lentos y rápidos con gran destreza, pero sin perder la nostalgia y el "swing" que caracteriza estas músicas. Usan poco vibrato, aceleran las melodías y tienen mayor registro (Ochoa, 2013). Sus mayores representantes son Medardo Padilla, Jesús María Sayas y Sixto Silgado "Paíto".

Este trabajo de investigación -creación se basa en el análisis a este estilo de tocar la gaita. No se pretende confirmar o desvirtuar lo dicho por otros autores sobre las características tímbricas y rítmicas, sino apropiar los rasgos distintivos de esta forma de tocar dentro de la tradición para llevarlos posteriormente a la guitarra eléctrica.

1.4 SIXTO SILGADO

El maestro Sixto Silgado "Paito" es considerado el último exponente vivo de la gaita negra, Nació el 5 de abril de 1939 en Flamenco, corregimiento de María la Baja, Bolívar; hijo de Román Silgado, gaitero de la tradición, y de Juana Martínez. Su música se resalta por el alto grado de dificultad interpretativa en sus melodías, su amplio repertorio, la fuerza de su soplo, su musicalidad y su mente abierta que lo llevan a tocar en la gaita géneros diferentes a su tradición como vallenatos, currulaos, fandangos y hasta rock (Sonidos Enraizados, 2009).

Ha ganado varias veces los festivales más importantes del país y ha representado a la región Caribe colombiana en eventos internacionales, siempre acompañado de su grupo Los

gaiteros de Punta Brava, en el cual tocaba el gran tamborero Encarnación Tovar “El Diablo” con quien se conoció en 1960 tocando en parrandas de gaita en el barrio Chambacú de Cartagena. En 1962, luego de ser desalojado violentamente por decreto de estado, “Paíto” sale de Cartagena y tras un paso fugaz por Barú se instala en Isla Grande, Islas del Rosario donde vive hasta el día de hoy. Actualmente en su agrupación tocan dos de sus hijos, Daniel y Joanis Silgado.

Su trabajo discográfico consta de dos LP bajo el sello Sonidos Enraizados: Gaita Negra (2007) y La flor de melón (2009), un EP bajo el mismo sello, Mejor que me mate Dios (2015) y una reedición de Gaita Negra bajo el sello francés Ocora publicada en 2012 (Radio Nacional de Colombia, 2015).

2. APROPIACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

Según la Real Academia Española (2019), apropiar es hacer algo propio, asemejar o aplicar con propiedad algo a la circunstancia de la que se trata, y precisamente ese es el objetivo principal, que el autor de este documento adquiera un lenguaje que hasta hace poco era ajeno a él, lo lleve a su instrumento de forma intuitiva y desarrolle nuevas creaciones logrando la interinfluencia del conocimiento previo a sus estudios de maestría y los adquiridos en ella.

Aquí surge la pregunta: ¿Cómo apropiar? Existen dos formas de hacerlo. La primera es el caso de los músicos con formación académica, es decir, aprendieron en conservatorios donde por siglos se ha inculcado el pensamiento de que el único camino para aprender música es desarrollando las capacidades de lectoescritura; y la otra forma de apropiar surge de la

oralidad y la corporalidad que sustentan las músicas tradicionales, según Eliecer Arenas Monsalve (Congreso de Músicas Colombianas, 2016).

No es mejor una que la otra sino de esta manera se explica que para aprender músicas populares no es necesaria la fórmula centro europea, dando paso a la oralidad y la corporalidad que cambia por completo la percepción del tiempo, del sonido y del espacio. Así se logra entender por qué las músicas de tradición oral se bailan, se tocan y se cantan diferente a la música académica, es decir, con otras lógicas a las pre establecidas en los conservatorios (Roholt, 2014).

2.1 "CUANDO YO APRENDÍ A TOCÁ GAITA"

Como parte del disco Gaita Negra (2007) aparece un relato del maestro Sixto Silgado en el cual narra la forma como comenzó a tocar las gaitas por imitación y repetición.

Sus primeros pasos fueron de niño, con una gaita "cortica" e intentando hacerla sonar igual a las melodías que escuchaba de su padre, Román Silgado. El maestro recuerda que practicaba todos los días con el sueño de llegar a ser gaitero como su papá. He aquí la validación de un mentor o paradigma que nutre el sueño y las ganas de tocar.

De acuerdo a la información contenida en el disco Gaita Negra (2007), cuando Paíto tuvo la capacidad de tocar las gaitas "grandes" le pidió a quien tocaba la gaita macho en la agrupación de su padre que le enseñara. Manuel de la Hoz, conocido como Manolito, le enseñó a tocar desde la oralidad, mostrándole las líneas melódicas que él hacía y el joven Sixto se limitaba a imitar los sonidos de su profesor. En algunas parrandas cuando por el exceso de alcohol Manolito no podía seguir tocando, "Paíto" tenía la oportunidad para tocar gaita macho y acompañar a su padre.

Así fue como logra que su padre lo lleve a Cartagena para las fiestas de noviembre y en Chambacú, en las parrandas de gaitas, conoció a los maestros de su papá. Uno de ellos fue Martín Hernández para quien tuvo la oportunidad de tocar gaita macho. De Hernández su papá le contó que tenía la capacidad de irse a trabajar al monte y escuchar las melodías de los pájaros para luego llegar a su casa y tocarlas en la gaita (Sonidos Enraizados, 2007).

Otro maestro que conoció en Cartagena fue a Pablo Berrío de Palo Alto, Guayabal. Tras escuchar a Paíto tocar gaita macho, Pablo Berrio o "Pablera" como le decían sus amigos, pidió permiso a Román Silgado para llevarse al joven Sixto a tocar con él. Según Sonidos Enraizados (2007), una vez dominada la gaita macho decidió aprender a tocar gaita hembra y no tuvo que pedirle a su padre que le enseñara sino repetía las melodías que toda su vida le había escuchado tocar.

Todo el aprendizaje fue empírico, a oído, imitando y practicando todos los días. Por esta razón la oralidad y la corporalidad adquieren mucha importancia como herramientas de transmisión de saberes dentro de la tradición. Cuando se pretende apropiar los elementos distintivos del fraseo del maestro Sixto Silgado es imperativo el uso de estas técnicas de aprendizaje ya que sin ellas se omiten los ingredientes fundamentales de su timbre.

2.2 LA MÚSICA ES UN LENGUAJE

Según Victor Wooten, reconocido bajista de jazz y pedagogo, la música es un lenguaje, debido a que, como forma de expresión se puede leer, escribir y puede hacernos mover (TEDx, 2013). El gran problema que identifica Wooten, es que muchos músicos creen que sólo se puede enseñar y aprender música bajo las directrices precisas de un profesor y se

pierde de vista la forma intuitiva como se aprende el lenguaje hablado, como los niños aprenden a hablar: escuchando y repitiendo.

Con base en lo anterior, la imitación es fundamental para la apropiación de los elementos que conformen el lenguaje musical y sumado a esto, la experiencia de la corporalidad al escuchar música se hace indispensable ya que cambia la manera ortodoxa de interpretar un instrumento musical porque se emplea todo el cuerpo, no sólo las manos, los pies o la voz.

Desde la pedagogía académica ya se valida esta forma de aprender con los métodos activos en la educación. Dichos métodos sustentan el aprendizaje desde la imitación y la repetición (Jorquera, 2004).

Debido a que el objeto de estudio de este trabajo hace parte de la música de tradición oral de Colombia, y ésta a su vez se basa en la oralidad, la corporalidad, la imitación y la repetición, se decidió sustentar este documento de investigación creación no sólo con transcripciones y análisis de diez obras del maestro Sixto Silgado, sino con ejercicios para el desarrollo de la intuición, de la voz interior y concluir con la composición de piezas inéditas y la interpretación de las mismas.

2.3 LA ILUSIÓN DE UN INSTRUMENTO

Partiendo de la premisa: la música es un lenguaje y debe aprenderse de la misma manera como se aprende cualquier otro, para que el intérprete de un instrumento musical apropie correctamente el lenguaje musical debe asumir dicho aprendizaje como un proceso interno y no externo (Kochevitsky, 1967).

Es en la mente, a nivel neuronal, donde se generan las asociaciones de lo escuchado y el resto del cuerpo, dando como fruto una emoción. Para Pharrell Williams, aclamado productor musical, la música debe entenderse desde las emociones, no desde el intelecto. La mejor forma de recordar una progresión de acordes debería ser por los sentimientos que genera, los sentimientos que evoca y no por números o grados diatónicos (GQ, 2019).

Surge la incógnita del por qué cada intérprete suena diferente y la respuesta se basa en que cada individuo escucha, percibe y/o entiende en su mente de forma especial y única, generando emociones distintas y, por ende, generando una respuesta motora, un impulso neuronal que culmina con el sonido, único y diferente, emanado del instrumento musical. Cada ser humano, es decir, cada intérprete suena de forma particular. De acuerdo al doctor en música de Berklee College of Music, Steve Vai:

> "Frank Zappa told me: The tone is in your head. Many years after that I realized the tone is based on the way you hear yourself in your head. You can´t sound like anybody except yourself" (Sweetwater, 2019).

Vai confirma la teoría sobre la calidad y la cualidad del sonido de cada instrumentista. El tono está en la forma como el músico se escucha a sí mismo, luego no es el instrumento el que suena de determinada manera sino quien lo ejecuta.

Según el pianista norteamericano Hal Galper, los músicos no pueden tocar aquello que no logran oír. El instrumento no es la herramienta sino lo son las emociones que nacen en la mente y, después, llegan a las extremidades que ejecutan la acción de hacer sonar aquello que oímos previamente en la cabeza. La música viene del músico, no del instrumento. Se necesita una fuerte señal en el cerebro para la toma de decisiones, aquellas que luego se convertirán en frases y melodías al momento de tocar (Galper, 2010).

Como parte experimental de este proceso, el autor tuvo que hacer ejercicios de escucha atenta a las características tímbricas del maestro Sixto Silgado para luego imitarlas en su instrumento, buscando una analogía sonora entre la gaita y la guitarra eléctrica pero siempre con la premisa de lograr expresar su propia voz, su propio sonido.

2.4 EL INTÉRPRETE

Interpretar es traducir de una lengua a otra, sobre todo cuando es oralmente (RAE, 2019). Ya que la música es un lenguaje se puede afirmar que el intérprete es el encargado de asimilar el mensaje en un lenguaje original e intuitivamente llevarlo a otro sin cambiarle su significado. De acuerdo a Orlandini (2012), interpretar es:

> "un arte complejo, lleno de aristas y de especialidades, pero irreemplazable. El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel".

En palabras de Ernesto Ocampo, el intérprete debe en primera instancia estudiar el lenguaje de las obras a interpretar, luego debe incorporar lo que ha estudiado y llevarlo a la práctica inconsciente a través de la repetición para finalmente desarrollar su propio vocabulario que lo diferenciará de los demás (Solano, 2017).

Para Yehudi Menuhin, violinista, un buen intérprete debe hacer mucho más que transmitir, debe aportar y dar vida a las notas. La interpretación debe nacer del sentimiento personal y dar fe que la vida no marcha a una velocidad constante, que el pulso se acelera o disminuye de acuerdo a la música y su cadencia (Música en México, 2016). La responsabilidad es alta ya que quien lo realiza debe brindar la musicalidad a lo que toca, siempre con las preguntas de por qué debe tocar de cierta forma, por qué hacer esto o aquello y en esa toma de decisiones construir su propia versión de la obra (ArtistsHouseMusic, 2010).

La musicóloga Susan McClary propone tocar muchas veces lo que se va a interpretar para descubrir los detalles que hacen particular a esa música. Paralelo a ese proceso, la profesora McClary recomienda conocer las circunstancias extra musicales de lugar y tiempo en que originariamente se toca dicho repertorio, y de esta forma el intérprete adquiere todas las herramientas para apropiar el lenguaje. Por lo anterior, la maestría en músicas colombianas de la universidad El Bosque tiene como parte de su filosofía apoyar los trabajos de campo, uno de ellos fue la pasantía a Isla Grande, Bolívar, organizada por María José Salgado Jiménez, docente con maestría en musicología de la Universidad Nacional de Colombia y experta sobre el sistema sonoro del Caribe colombiano.

El autor de este trabajo tuvo el privilegio de hacer parte de esa salida académica y aprovechó para obtener la mayor cantidad de información tanto musical como extra musical que le permitiera hacer un trabajo de investigación creación serio y soportado con evidencia empírica.

2.5 EL FRASEO

Se denomina fraseo a la forma única y particular de tocar melodías en un estilo o género musical específico, generalmente después de haber apropiado el lenguaje de uno o varios maestros. Dicha apropiación se logra con la práctica constante y el análisis de todos los elementos que componen el sonido característico de aquello que se haya estudiado.

Ernesto “Teto” Ocampo dice:

> “Para los jazzistas lo más importante y preciado es el fraseo. Un jazzista nuevo toca frases de Charlie Parker, y uno lo sabe porque esa persona no ha desarrollado su fraseo propio, que se compone de todo lo que uno oye. El fraseo es algo que uno no puede planear, la improvisación es espontánea y verdadera, uno no puede improvisar de lo que no sabe y para eso hay que oír mucha música” (Solano, 2017).

Ocampo insiste en que las melodías se usan para estudiarlas y tocarlas. De igual manera Mike Stern, destacado guitarrista de *jazz*, advierte la importancia de transcribir a los mejores. Él no sólo transcribe solos de guitarra sino de otros instrumentos como trompeta, saxofón, y piano, al respecto recuerda el consejo que le dio su mentor, el pianista Charlie Banacos:

"Listen, Listen, listen… That´s how you learn any language and this is a language" (Charupakorn, 2010).

La única manera de apropiar un fraseo es repetir los sonidos que se escuchan e ir uniendo las frases cortas hasta completar oraciones o frases más largas (Chinchín, 2017). El fraseo se obtiene tras el análisis a las transcripciones realizadas. Es muy importante conocer la estructura de las frases, por ejemplo, si están construidas desde pregunta respuesta o antecedente consecuente. La estructura permite entender la música (Orlandini, 2012).

2.6 TRABAJO DE CAMPO

Para poder entender las músicas de tradición oral de forma integral es indispensable hacer trabajo de campo, es decir, desplazarse hasta el lugar donde se desarrolla dicho fenómeno musical y así comprender mejor los conceptos teórico-prácticos, como también todas las manifestaciones culturales que los rodean (Significados.com, 2020).

Así lo recomienda Luis Enrique Gaitán, guitarrista de *jazz* con experiencia en músicas tradicionales afro colombianas. El viaje y la permanencia en el territorio permiten interiorizar aquello que hace a los individuos particulares: el clima, la comida, las costumbres, la forma de hablar, etc. La inmersión cultural permite la construcción de identidad partiendo de la tradición que se termina convirtiendo en la base de la autenticidad para ser diferentes ya que

muchas de esas músicas han estado invisibles por muchos años y poseen una riqueza invaluable (Pardo, 2009).

El componente afro que se encuentra en las músicas del litoral Pacífico y en el Caribe colombiano hacen que su estudio y análisis lleven a los músicos a cuestionar, revaluar, reforzar o encontrar su identidad, dice Gaitán, y para entender en toda su dimensión lo que implica ser afro es indispensable ir a los territorios y hacer trabajo de campo.

2.7 TRANSFERENCIA ENTRE INSTRUMENTOS

Existen varios ejemplos de la transferencia musical entre instrumentos de la tradición y meta-instrumentos. La música de gaitas ha sido interpretada en otros instrumentos, por ejemplo, sus melodías fueron llevadas al clarinete en las bandas de viento de formato pelayero (Ochoa, 2016). El caso más famoso es el de Lucho Bermúdez que apropió el fraseo de las gaitas para crear su estilo personal (Solano, 2003).

En relación con las guitarras, los trabajos en solitario de Ernesto “Teto” Ocampo se caracterizan por llevar melodías tocadas en gaitas y flautas, producto del estudio de las músicas de tradición oral, a la guitarra tanto acústica como eléctrica. En su primer disco titulado “Teto” (2005) se encuentran elementos de la región Caribe colombiana, mientras su segundo disco “Mucho Indio” (2012), se concentra en las músicas indígenas (Cifuentes, 2013).

Un ejemplo de transferencia entre guitarras lo hizo Noel Esteban Petro Henríquez, “El burro mocho”, quien pasó las melodías de la guitarra requinto a la guitarra eléctrica. Para esto creó el concepto del requinto eléctrico que consiste en el uso de un capo a la altura del

quinto traste en la guitarra eléctrica, subiendo la afinación *standard* una cuarta justa (Radio Nacional de Colombia, 2018).

Donde es más visible la transferencia es entre los tambores y la batería. El maestro Manuel Hernández adapta ritmos andinos, llaneros y del pacífico que están plasmados en su libro Música Colombiana en Batería (2010). Satoshi Takeishi es un caso particular por ser japonés y haber tenido el privilegio de aprender los aires en el tambor, directamente de Encarnación Tovar "El Diablo", para llevarlos a la batería (Poliedro, 2016). También Pedro Ojeda hizo un estudio sistemático de los ritmos tradicionales colombianos que le permitió adaptarlos a la batería y a su vez esto le permitió formar parte de proyectos como Mucho Indio, Sidestepper, La mojarra eléctrica, La revuelta, La tambora de Gilbert, entre otros (Hernández, 2015). Por último, Juan Guillermo Aguilar Bayer es otro ejemplo de transferencia entre instrumentos ya que desde 2002 emprendió un viaje por las costas colombianas para investigar sobre las músicas de tradición oral y ha creado métodos para tocarlas en la batería (Cano, 2014).

3. ANÁLISIS MUSICAL

Escuchar música es una forma de experimentar el estar vivo y el análisis de estilo ayuda a mejorar dicha experiencia a todo nivel, pero el análisis no debe restringirse a las músicas llamadas académicas sino a todas las expresiones musicales para que el placer sea más que intelectual y estético, también un completo entendimiento de lo que se escucha (LaRue, 1973).

Uno de los objetivos del análisis musical es el comprender a profundidad una pieza llegando a la reflexión sobre el por qué una composición se hizo de determinada manera, o

las razones del compositor para hacerla y las coyunturas estilísticas e históricas que condicionaron su obra. En pocas palabras, comprender a profundidad la música teniendo en cuenta los procesos creativos y compositivos.

Al hacer un análisis formal se busca comprender los elementos de la música, a saber: los ritmos, las armonías, las melodías, las texturas, los timbres y otros factores que caracterizan la música objeto de estudio. Para ello es indispensable contar con las transcripciones que permiten tener una representación gráfica de lo que suena y a partir de las partituras hacer una audición analítica para identificar todos los elementos tímbricos que hacen especial el sonido de “Paíto”.

Según Jan LaRue (1973), durante muchos años se abrió el debate si el análisis musical podría ir más allá de la música académica y pasar a las músicas tradicionales, debido a que en el pasado se hablaba de “nuestra música” para referirse a la de origen centro europeo como si fueran superiores y a las demás como “su música” dando a entender que son inferiores y no ameritan un estudio o análisis a profundidad; todo esto se ha reivindicado y hoy por hoy es válido el estudio y análisis de las expresiones populares de tradición oral.

Por todo lo anterior se busca hacer una comprensión integral de los rasgos distintivos del fraseo del maestro Sixto Silgado ya que en ellos hay conocimiento implícito e inédito aún por descubrir; para ello se unificaron los criterios formales del estructuralismo de Jan LaRue con los métodos intuitivos previamente descritos en el capítulo dos y con lo anterior obtener los mejores resultados dentro del proceso de investigación-creación.

3.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Existen diferentes métodos para analizar la música, sin embargo, para este trabajo se consideró pertinente utilizar el método estructuralista, más concretamente el desarrollado por el musicólogo Jan LaRue que consiste en una estructura en forma de organigrama que propone cuatro categorías a observar en cada obra: sonido, ritmo, melodía y armonía, más un quinto elemento intrínseco a la música, que se refiere a las sensaciones generadas en el oyente, La Rue lo define como crecimiento o movimiento y tiene que ver con la forma, sea micro o macro, que tiene la pieza en cuestión. De acuerdo a lo anterior, es un método descriptivo que usa diagramas de manera flexible sin llegar a convertirlo en un conjunto de casillas inamovibles, rígidas y solamente teóricas sino en una red, a manera de filtro, por la cual fluye la música y deja a su paso una serie de trazos que a su vez muestran la riqueza musical que contiene cada obra (LaRue, 1973).

Para los estructuralistas es muy importante la conexión entre observación y descripción, entendiendo esta última como verbalización de la música, porque estas son las herramientas que permiten alcanzar la máxima comprensión del repertorio estudiado y, tan importante como lo anterior, comunicar los hallazgos de forma asertiva.

El texto base para este estudio fue Guidelines for Style Analysis (1970) de Jan LaRue, traducido al español en 1989 bajo el nombre de Análisis del Estilo Musical; en él, La Rue (1973) abre la posibilidad de usar su método a músicas no académicas y advierte la posibilidad de no tener que usar todas las categorías en un análisis; por lo tanto se acordó con el asesor de este trabajo utilizar sólo tres de ellas: sonido, melodía y ritmo, ya que el análisis se concentró en identificar los elementos tímbricos y melódicos de la gaita hembra interpretada por el maestro Sixto Silgado.

3.2 REPERTORIO A ANALIZAR

El maestro Sixto Silgado ha grabado dos álbumes bajo el sello Sonidos Enraizados, el primero Gaita Negra (2006) de quince *tracks* y La Flor de Melón (2009) de 14 *tracks*. De ellos se decidió transcribir y analizar diez temas, cinco de cada uno, con la intención de cubrir algunos de los rasgos característicos más importantes dentro del amplio espectro musical que lo identifica. Adicionalmente, pese a la transcripción de algunos temas, se hizo la escucha analítica de todos y cada uno de ellos, para un total de 29 temas seleccionados.

Disco Gaita negra:

El gusto de las mujeres es un merengue instrumental de autoría de Román Silgado, padre del maestro Sixto. De subdivisión binaria y velocidad media alta. Es el primer tema del disco Gaita Negra (2006) y es uno de los más conocidos y solicitados en las presentaciones en vivo del maestro.

El gusto de las mujeres - Audio

El gusto de las mujeres - Partitura

La Avianca es una muestra del eclecticismo de Sixto Silgado porque es un merengue vallenato, es decir, un merengue con subdivisión ternaria y está adaptado al formato de gaitas. Cuenta la historia del primer viaje a Bogotá que realizó el maestro en el año 2000 para participar en la grabación del primer álbum del grupo Curupira (Sarmiento, 2019).

La Avianca - Audio

La Avianca - Partitura

La promesa es un porro de gaita compuesto por Félix Julio Silgado, cantante, gaita macho y maraca en la grabación. El maestro Sixto musicalizó la letra de este porro que contiene una crítica a los políticos que prometen solucionar los problemas de la región y del país, pero no cumplen su palabra.

La promesa - Audio

La promesa - Partitura

Merengue faroto es una pieza instrumental rápida que le permite al maestro interpretar la gaita con gran destreza y virtuosismo, también da la posibilidad a su hijo Daniel Silgado de demostrar lo aprendido a Encarnación Tovar "El Diablo" en su solo de tambor alegre.

Merengue Faroto - Audio

Merengue Faroto - Partitura

El llanto de Susana es una gaita corrida, donde se plasma el sentimiento y la interpretación magistral de la gaita, elementos propios del estilo negro. Como otras las gaitas corridas, puede ser bailada y quizás por eso el maestro lleva hacia adelante el tiempo y deja que el alegre haga repiques con lo cual se invita a pasar de la escucha al baile.

El llanto de Susana - Audio

El llanto de Susana - Partitura

Disco La flor de melón:

La flor de melón es un merengue que podría calificarse como la canción más reconocida de "Paíto". Narra la alegría de ser agricultor y sembrar patilla en su tierra junto al mar Caribe, algo que ya no se puede hacer hoy día en la isla debido al cambio climático y la escasez de agua potable.

La flor de melón - Audio

La flor de melón - Partitura

Homenaje a los juglares es el séptimo tema del álbum La flor de melón. Es un porro de gaita, lento y sentimental que rinde homenaje a los mejores intérpretes de la gaita y que ya no están vivos, nombra a Francisco "Pacho" Llirene (nombre del festival de Ovejas), "Toño" Fernández y "Mañe" Mendoza.

Homenaje a los juglares - Audio

Homenaje a los juglares - Partitura

La gallineta es una gaita corrida de autoría de Ramón Silgado, según Urián Sarmiento (Conversación personal, 2019). Aunque es muy difícil de interpretar, el maestro lo hace con la destreza y confianza que dan lo años de experiencia debido a su facilidad para tocar sin problema en el registro alto o gritos de la gaita y hacer los trinos que adornan la melodía.

La gallineta - Audio

La gallineta - Partitura

Cartagena tiene es otra muestra del amplio abanico de géneros musicales que interpreta el maestro debido a que es un fandango y pertenece a la tradición de los bailes cantados. “Cartagena tiene lo que no tenía, tiene alcalde nuevo y puesto´e policía” dice la letra con tintes políticos que apoya a Alfonso López por ser liberal.

Cartagena tiene - Audio

Cartagena tiene - Partitura

La serenata es una adaptación al formato de gaitas que hace el maestro Sixto Silgado al porro pelayero “El Culebro” de Pedro “Peyo” Torres Arroyo. En conversación personal con “Paíto” durante la pasantía a Isla Grande, el maestro reiteró que era de su autoría, pero Urián Sarmiento aclara que probablemente antes de la existencia de la ley de derechos de autor era común que los maestros dieran por suyo un tema al referirse a sus arreglos e interpretaciones como inéditos (Conversación personal, 2019).

La serenata - Audio

La serenata - Partitura

Nota 1: Las transcripciones se hicieron ajustando la afinación al *standard* La=440 Hz y los *tempos* (bpm) son sólo una aproximación para dar la referencia de la velocidad a la que son interpretadas las obras.

Nota 2: Los enlaces a las partituras y los audios están restringidos a los miembros de la comunidad académica de la Universidad El Bosque, para abrirlo debe tener correo @unbosque.edu.co

3.3 METODOLOGÍA APLICADA

A continuación, se aplicará el método de Jan LaRue al repertorio previamente seleccionado de acuerdo a los criterios establecidos por el autor de este documento y su asesor de trabajo de grado. De las cinco categorías que propone LaRue se definieron tres categorías: sonido, melodía y ritmo.

3.3.1 EL SONIDO

Esta categoría reconoce los aspectos del sonido como la materia prima de la cual se vale el intérprete para comunicar mejor su mensaje a través de las melodías que emanan de su instrumento. El timbre es la cualidad acústica del sonido y puede ser visto como las características de las ondas independientes o en sumatoria con las frecuencias producidas por los otros instrumentos (Maggiolo, 2003).

Analizando de forma macro un conjunto de gaitas se observa que los timbres utilizados guardan una relación que cubre todo el espectro sonoro, desde las frecuencias bajas que produce la tambora, hasta las altas que aporta la maraca. Las gaitas, las voces y los tambores llenan las frecuencias medias. Puntualmente la gaita hembra abarca el rango de la voz humana. Por ser pocos los instrumentos y tener un rol específico se tocan durante toda la pieza y la carencia de uno de ellos se siente inmediatamente, sólo es válido el dejar de tocar una de las gaitas si es justamente el gaitero quien canta.

El idioma es el conocimiento de las posibilidades técnicas de cada instrumento y el uso de ellas como característica particular o individual en la interpretación. Las melodías de la gaita hembra son mayoritariamente arpegios en el rango medio de su tesitura debido a que en el registro alto se requiere soplar muy fuerte y por el contrario en el registro bajo las notas

suenan muy suave. Por ser un instrumento de viento la duración de las frases es corta, aunque como ya se ha dicho en el primer capítulo, una de las características del maestro Sixto Silgado es soplar empleando los músculos de su garganta, no sólo los de la boca, permitiéndole más volumen y menos fatiga.

En materia de articulación se observó que predomina el uso del *staccato*, cada nota está separada de la siguiente y lleva implícitamente un acento, se ligan solamente las notas rápidas o de corta duración y esto es muy evidente en los trinos, *glissandos*, *appoggiaturas* y *acciaccaturas*. LaRue propone analizar si el compositor tuvo en cuenta la fatiga de los músculos de la boca o la capacidad pulmonar del intérprete, pero de nuevo, esta forma intensa de tocar es justamente el sello del estilo negro.

La dinámica es la intensidad sonora y los matices específicos a la hora de interpretar, estén o no escritos en la partitura. Ya que la música de gaita pertenece a la tradición oral no es posible hacer este análisis desde la grafía musical sino desde las grabaciones y se evidencia que los músicos están en constante escucha mutua para reaccionar a las frases o gestos musicales que propone el gaitero. Aquí también es oportuno aclarar que estas músicas están ligadas al baile y que la improvisación es la base de la creación misma, luego la interacción con quienes bailan hacen que las dinámicas cambien durante la interpretación de la pieza.

Los grados de contraste son muy subjetivos debido a la naturaleza misma de la música de gaita. Las dinámicas están implícitas y se respetan, pero no es conveniente afirmar que solo exista *piano* y *forte* o que un golpe de tambor sea *fortissimo*, por poner algunos ejemplos. Lo que si puede asegurarse es que la frecuencia de los contrastes está marcada por las secciones que adopta la pieza, es decir, cambios de la estrofa o parte cantada a los segmentos

instrumentales, de los solos a la entrada de la gaita hembra y de nuevo se siente el cambio al volver a una estrofa. LaRue denomina este fenómeno como dinámicas en terraza o escalonadas.

En materia de textura puede decirse que la música de gaita, como la mayoría de las músicas populares tradicionales, consta de melodía más acompañamiento. Es la gaita hembra la que cumple el rol melódico principal junto con la voz, mientras los demás instrumentos acompañan, incluso la gaita macho ya que esta hace contra melodías o melodías que están supeditadas a la melodía principal. En un análisis vertical se encuentra que siempre suenan todos los instrumentos y esto lleva a encontrar una trama muy interesante a cada instante porque siempre están sonando todos los instrumentos con libertad a excepción del llamador, improvisando dentro de los esquemas ya descritos en este capítulo. Al hacer una escucha atenta de un instrumento como la tambora o el alegre se experimentan sorpresas porque no hay lugar para saber con exactitud qué va a tocar el tamborero y cómo van a reaccionar los demás músicos.

El sonido contribuye al movimiento desde la tímbrica y las dinámicas. Por ejemplo, si la gaita suena en su registro más alto, denominado “gritos”, y a su vez el tambor alegre y la maraca repican se genera un clímax y se realza la sensación de movimiento dentro de la pieza musical. Existe una especie de código entre los músicos de la tradición que dicta tocar con mayor fuerza en esos puntos álgidos y bajar de nuevo la intensidad para darle curvas o movimiento a la interpretación, siempre escuchando lo que hacen los otros músicos; en este sentido se parece mucho la música de gaitas con el jazz.

Por otra parte, es más sutil el aporte del sonido a la forma debido a la permanente interpretación de todos los instrumentos. Como ya se explicó, ninguno de los músicos deja de tocar durante la pieza porque cumple un rol específico y que nadie más tiene dentro de la agrupación, si lo hiciera dejaría un vacío que es muy evidente y nadie más puede llenar. Solo la gaita es reemplazada por la voz y de vez en cuando aparecen espacios sin melodías para que los tambores hagan solos.

Desde las pequeñas dimensiones como lo denomina LaRue, haciendo especial análisis al sonido de la gaita hembra interpretada por el maestro Sixto Silgado, se encuentra que la fuerza de su soplo logra un mayor volumen y un sonido "ronco". Aquí tiene mucho que ver la construcción del instrumento ya que cada parte de la gaita aporta al timbre característico de la misma: la caña usada, el ángulo entre la boquilla y el cuerpo de la gaita, el tiempo de uso, el tamaño de la cabeza y la concentración de la mezcla entre cera y carbón. También es relevante la ejecución particular de cada gaitero o el estilo personal de cada intérprete; como se describió en este mismo capítulo, el maestro "Paíto" sopla con los músculos de la garganta y esta técnica le permite alcanzar mayor fuerza y resistencia al tocar, sacando de la gaita notas limpias y con intensidad.

En ambos discos se encontró la particularidad de la afinación de las gaitas casi medio tono por debajo del La a 440 Hz. Las gaitas fueron construidas con una afinación relativa muy cercana a un La bemol más 25 cents aproximadamente, calculado tomando como punto cero la afinación exacta a 440 Hz. Es interesante hacer énfasis en que los dos discos fueron grabados con un par de años de diferencia entre ellos, de acuerdo a Urián Sarmiento (Conversación personal, 2019) y que la afinación de la gaita hembra del maestro Sixto no presentó variación alguna. No hace parte de este análisis el estudio del impacto de esta

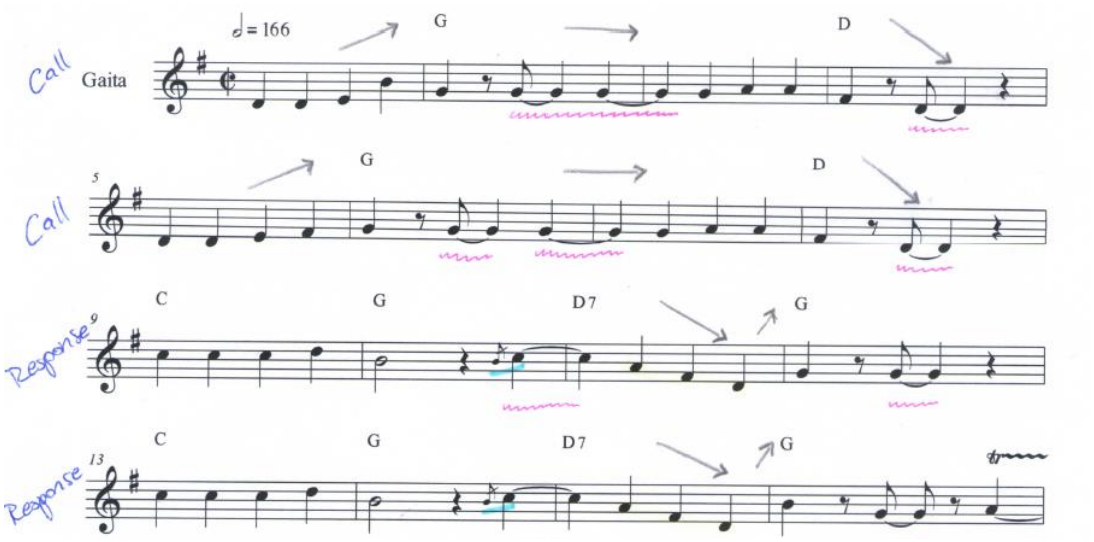
afinación en la percepción de quienes escuchan la música del maestro Sixto, pero no cabe duda que también sea una referencia de su sonido particular.

Por último, el sonido aporta al movimiento por lo rítmico en un ciento por ciento, esa es la característica de la música de gaita como tantas otras músicas de tradición oral de Colombia. Es música con propósito específico como el baile, las ceremonias, el canto y las celebraciones en general, por eso son rítmicas y no nacen de la melodía o la armonía como las músicas de origen centro europeo.

3.3.2 LA MELODÍA

La melodía es el perfil formado por un conjunto de sonidos (LaRue, 1973) y es quizá el elemento más familiar para la mayoría de las personas porque desde muy temprana edad los cantos de cuna y las rondas infantiles son las primeras melodías que escucha un ser humano y de ahí en adelante sigue tarareando y cantando las melodías que le gustan. LaRue describe el proceso de iniciación a la escucha y canto de melodías de la misma forma como el maestro Sixto Silgado dice que aprendió a tocar las gaitas.

En las obras de “Paíto” las melodías son construidas desde la temática y no desde lo motívico. La melodía está ligada a la voz, a la letra y luego se desarrolla por medio de reiteraciones que son pequeñas variaciones que se convierten en la virtud del gaitero y su sello personal. Dichas frases están construidas sobre la escala dórica que produce la gaita hembra y el maestro las hace simétricas, casi siempre de cuatro compases. Además, puede identificarse el patrón global de llamado y respuesta que se encuentra en muchas músicas tradicionales y sobre todo en las de origen afro.



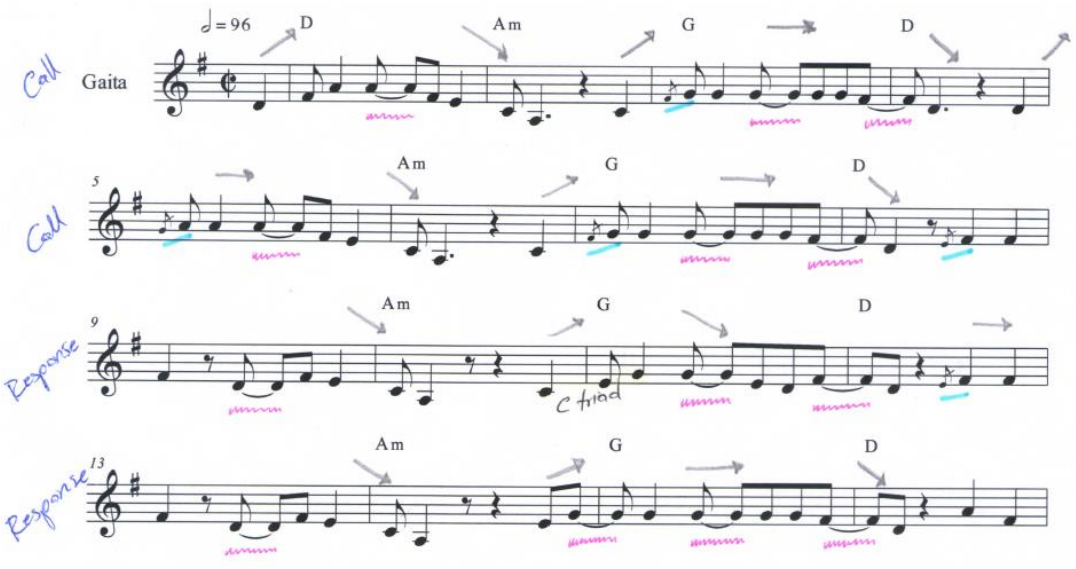
Gráfica 9. Patrón de Call & Response en Cartagena tiene. Fuente propia

Audio call & response - Ejemplo / Cartagena Tiene

Este patrón asociado con la comunicación humana fue traído a América por los esclavos africanos y con el paso del tiempo se manifestó en las diferentes expresiones musicales como el jazz (Masterclass, 2019) y las músicas colombianas de las costas Caribe y Pacífica (Ochoa, 2016). Adicionalmente la reiteración de las frases es muy importante porque refleja la forma como se habla en esas comunidades, no es correcto decir repetición sino reiteración porque hay pequeños cambios en la interpretación y busca dar fuerza de intención.

En el ejemplo de la gráfica nueve se ve la forma como el maestro expone una idea melódica, luego reitera esa frase con una pequeña variación en la última negra del quinto compás y responde a estas con otra frase que también es reiterada dando a lugar un patrón que puede describirse como: *call, call, response, response*; esa es la forma recurrente del maestro para presentar el tema de cada canción.

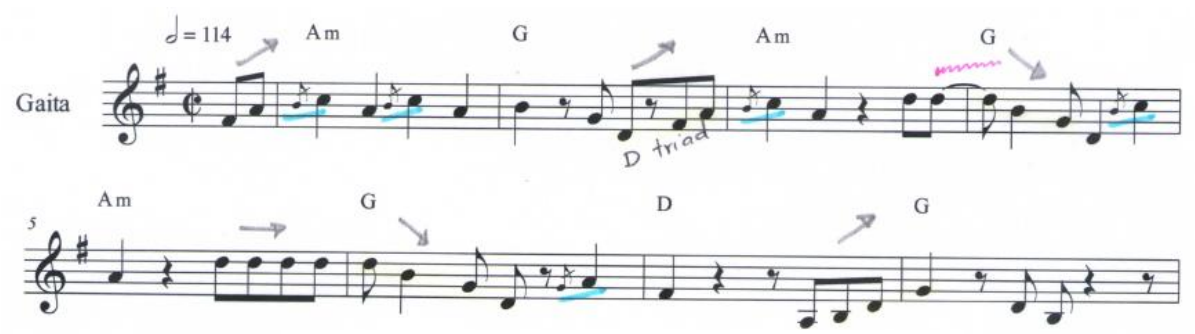
Un rasgo distintivo del fraseo del maestro “Paíto” es comenzar la frase con una línea ascendente, sostenerse en el registro medio alto de la gaita y luego cerrar con una idea melódica descendente. Lo anterior le da movimiento y cadencia a la música, las líneas ascendentes dan la percepción de aumento en la velocidad, es un fenómeno acústico generado por el solo hecho de subir en el registro del instrumento y como consecuencia la pieza va ganando velocidad con el desarrollo de la melodía. En los ejemplos gráficos las flechas muestran el movimiento hacia arriba, lateral o hacia abajo que tienen las melodías.



Gráfica 10. Movimientos asc y desc en Homenaje a los juglares. Fuente propia

Audio movimientos asc desc - Ejemplo / Homenaje a los Juglares

Otro elemento característico del fraseo de “Paíto” son las apoyaturas cortas o *grace notes* que siempre hace del Si al Do. También se encuentran entre Mi y Fa sostenido y del Fa sostenido al Sol pero son esporádicas. Es altamente probable que antes de tocar un Do, lo adorne con un breve paso por el Si natural. En los ejemplos esta característica está señalada con color azul celeste.

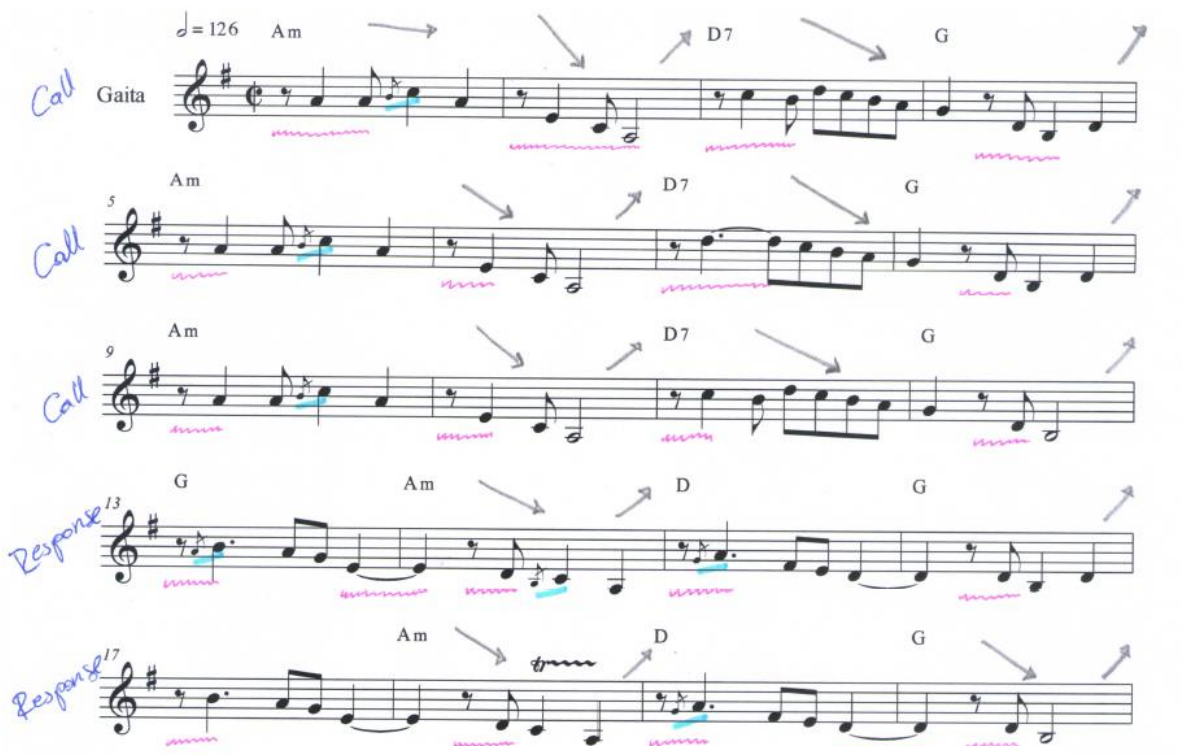


Gráfica 11. Apoyaturas en La gallineta. Fuente propia

Audio apoyaturas - Ejemplo / La Gallineta

A diferencia de otros gaiteros con otros estilos, es llamativo que el maestro Sixto específicamente en estas grabaciones usa poco el recurso de trinos, quizás, porque sus melodías no suelen tener notas largas de acuerdo a las grabaciones que fueron transcritas, y porque su estilo lo lleva a soplar cada nota que suena a manera de *staccato*, con lo cual da fuerza a su interpretación y por ende volumen a su sonido.

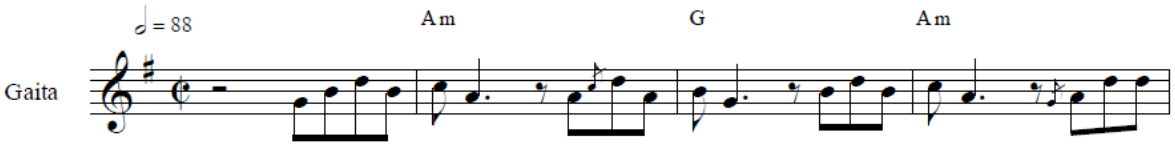
Las melodías del maestro son sincopadas, otro rasgo de la música de gaita. La mayoría de sus síncopas son irregulares acentuando la segunda corchea del primer tiempo de cada compás, y regular cuando liga la segunda corchea del segundo tiempo con la primera del tercer tiempo, esto último muy frecuente en las músicas afro. Lo especial de la síncopa es que da movimiento y sorpresa a las melodías, muy importante a la hora de bailar. El maestro Sixto genera un balance en su fraseo al crear melodías simétricas de cuatro compases, pero dentro de cada de ellas usa la síncopa para romper la percepción rítmica binaria e imprimir saltos ocasionados por la acentuación de ciertos tiempos débiles. En todos los ejemplos la síncopa está señalada con una línea corrugada color fucsia.



Gráfica 12. Análisis de El gusto de las mujeres. Fuente propia

Audio análisis El gusto de las mujeres

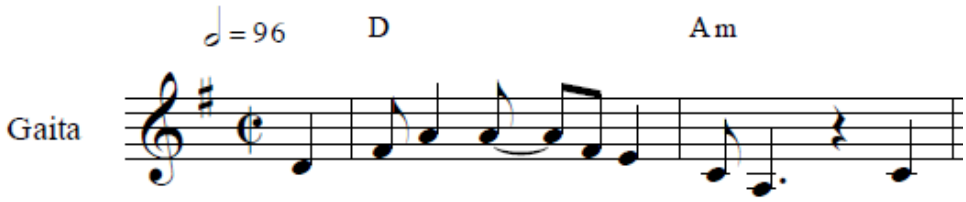
Haciendo un análisis desde la interválica, las melodías en la música de gaita son construidas principalmente de arpegios de triada, sólo sobre el cuarto grado se construye un arpegio con séptima; se usan muy pocos grados conjuntos y si se emplean son para adornar o llegar a la nota del siguiente arpegio. La razón de este fenómeno es la construcción misma del instrumento que permite tocarlos controlando la fuerza del soplo y una fácil posición de los dedos. Audio Arpegios - Ejemplo / El llanto de Susana



Gráfica 13. Arpegios en El llanto de Susana. Fuente propia

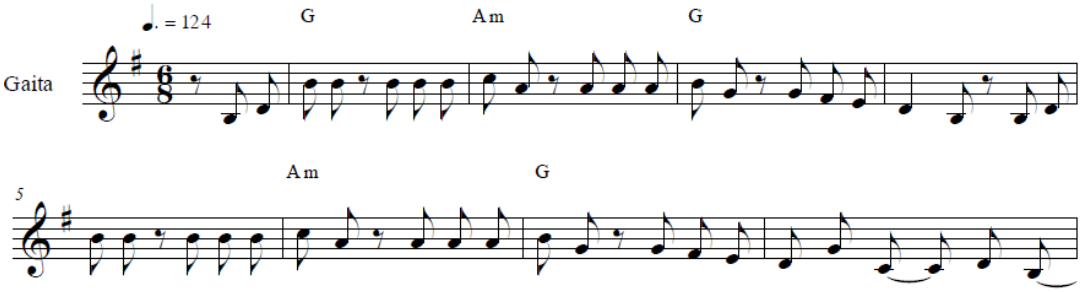
Es interesante ver cómo fluye la melodía al darle continuidad con las aproximaciones por grados conjuntos, es decir, se llega al siguiente arpegio por la nota más cercana contribuyendo al movimiento de la pieza. En la gráfica 13 se observa que en el arpegio de Sol mayor utiliza el Si para llegar al Do que es la tercera de La menor; luego usa el La para llegar al Sí que es la tercera de Sol mayor.

El mejor ejemplo es este fragmento de Homenaje a los juglares en el cual pasa del arpegio de Re mayor al de La menor por grado conjunto, usa la tercera de Re mayor que es Fa sostenido para llegar al Mi que es la quinta de La menor.



Gráfica 14. Arpegios en Homenaje a los juglares. Fuente propia

Los arpegios no siempre se tocan desde la fundamental sino a veces están en inversión, ascendentes y descendentes. No es posible determinar si el maestro utiliza más unos que otros, pero es muy común encontrar que, si hay un arpegio ascendente, más adelante aparece una línea descendente a manera de conclusión.



Gráfica 15. Insistencia de notas en La Avianca. Fuente propia

Audio insistencias - Ejemplo / La Avianca

En el ejemplo anterior también se observa otro recurso técnico que emplea el maestro al hacer insistencia sobre una misma nota con *staccato* implícito, en esta ocasión sobre las notas Si y La del primer y segundo compás respectivamente, sin contar la anacrusa, generado de forma natural por la manera de tocar, como ya se ha explicado es debido al ataque de cada nota y el soplo con la garganta.

3.3.3 RITMO

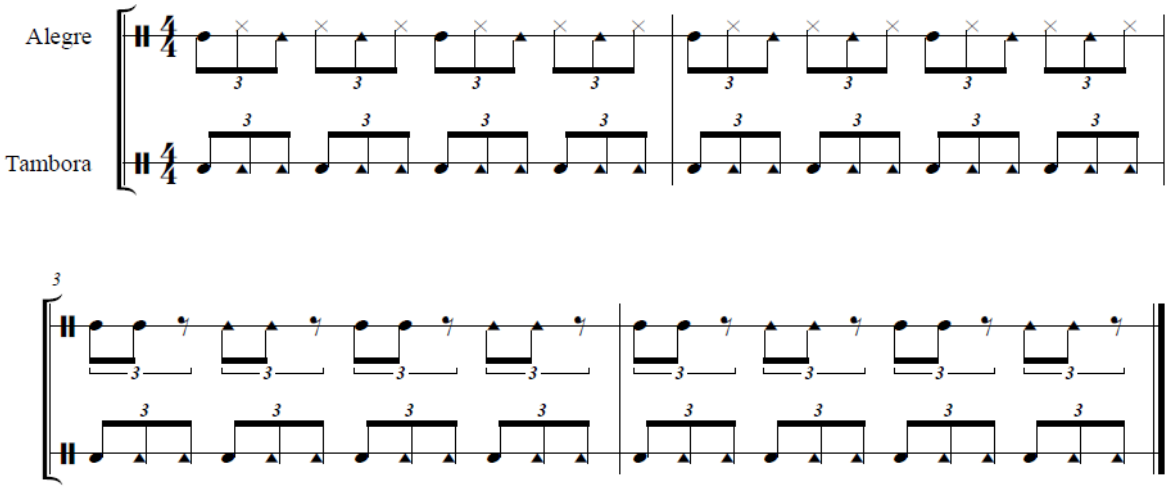
Según LaRue el ritmo es la categoría más fascinante, ambigua, misteriosa y problemática. Si se piensa a fondo la música es ritmo, movimiento y todos los elementos descritos anteriormente caben en esta categoría de una u otra forma. A nivel macro puede entenderse el ritmo como el pulso, la métrica y la subdivisión, pero a nivel micro el ritmo llega a analizar las figuras más recurrentes en el fraseo del maestro y que se constituyen en el objeto principal de estudio.

El ritmo es una relación de tiempo y espacio. A su vez el tiempo tiene implícito el concepto de movimiento porque si no hay desplazamiento, que toma un tiempo en realizarse, no existe el concepto de ritmo. En la música de gaitas los tambores son los que principalmente asumen el papel rítmico y las gaitas el rol melódico, pero en general todos aportan al movimiento.

El pulso es binario porque las músicas de origen afro tienen esa característica debido a la corporalidad con que se percibe, ya que los seres humanos tienen dos pies el concepto de desplazamiento en el tiempo-espacio debe ser sentido naturalmente en grupos de dos. Pero el pulso no es estable, ese es un concepto occidental, por tal razón estas músicas comienzan

un poco más lento de como terminan, siempre se aceleran. Quizá tiene que ver con la forma que hablan.

La métrica en su mayoría es doble y la subdivisión binaria, por tal razón se decidió hacer las transcripciones a compás partido. En los casos de los aires ajenos a la tradición de gaitas se encuentran métricas distintas como el fandango “Cartagena tiene” que si se analiza desde los tambores está a seis octavos mientras las gaitas están con subdivisión binaria, y el merengue vallenato “La Avianca” en el cual tambores y gaitas están a seis octavos.



Gráfica 16. Patrones de fandango. Fuente propia

Es muy interesante ver como las gaitas están a compás partido, es decir binario con subdivisión binaria, mientras los tambores están a cuatro cuartos, pero con subdivisión ternaria. Para acentuar el pulso fuerte la primera corchea de cada tresillo en la tambora se toca en el parche abierto. Por otra parte, las gaitas tocan negras que rara vez son sincopadas, lo que produce una sensación marcada de dos contra tres.

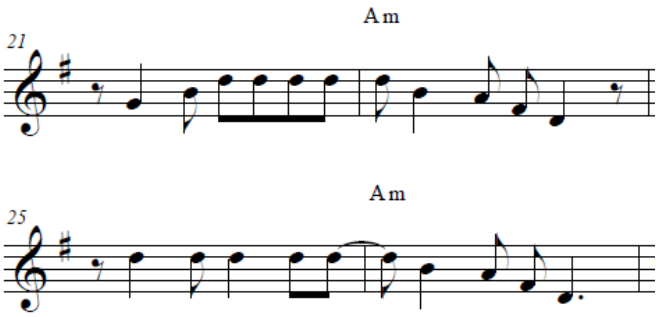
Gráfica 17. Partitura del fandango Cartagena tiene. Fuente propia

Cartagena tiene - Audio

La gaita macho ayuda a percibir la subdivisión binaria marcando los tiempos fuertes y no a contratiempo, característica del estilo negro. En el fraseo del maestro Sixto, la gaita hembra hace melodías sincopadas muy propias de la música de gaita en general; el patrón rítmico que más se encuentra es el siguiente:

Gráfica 18. Síncopa frecuente en la música de gaita. Convers et al (2007)

Esta célula rítmica aparece en varias ocasiones durante una misma pieza del maestro Paito y puede decirse que está presente en todas sus interpretaciones, incluso omitiendo la primera corchea como ocurre en estos compases de La Serenata.



Gráfica 19. Célula rítmica en La Serenata. Fuente propia

Se aprecia que las variaciones, en este caso, no son sólo en las notas sino en las figuras rítmicas. La negra del primer compás la toca en un Sol mientras en la reiteración la hace en un Re y en el primer compás toca cuatro corcheas durante el tercer cuarto tiempo, pero después hace negra y dos corcheas, ligando esta última a la primera corchea del siguiente compás. Definitivamente ser un buen gaitero implica tener la capacidad de hacer dichas variaciones sobre la marcha y casi siempre a gran velocidad.

Todo lo anterior tiene que ver con la corporalidad y la percepción del tiempo, es otra lógica que no es la propia en el contexto de los procesos de formación basados en el modelo europeo. Muchas improvisaciones, y por ende variaciones, las describen los propios gaiteros como “sabor” que no es otra cosa que llevar el ritmo con el cuerpo, sentir el pulso y si es el caso, acelerarlo.

3.4 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

La riqueza musical que se encuentra en las músicas tradicionales es variada y sorprendente. No cabe duda que la oralidad y la corporalidad les dan unas características especiales que no tienen las músicas más académicas y de origen centro europeo. El factor afro es sinónimo de libertad en la forma de expresar y el rompimiento de las reglas, que de

por sí son escasas. Lo más importante en estas músicas es la carga emocional que llevan implícitas y no la teoría o la técnica que soportan dichas interpretaciones.

Las melodías encontradas en la música del maestro Sixto Silgado son una mezcla de virtuosismo y simplicidad, entendiendo esta última como el talento de hacer fácil lo difícil. El primer gran elemento encontrado es la forma de reiterar una idea variando sutilmente y dejando una pista en el camino para que lo sigan los demás instrumentos sin perder la alegría y la sorpresa propia de esta música.

El fraseo del maestro tiene la constante de comenzar las frases con una línea ascendente y cerrarla con una descendente, todo dentro de cuatro compases que le dan simetría a sus ideas. Si llega a hacer un salto grande, octava o séptima, busca cerrarlo con un movimiento contrario, es decir, si el salto es ascendente la línea subsiguiente es descendente. Usa predominantemente arpegios y los une por notas adyacentes o grados conjuntos diatónicos.

Su timbre es muy particular por la forma de soplar con la garganta, lo que genera un sonido más cálido, con más cuerpo y algo ronco. Cuando toca en el registro alto de la gaita se siente el paso de la nota deseada a un “quiebre” por la fuerza de la interpretación lo que da dramatismo y sentimiento a lo que toca. Además, alcanza el virtuosismo por la claridad de cada nota, la velocidad y el volumen que logra.

En todos los temas se evidenció el comienzo de la interpretación a un *tempo* mucho más lento que el desarrollado durante la pieza, pero al cabo de pocos compases, se siente la aceleración del pulso; esta característica es propia de las músicas que están vinculadas directamente al baile. El maestro siempre tira el pulso hacia adelante y por ello las

transcripciones son tan sólo un acercamiento a la realidad, ya que “el sabor” no se puede plasmar en una partitura.

La forma de sus canciones, las melodías, sus letras y su forma de cantar son producto de su entorno y todo el bagaje musical que desde niño adquirió. Se siente muy presente el vallenato y la música de banda de vientos de formato pelayero, las influencias de sus maestros gaiteros y su sello personal en cada nota que sale de su gaita.

RESUMEN DEL ANÁLISIS

FORMA	Exposición del tema y subsecuentes reiteraciones con sutiles variaciones rítmico melódicas Ej. Gráfica 9 (pág. 45) Audio call & response - Ejemplo / Cartagena Tiene
FRASEO	Frases de cuatro compases Ej. Todas las partituras
	Comenzar las frases con líneas ascendentes y cerrarlas con líneas descendentes Ej. Gráfica 10 (pág. 46) Audio movimientos asc desc - Ejemplo / Homenaje a los Juglares

	Si hace un salto en la frase, cierra esa brecha (intervalo) con un movimiento contrario. Si hay salto ascendente, línea descendente a continuación. Ej. Gráfica 12 (pág. 48) Audio análisis El gusto de las mujeres
	Uso predominante de arpegios de triada Ej. Gráfica 13 (pág. 48) Audio Arpegios - Ejemplo / El llanto de Susana
TIMBRE	Ataque fuerte de cada nota
	Sonido limpio y brillante
RITMO	Tocar por delante del pulso
	Aceleración durante la interpretación
	Comienzo de las frases con la célula rítmica: corchea, negra, corchea

Gráfica 20. Tabla resumen del análisis. Fuente propia

4. LA CREACIÓN

Ya que el propósito de este trabajo de investigación creación es la interpretación de seis obras inéditas dentro de la música de gaitas usando la guitarra eléctrica como instrumento melódico, a continuación, se describe el proceso que dio como resultado esas composiciones.

Los aires de la música de gaitas que se tuvieron en cuenta fueron la gaita corrida, el porro, el fandango y el merengue (instrumental y cantado). Las melodías fueron inspiradas en el estilo interpretativo de Paíto, previamente analizado en este documento (capítulo 3).

El autor de esta memoria puso todo su conocimiento musical al servicio del proceso creativo y no hizo mayores esfuerzos por ocultar su gusto por las músicas anglosajonas como el rock y el pop; también se propuso resaltar su inicio musical bajo la influencia de lo conocido como nuevas músicas colombianas, término que acuñaron importantes músicos como Antonio “Toño” Arnedo e Iván Benavides, especialmente el trabajo musical de Carlos Vives en la década de los noventa. El resultado fueron obras eclécticas que mantienen algunos de los rasgos característicos de la música tradicional como los tambores y la maraca, con aportes en lo melódico y armónico desde el rock y el pop.

Las letras son producto de las vivencias cotidianas e involucran el pensar y sentir del autor. Es innegable que los costeños del Caribe cantan con alegría y sus líricas son jocosas, pero en estas obras inéditas se advierte un llamado a la reflexión sobre el momento político trascendental por el que atraviesa el país.

La guitarra empleada para componer e interpretar estas piezas musicales fue una Ibanez Prestige RG 2550. Se usaron cuerdas D´Addario calibre .011 - .049 para emular el color de la gaita del maestro Paíto en la guitarra eléctrica y además lograr una afinación dos

tonos debajo de lo acostumbrado manteniendo la tensión normal de las cuerdas. Es decir, de la cuerda más delgada a la más gruesa: C – G – Eb – Bb – F – C. Es importante aclarar que se hizo con afinación A=440 Hz para poder tocar con otros instrumentos temperados como el bajo eléctrico y los teclados que usan el mismo estándar de afinación.

Gráfica 21. Foto guitarra Ibanez Prestige RG 2550. Fuente propia

En materia de pastillas esta guitarra tiene instaladas Dimarzio *pick ups*:

Gráfica 22. Dimarzio Crunch Lab (Puente). Thomann.de

Gráfica 23. Dimarzio True Velvet (Mitad). Thomann.de

Gráfica 24. Dimarzio LiquiFire (Cuello). Thomann.de 2020

La razón por la cual se escogieron esas pastillas fue su alta ganancia y potencia de salida lo que se traduce en mayor volumen, brillo y proyección; adjetivos similares a los encontrados en las gaitas del maestro Sixto.

Gráfica 25. Helix Floor Line 6. Sweetwater.com 2020

Para complementar el potencial de la guitarra eléctrica como meta instrumento, se empleó la Helix Floor de Line 6 como modelador de amplificadores, cabinas, pedales análogos y micrófonos. En la descripción de cada composición se hace una breve mención de los efectos utilizados en cada una de ellas.

Para la grabación de las guitarras eléctricas melódicas se utilizó la siguiente cadena de señal: (*In front of the amp*) pedal de volumen, Wah Cry baby de Dunlop, pedal de *noise gate*, overdrive Ibanez Tube Screamer TS808, (Amp) la emulación del Marshall JTM-45 y cabina Marshall 4x12 con Greenbacks (Celestion), (*Back of the amp*) whammy haciendo las veces de octavador o *Harmonizer*, dos pedales de delay, uno análogo y otro digital, y un pedal de reverb. La captura fue hecha con un micrófono dinámico Shure SM57 junto a uno de cinta Roger 121.

Gráfica 26. Marshall JTM45. Sweetwater.com 2020

Gráfica 27. Marshall 1960A. Sweetwater.com 2020

El formato pensado para la interpretación de las obras fue de: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado, tambores del formato tradicional y voces. A medida que el proceso creativo fue avanzando, se identificó la analogía entre la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico con la gaita hembra y gaita macho. Tanto la guitarra como la gaita hembra llevan la melodía y el bajo eléctrico junto a la gaita macho hacen contra melodías. También podría hablarse de coincidencia al tener la guitarra (femenino) y el bajo (masculino).

Cada composición se hizo teniendo en cuenta el contexto en el que serán interpretadas las obras, es decir, se escribieron las líneas melódicas de las frases principales y se dará libertad al intérprete para hacer las reiteraciones necesarias de acuerdo a la interacción con el público o quienes participen en la ronda de baile.

4.1. LAS OBRAS

A continuación, se describe el proceso creativo que dio como resultado la composición de las seis obras donde se plasma la creación producto de la inspiración y el análisis realizado previamente a las obras del maestro Sixto Silgado. La interpretación de dichas obras será el resultado final de este proyecto de investigación creación.

No hay orden cronológico de las composiciones, cada una lleva un breve resumen del contexto, la descripción de la obra y algunos detalles que reflejan las similitudes de los hallazgos de la investigación con la creación del autor de esta memoria. Por decisión del autor y su asesor, se escogieron los siguientes aires para componer: gaita corrida, merengue, porro y fandango.

En los audios se buscó recrear la dinámica interpretativa de la música de gaitas, sin embargo, la base rítmica responde a las lógicas de una grabación *multitrack* salvaguardando el interés por poder unir las partes, es decir, ajustar todo al metrónomo sacrificando los diálogos entre tambores, maraca y guitarra eléctrica. Esa libertad en la expresión e interacción entre los instrumentos se daría en la interpretación en vivo.

4.1.1 CANTEMOS

Aire: **PORRO**	Tempo: **96 bpm**
Tonalidad: **FA menor** (Dórico)	Cantemos - Audio

Cantemos - Partitura

Intro	28 Compases
Estrofa	16 Compases
Pre Coro	8 Compases
CORO	12 Compases
Re Intro	28 Compases
Solos	LIBRE
CORO (tono arriba)	16 Compases

ESTROFA:
Me contaron mis abuelos
La historia de un gran país (Bis)
Que era pujante y era bueno
Había tierra pa´trabajar (Bis)

PRE CORO:
Y de pronto llegaron a despojar
Con sus armas se llevaron la felicidad

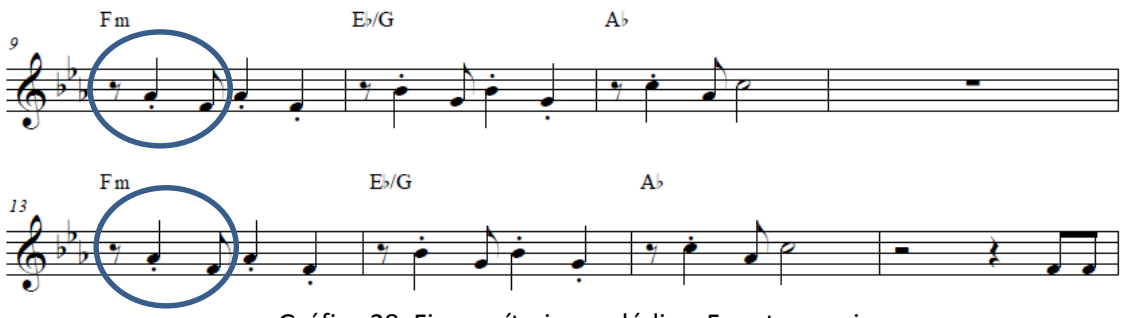
CORO:
Cantemos… Por el país
Cantemos… Por la paz
Cantemos… Reconciliación
Cantemos… Y ni un muerto más… Cantemos

La letra es el relato de un joven campesino en los Montes de María que creció con sus abuelos y ellos le contaron cómo era la situación del país y la región antes de la violencia, ahora esta persona pide cantarle a quienes marchan por la vida de los líderes sociales, por el cumplimiento de los acuerdos de paz y las víctimas del conflicto en general.

La progresión armónica se asemeja a lo encontrado en el análisis de las obras de Paíto: i – bVII, exceptuando el pre coro que utiliza i – bVII – bIII donde el segundo acorde, es decir el bemol siete de la tonalidad, se toca en primera inversión (Mi bemol mayor con bajo en Sol) generando una línea ascendente en el bajo que crea una expectativa que se resuelve en el coro.

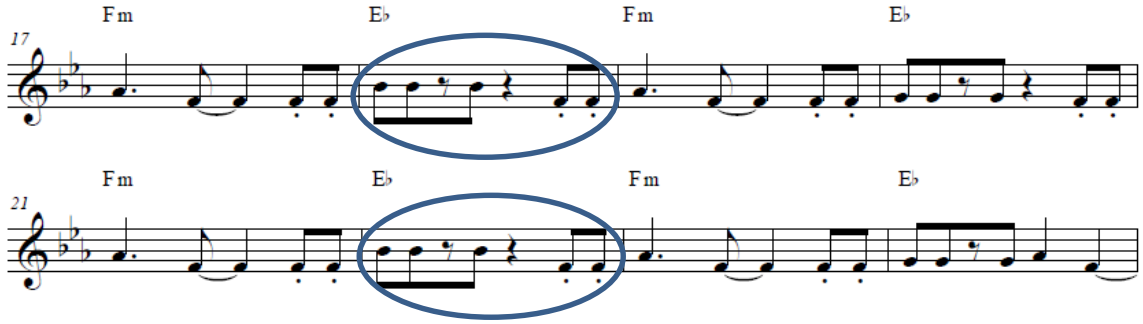
La melodía de la guitarra eléctrica contiene varios elementos de los identificados en el estudio del estilo interpretativo del maestro Sixto, tales como la simetría en la longitud de las frases, que son de cuatro compases, el uso de arpegios de triada y los comienzos de las líneas melódicas con la figura rítmica hallada en gran parte del repertorio de la música de gaitas (Figura 18) de la cual Paíto omite, casi siempre, la primera corchea.

Gráfica 18. Síncopa frecuente en la música de gaita. Convers et al (2007)



Gráfica 28. Figura rítmica melódica. Fuente propia

Otro aspecto a resaltar son las insistencias, es decir, tocar una misma nota reiteradamente para captar la atención del oyente y llevarlo al plano rítmico. "Paíto" no sólo usa las insistencias, sino que las hace con la técnica del *staccato* o soplo fuerte y corto para dar mayor contundencia al efecto en mención. De igual manera el autor hizo énfasis en este punto como se ve a continuación.



Gráfica 29. Insistencias. Fuente propia

4.1.2 POLOMBIA

En una intervención del presidente de la república dada en Corferias, Bogotá, en el marco de la convención de alcaldes y gobernadores electos en 2019, Iván Duque invitó a los candidatos derrotados en las urnas a "*Construir esa Colombia con P mayúscula*" y de ahí el nombre Polombia. Con motivo de la crisis de la Covid-19, dijo en la alocución televisada del 2 de mayo de 2020 "*…países como Locombia van a tener una oportunidad*".

Aire: **FANDANGO**	Tempo: **160 bpm**
Tonalidad: **DO mayor** (Mixolidio)	Polombia - Audio

Polombia - Partitura

Intro	80 Compases
Estrofa	64 Compases
Interludio (Re Intro)	80 Compases
Solos	LIBRE
Estrofa	64 Compases
Outro	80 Compases

El presidente colombiano (Bis)
Ya tiene jefe en el senado (Bis)

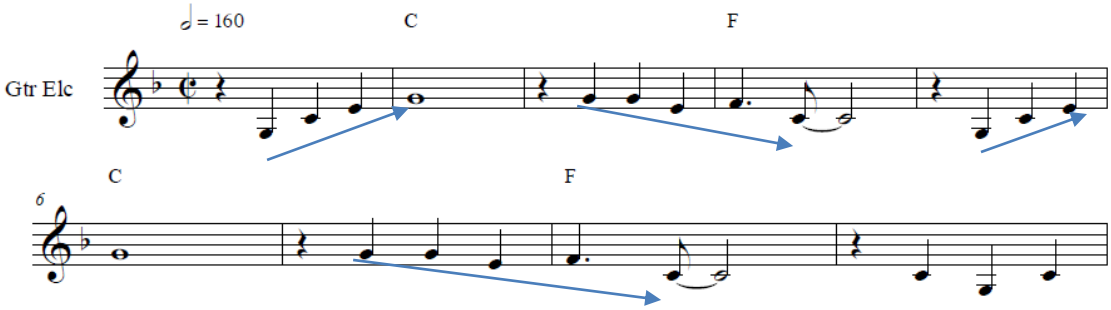
Le pido a todos los que votan (Bis)
Que voten bien o vendan caro (Bis)

Envío un saludo a Aida Merlano (Bis)
Que está en Caracas y sin traslado (Bis)

Y ya llegó el Coronavirus (Bis)
Los tapabocas están escasos (Bis)

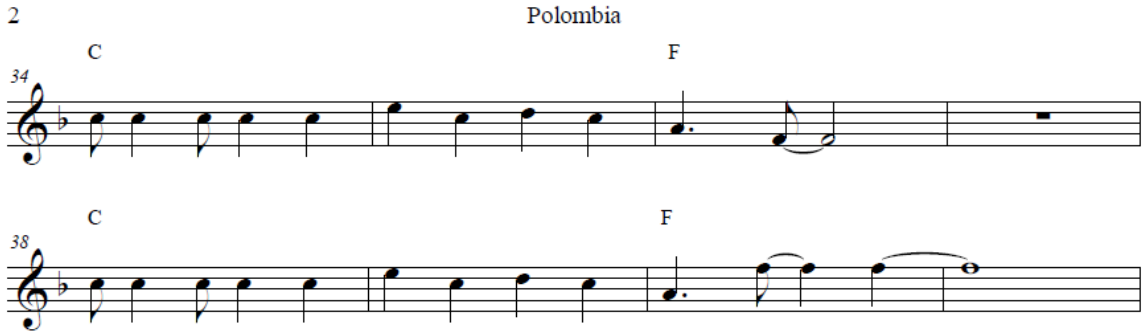
Es un ritmo que tiene base con subdivisión ternaria mientras la melodía es predominantemente binaria. La tonalidad es mayor, pero esboza una cualidad mixolidia con el bVII, como también lo permiten las gaitas sobre el cuarto grado del modo eólico. La progresión armónica es I – IV dos veces y luego bVII – I que también se repite.

Las líneas de la guitarra eléctrica contienen elementos del estilo interpretativo del maestro Sixto como el uso de anacrusa, las líneas ascendentes al comienzo de cada frase y los cierres de las mismas con líneas descendentes y el uso de triadas.



Gráfica 30. Elementos coincidentes. Fuente propia

En la siguiente gráfica se pueden apreciar las insistencias sobre la nota Do y en los dos sistemas, la simetría y reiteración del motivo con un final diferente.



Gráfica 31. Simetría e insistencias. Fuente propia

4.1.3 ISLA GRANDE

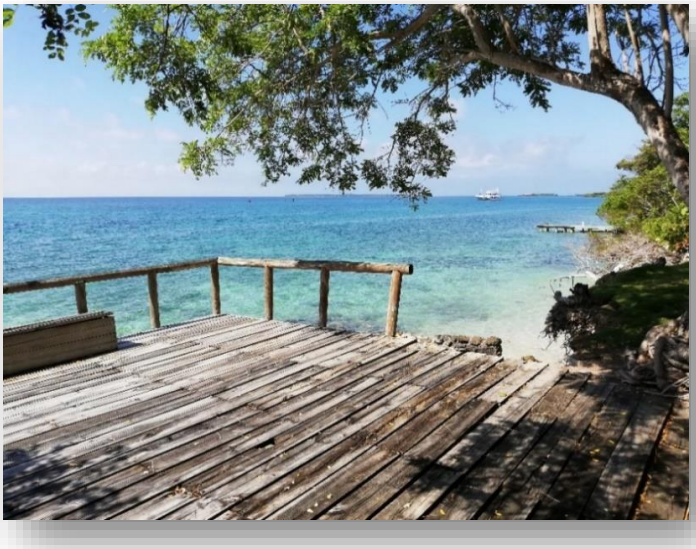
Por ser una gaita corrida no tiene letra. Obra inspirada en las playas de Isla Grande cuyas aguas azul turquesa guardan tesoros y recuerdos que permanecen en el tiempo de un no tiempo.

Aire: **GAITA CORRIDA**	Tempo: **86 bpm**
Tonalidad: **DO & Eb lidio**	Isla Grande - Audio

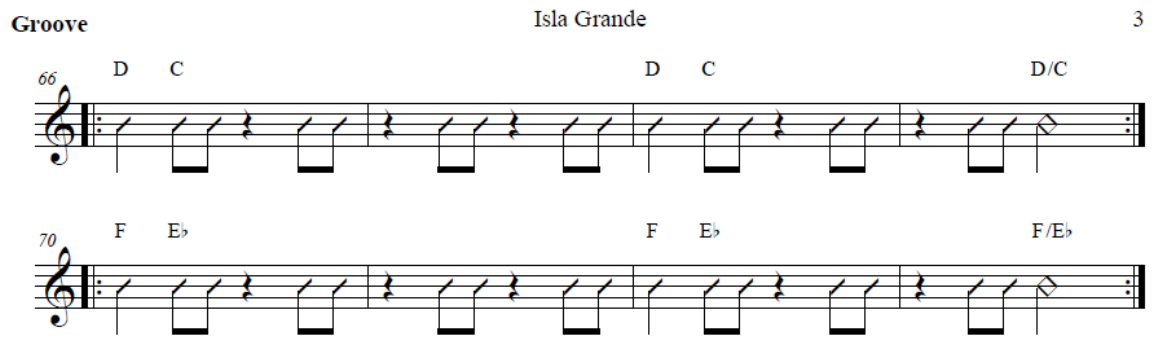
Isla Grande - Partitura

Sin melodía A	8 Compases
Sin Melodía B	8 Compases
A (C Lydian)	8 Compases
B (Eb Lydian)	8 Compases
A	8 Compases
B	8 Compases
A	8 Compases
B	8 Compases
A	8 Compases
B	8 Compases
Solos (C Lydian)	8 Compases
Solos (Eb Lydian)	8 Compases

Gráfica 32. Foto de Isla Grande. Fuente propia



El mar inspiró el ritmo contundente, fuerte, como las olas que avanzan irremediablemente hacia la playa. Lección de vida: fluir.

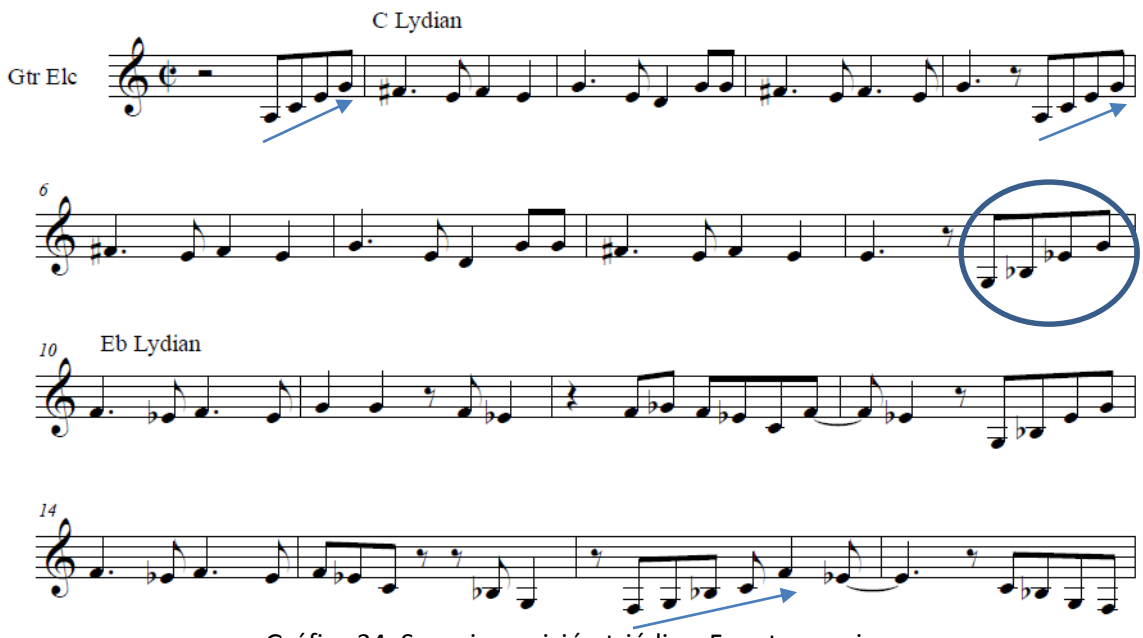


Gráfica 33. Groove de Isla Grande. Fuente propia

El autor utilizó la herramienta de composición de Bela Bartok para el cambio de centro modal, tomó la octava desde Do y la dividió de forma simétrica en terceras menores obteniendo como resultado un acorde disminuido siete: C – Eb – Gb - A. Y usó dos de esas notas como centros modales: Do y Mi bemol, sin embargo, a diferencia de Bartok no usa las otras dos notas como centros de modulación para no hacer el giro completo muy largo y prolongar demasiado la duración de la pieza, además, generar la sensación del ir y venir entre los dos ejes, Do y Mi bemol, como el avance y regreso de las olas.

En esta pieza el autor muestra sus influencias de *rock* progresivo y *jazz*. La interpretación es exigente ya que para hacerla correctamente se debe tener plena conciencia del centro modal en el que se está tocando y el número de compases que dura.

La melodía resalta las notas importantes del modo lidio, la tercera mayor y la cuarta sostenida, comienza la frase con anacrusa ejecutando un arpegio de triada menor con séptima, conocido como superimposición triádica, otro elemento en común con “Paíto”.



Gráfica 34. Superimposición triádica. Fuente propia

Inicialmente la obra comienza con la melodía interpretada en guitarra eléctrica, pero el asesor de este proyecto consideró que era necesario dar más protagonismo a las guitarras eléctricas rítmicas que junto al bajo eléctrico, dan el carácter a la pieza musical. Por tal motivo se hizo otra mezcla donde están más presentes y dan la introducción a la obra sin cambiar la forma original de la misma.

4.1.4 TODA BALA ES PERDIDA

Aire: **GAITA CORRIDA**	Tempo: **86 bpm**
Tonalidad: **LA Bemol mayor**	Toda Bala es Perdida - Audio

Melodía	64 Compases
Solos	LIBRE
Melodía	64 Compases

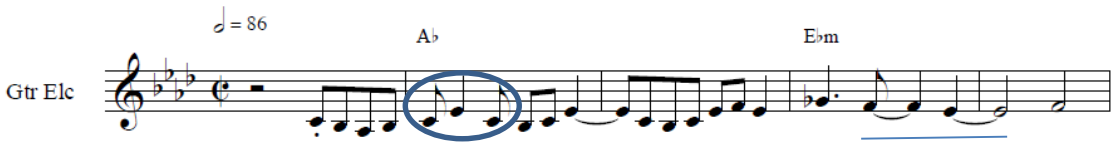
Toda Bala es Perdida - Partitura

Por ser una gaita corrida no tiene letra. La frase “Toda bala es perdida” es del músico César López, creador de la Escopetarra. Esta obra es un homenaje a los líderes sociales que han muerto durante el gobierno de Iván Duque.

Gráfica 35. Foto con César López. Fuente propia

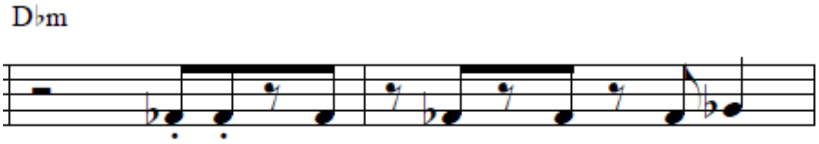
La progresión armónica consta de cuatro acordes I – v – IV – iv que se repiten insistentemente como el dolor de las víctimas de la violencia que aún no cesa en nuestro país. Dos son diatónicos: primero y cuarto mayor, mientras los otros dos son de intercambio modal: quinto y cuarto menor. La tonalidad es La bemol mayor.

En la melodía se aprecia el uso de notas correspondientes a cada acorde, la figura rítmica común en la música de gaitas y la síncopa, muy común en este tipo de música.



Gráfica 36. Síncopa. Fuente propia

La melodía consta de insistencias sobre nota del acorde como se observa en la gráfica.



Gráfica 37. Síncopa e insistencias. Fuente propia

4.1.5 EL PODER DEL AHORA

Aire: **MERENGUE**	Tempo: **140 bpm**
Tonalidad: **LA Bemol menor**	El Poder del Ahora - Audio

Melodía	80 Compases
Solos	LIBRE
Melodía	80 Compases

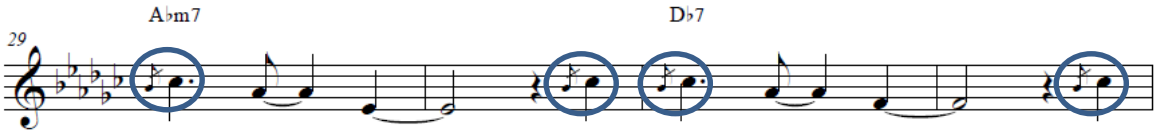
El Poder del Ahora - Partitura

Es un merengue instrumental, así como el maestro tiene El Gusto de las Mujeres, una de sus composiciones más reconocidas. El título es tomado del libro El Poder del Ahora del escrito alemán Eckhart Tolle.

La tonalidad corresponde a la misma que usa el maestro Sixto por la construcción de sus gaitas: La bemol menor, sin embargo, esta pieza está temperada A=440 Hz para poder ser interpretada con otros instrumentos como bajo eléctrico y teclados.

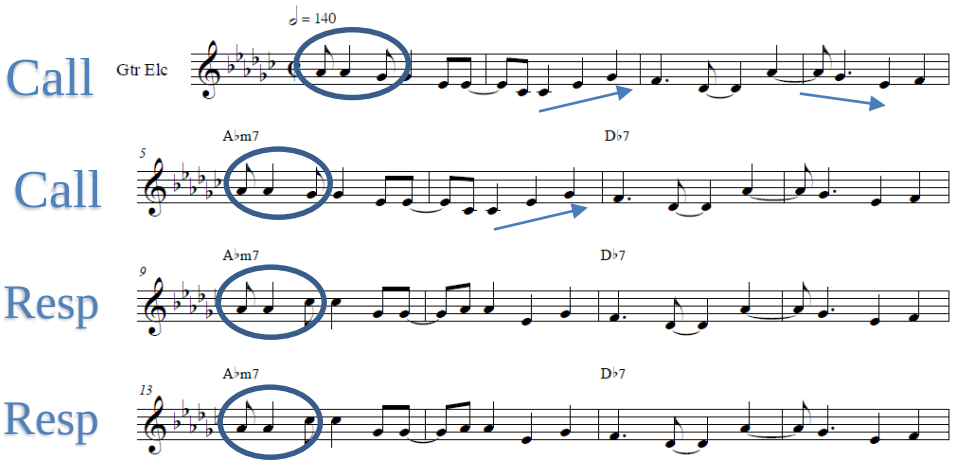
La progresión armónica es i – IV7, tal como ocurre en la música de gaitas en la mayor parte de su repertorio. La sensación es de estar en modo menor dórico. Quizás por el uso de la guitarra eléctrica el autor encontró similitud con la música de Carlos Santana quien también toca sobre esta progresión, por ejemplo, en Oye Como Va de Tito Puente, la cual está en La menor.

Algo particular de la forma de tocar de "Paíto" es la llegada a toda nota Do es precedida por un breve paso por la nota Si, medio tono atrás. Como se explicó en el capítulo tres, esto llamó la atención del autor de esta memoria y en esta obra plasmó esa influencia.



Gráfica 38. Aproximación diatónica. Fuente propia

En la gráfica anterior también se puede identificar la síncopa, elemento característico de estas músicas. Nuevamente aparece la figura rítmica recurrente en estos aires y el uso de notas del acorde, a veces en forma de arpegios. De igual manera, se aprecian las frases de cuatro compases, su reiteración y el *call and response*.



Gráfica 39. Call & Response / Simetría. Fuente propia

4.1.6 LA POBREZA SE VE

Aire: **MERENGUE**	Tempo: **140 bpm**
Tonalidad: **MI Bemol mayor**	La Pobreza Se Ve - Audio

La Pobreza Se Ve - Partitura

Intro	32 Compases
Estrofa	16 Compases
Re Intro	16 Compases
Estrofa	16 Compases
Interludio	16 Compases
Solos	LIBRE
Re Intro	32 Compases
Estrofas	32 Compases
Interludio	16 Compases
Outro	16 Compases

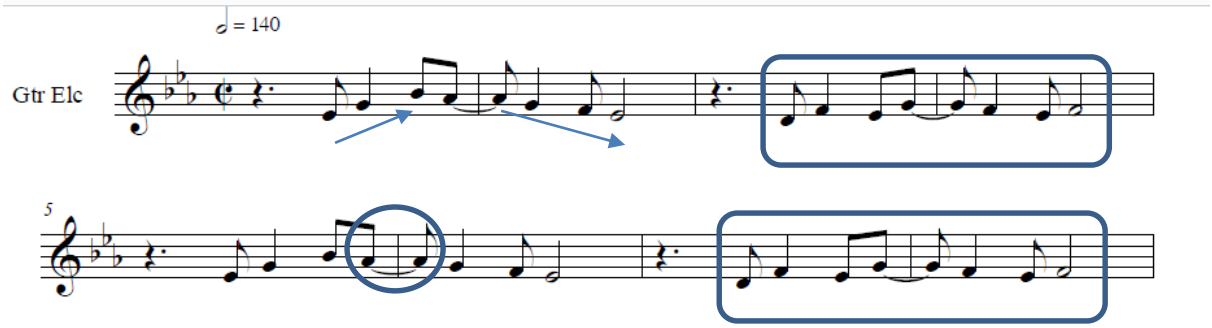
ESTROFA I:
El costo e´vida subió (… y la pobreza se ve)
El dólar sube otra vé (… y la pobreza se ve)
No alcanza para comé (… y la pobreza se ve)
Yo quiero sabe por qué (… es que la pobreza se ve)

ESTROFA II:
Si yo trabajo to´el día (… y la pobreza se ve)
No tengo lujo en mi vida (… y la pobreza se ve)
Yo solo gasto en comida (… y la pobreza se ve)
Ya no le encuentro salida (… es que la pobreza se ve)

Como economista, el autor de este proyecto de investigación creación sintió la necesidad de cuestionar un fenómeno conocido como pérdida del poder adquisitivo o inflación. Este merengue está inspirado en La Flor de Melón donde “Paíto” describe su actividad de agricultor.

La progresión armónica es I – V – I – V – IV – I – ii – V7. En el interludio hace acordes en inversión logrando una línea descendente en el bajo.

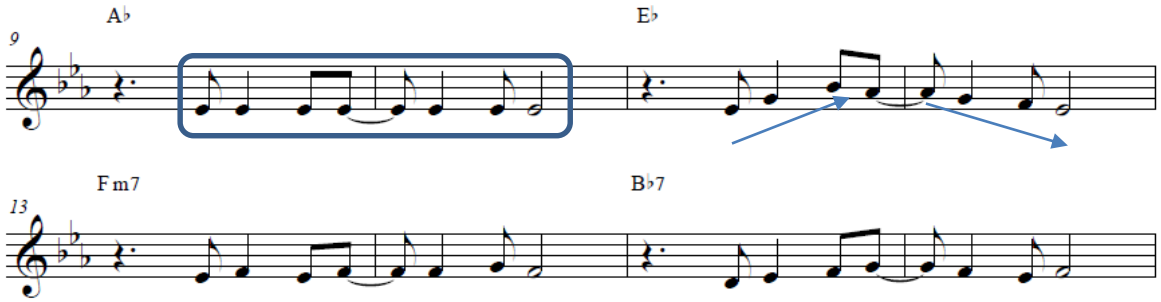
La melodía es muy parecida a la línea de la voz y los cierres de las frases son la melodía de los coros, de la misma forma que el maestro Sixto lo hace en La Flor de Melón.



Gráfica 40. Melodía La pobreza se ve. Fuente propia

Abre con arpegios ascendentes y cierra con líneas descendentes como hasta ahora se ha evidenciado en este proyecto de investigación creación. Usa la síncopa para desplazar el acento fuerte del primer tiempo y al utilizar la célula rítmica propia de estas músicas, logra el efecto deseado de no tocar la primera corchea, una característica propia del maestro.

Se observa también la simetría en las frases y como las notas corresponden al cambio de acordes. A manera de ejercicio se podría tocar la melodía sin acompañamiento armónico y se sabría sobre qué acorde se está. Esa es otra característica importante del maestro, quien hace sentir una armonía clara sin el uso de instrumentos armónicos. La simetría también se refiere a la duración de cada frase, en este caso es de dos compases.



Gráfica 41. Insistencias La pobreza se ve. Fuente propia

Así como en el merengue de “Paíto” los coros cantan “Esta es la flor de melón”, en este caso el coro dice “Y la pobreza se ve”. Las frases son cortas para delinear esa melodía al cierre de cada una de ellas.

5. CONCLUSIONES

Tras un acercamiento a la música de gaitas desde la academia durante dos años y el estudio riguroso de la obra del maestro Sixto Silgado por casi doce meses consecutivos, el autor de esta memoria logró comprender algunos de los rasgos característicos del estilo interpretativo de “Paíto” en la gaita hembra y llevarlos a la guitarra eléctrica realizando el proceso lingüístico conocido como transcodificación que consiste en la transcripción, decodificación y traspaso, en este caso, de un instrumento a otro para aumentar la continuidad en el tiempo de la obra del maestro y darle mayor visibilidad (Sans, 2002).

Las seis obras compuestas cumplen con el objetivo del proyecto de investigación creación como se explica detalladamente en los capítulos 3 y 4 de este documento. Si bien son composiciones hechas con la inspiración y subjetividad de todo arte, contienen evidencia del trabajo investigativo realizado previo a la creación. No son producto de creencias, pareceres o suposiciones.

Otro objetivo alcanzado fue resaltar el aporte del maestro Sixto Silgado y su importancia en las músicas colombianas de tradición oral, especialmente la música de gaitas. Para el autor era relevante hacerle un reconocimiento en vida y demostrar con fáctica que "Paíto" desarrolló un fraseo único y de alto nivel interpretativo, tal como se lo reconocen los demás gaiteros, para quienes él es un referente, sin embargo, es un hecho que pasa desapercibido en otros ámbitos musicales del país y más aún en la academia.

El análisis realizado fue de doble vía y generó profundas reflexiones no sólo sobre la forma como el maestro ejecuta su instrumento, sino también sobre los hábitos interpretativos del autor.

Los aportes del análisis surgieron al transcribir ya que el autor identificó que las frases originarias en gaita hembra requerían de una mayor concentración para ser interpretadas en guitarra eléctrica debido a la naturaleza interválica de las mismas. Para un guitarrista no es común tocar una nota por cuerda sino hacer melodías usando grados conjuntos permitiendo ejecutar dos y hasta tres notas en la misma cuerda. Ese fue un gran aprendizaje.

Respecto a la dirección del *Pick* o púa también hubo una revelación porque las ideas musicales del maestro requieren de saltos de cuerdas, conocidos como *String Skipping*, pero rompiendo la secuencia del ataque normalmente usado y denominado *Alternative Picking*. Sin lugar a duda, el autor de este documento identificó los retos y oportunidades de mejora que ofrecía el ejercicio de tocar las melodías de "Paíto" en la guitarra eléctrica. Reconoció que las técnicas que dominaba eran eficientes para otros estilos musicales, pero no aplicaban para las melodías encontradas en el repertorio objeto de estudio. Tuvo que desaprender y

cuestionar su memoria muscular para incorporar la mejor forma de interpretar las frases de gaita.

Al momento de componer las seis canciones identificó que había cumplido el objetivo principal de este proyecto de investigación creación y que los rasgos encontrados en el análisis coincidían con los plasmados en sus propias obras. Cabe resaltar que el asesor de este trabajo sugirió no dejar de lado todo el conocimiento musical adquirido previo a la maestría y el estudiado en ella, logrando una mayor compenetración del autor con sus propias creaciones al no tener que ignorar su bagaje musical.

El soporte teórico de lo dicho anteriormente se encuentra especificado y ejemplificado en el desarrollo del capítulo 4 de este documento.

Este documento evidencia teórica y empíricamente que las músicas de tradición oral son igualmente interesantes, profundas y dignas de estudio como las músicas académicas. La región Caribe colombiana, como las otras, contiene invaluables ejemplos de la riqueza musical que encarnan nuestras expresiones culturales y puntualmente la música de gaitas ha dado y sigue aportando conocimiento que desde la educación formal puede ser usado para formar nuevos músicos con una mirada hacia los territorios y complementar la instrucción eurocéntrica.

Por otra parte, el rol melódico de la guitarra eléctrica ha sido destacado y llevado más allá de los solos, tomando las líneas melódicas y demostrando todo su potencial como metainstrumento. El uso de distorsiones, pedales de efectos y herramientas como la barra de tremolo, son aportes paralelos al repertorio *per se* y abren un camino inexplorado para que

futuros intérpretes exploren las bondades de este instrumento dentro de las llamadas nuevas músicas colombianas.

El repertorio de seis canciones y el presente documento son la base para continuar con procesos de transcodificación, es decir, de instrumentos propios de las expresiones musicales de cada lugar con instrumentos y/o metainstrumentos ajenos a ellas, y que aportan nuevos colores y posibilidades sonoras, demostrando como ello que las músicas están vivas y no deben ser congeladas bajo el pretexto de la preservación del mal llamado "*folklore*".

Un aporte, producto del trabajo de investigación, fue la transcripción de diez canciones del maestro Sixto Silgado cuyas partituras (Anexas a este documento) fueron solicitadas por su representante para poder comenzar los trámites de inscripción y registro de "Paíto" como compositor ante la sociedad de gestión colectiva de autores y compositores (SAYCO).

Se comprueba la teoría posmoderna de la etnomusicología sobre la validez e importancia de la transmisión oral de conocimiento. Con la tecnología se tiene acceso a la información rompiendo las barreras de la distancia y da la posibilidad de ver, escuchar y asimilar el conocimiento de los maestros a quienes les han podido grabar y subir su música, videos, entrevistas, entre otros a la red.

Es imposible hacer un trabajo como este de investigación creación sobre uno de los gaiteros más grandes y no cambiar la percepción de las músicas de tradición oral. En la mayoría de los programas de pre grado se enseña el culto a las músicas académicas euro céntricas, pero al culminar la maestría en músicas colombianas se advierte una sensación de haber estado siempre cerca de expresiones musicales con la misma relevancia, sin saberlo.

El autor invita a las nuevas generaciones de músicos a profundizar más en estas músicas y a crear desde ellas.

Seguramente seguirán surgiendo conclusiones con el paso del tiempo en la medida que el conocimiento generado a partir de este proyecto sea interiorizado y asimilado por el autor de esta memoria. La búsqueda de unicidad, identidad y voz interior es una constante en la vida de todo músico y procesos como el narrado en este documento son de suma importancia para lograr ese objetivo.

REFERENCIAS

Alcaldía de Ovejas (2018). Nuestra ubicación en los Montes de María [Mapa] Recuperado de http://www.ovejas-sucre.gov.co/mapas-313397/nuestra-ubicacion-en-los-montes-de-maria

ArtistsHouseMusic. Artists House Music. (2010, Marzo 30). *Interpreting Music as a Performer*. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=gU9GzI9hKIU

Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica*. Ensayos Historia y teoría del arte. Colombia. Universidad Nacional.

Charupakorn, J. (2010). *Mike Stern: A setp-by-step Breakdown of the Guitar Styles and Techniques of a Jazz-Fusion Pioneer*. Estados Unidos. Hal Leonard Corporation.

Chinchín, P. (2017). *El sonido de Wes Montgomery: El fraseo y técnicas de interpretación de Wes Montgomery en su discografía desde 1957 a 1968*. Ecuador. Escuela de música UDLA. Recuperado de http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/6543/1/UDLA-EC-TLMU-2017-14.pdf

Cifuentes, J. (2013). *Mucho indio: El nuevo viaje sonoro de Teto Ocampo*. Revista Shock. Publicado el 30 de diciembre de 2013. Colombia. Recuperado de https://www.shock.co/articulos/mucho-indio-el-nuevo-viaje-sonoro-de-teto-ocampo-50032

Congreso de músicas colombianas. Congreso de músicas colombianas. (2016, mayo 2). *Eliécer Arenas Monsalve parte 1 MAC2016*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W9TzbLMUTLU

Convers, L., Ochoa, J.S. (2007). Gaiteros y Tamboleros: Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolivar, Colombia. Pontificia Universidad Javeriana.

Echandia, M. (2018, junio 9). Entrevista con Mayte Montero parte 2. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=C2AvihKZYMc

Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología. España. Editorial Trotta.

Galper, H. [Jazz Video Guy] (2010, mayo 2). Hal Galper´s Master Class – The Illusion of An Instrument [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=y_7DgCrziI8

Gómez, N. (2015). *Invensiones de la colombianidad: nueva música colombiana*. Tésis de maestría. Colombia. Universidad Javeriana.

GQ Magazine. GQ. (2019, Noviembre 4). *Pharrell and Rick Rubin Have an Epic Conversation | GQ*. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PnahkJevp64

Jorquera, M.C. (2004). Métodos históricos o activos en la educación musical. Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. Recuperado de http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera.pdf

Kochevitsky, G. (1967). The Art of Piano Playing: A scientific approach. Estados Unidos. Evanston III. Summy Birchard Co.

LaRue, J. (1973). *Style Analisis: An approach that works at any level, with any element, in any music*. Music Educators Journal. Vol 59, Num 5, (Jan 1973) pp 62 – 64. Estados Unidos. SAGE Publications

Maggiolo, D. (2003). Timbre: Apuntes de acústica musical. Uruguay. Escuela Universitaria de Música. Universidad de la República Uruguay. Recuperado de http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/tbr.html

Masterclass. (2019) *What is call and response in music*. Esados Unidos. Recuperado de https://www.masterclass.com/articles/what-is-call-and-response-in-music#what-is-call-and-response-in-folk-music

Música en México. (2016) ¿Qué es un intérprete musical? Una definición del famoso violinista Yehudi Menuhin (1916 – 1999). México. Recuperado de https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-un-interprete-2/

Ocampo, E. (2005). *Teto*. [CD]. Colombia: Guana Records.

Ocampo, E. (2012). *Mucho Indio*. [CD]. Colombia: Polen Records.

Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas: Tradición de los Montes de María*. Colombia. Editorial Universidad Javeriana.

Ochoa, J. (2016). *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*. Revista musical chilena. No 226 p 31-52. Chile. Universidad de Chile.

Orlandini, L. (2012). *La interpretación musical*. Revista musical chilena. No 218. Chile. Universidad de Chile. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902012000200006

Pagano, C. (1989). *El bolero en Colombia: Un viejo amor*. Revista Universidad Nacional. Edición mayo junio de 1989 p 45. Colombia. Universidad Nacional. Recuperado de https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/12004/12620

Paíto y los gaiteros de Punta Brava. (2007). *Gaita Negra*. [CD]. Colombia: Sonidos Enraizados.

Paíto y los gaiteros de Punta Brava. (2009). *La flor de melón*. [CD]. Colombia: Sonidos Enraizados.

Paté, A., Navarret, B., Dumoulin, R., Le Carrou, J-L, Fabre, B., Doutaut, V. (2012*). About the electric guitar: a cross-disciplinary context for an acoustical study*. Francia. Universidad de París.

Radio Nacional de Colombia. (2018). *Noel Petro: 85 años y nuevos proyectos*. Martes 20 de marzo de 2018. Colombia. Recuperado de https://www.radionacional.co/noticia/noel-petro/noel-petro-burro-mocho-hombre-sin-cachos

Radio Nacional de Colombia. (2015). *Sixto Silgado "Paíto", resuena en Sudamérica*. Miércoles 6 de mayo de 2015. Colombia. Recuperado de https://www.radionacional.co/noticia/la-gaita-de-sixto-silgado-paito-resuena-en-sudamerica

Real Academia Española. (2019) Significado de la palabra apropiar. España. Recuperado de https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=apropiar

Real Academia Española. (2019) Significado de la palabra interpretar. España. Recuperado de https://dle.rae.es/?id=LwUON38

Restrepo, A. (2017). *Iván Benavides, el toque de midas al sonido colombiano*. Podcast 27 de septiembre de 2017. Radio Nacional de Colombia. Recuperado de https://www.radionacional.co/podcasts/planetoide/ivan-benavides-toque-de-midas-al-sonido-colombiano

Roholt, T. (2014). Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance. Estados Unidos. Bloomsbury Academic.

Sans, J. F. (2002). La traducción de la música. Recuperado de https://es.scribd.com/document/228573617/La-Traduccion-de-La-Musica-J-F-Sans

Santamaría, C. (2007) La nueva música colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. El Artista 4:6-24. Colombia. Universidad Distrital.

Sevilla, M., Ochoa, J., Santamaría-Delgado, C., Arango, C. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Significados.com (2020) Significado de trabajo de campo. Recuperado de https://www.significados.com/trabajo-de-campo/

Solano, J. (2003). *La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano*. Revista Huellas. No 67 y 68 p 52. Colombia. Universidad del Norte.

Solano, C. (2017). *El viaje sin retorno de "Teto" Ocampo: El guitarrista, uno de los más influyentes en la búsqueda de sonidos colombianos, lanzará álbum*. 21 de febrero de 2017. Colombia. El Tiempo. Recuperado de https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-viaje-sin-retorno-de-teto-ocampo-60798

Sonidos Enraizados, (2007). *Librillo del disco Gaita Negra: Paíto y los gaiteros de Punta Brava*. Colombia: Sonidos Enraizados.

Sonidos Enraizados, (2009). *Librillo del disco La Flor de Melón: Paíto y los gaiteros de Punta Brava*. Colombia: Sonidos Enraizados.

Sweetwater. Sweetwater. (2019, Septiembre 13). *Tools and the tone with Steve Vai – GearFest 2019*. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=jlp67w0Dxag

Sweetwater. Sweetwater. (2020). Imágenes de referencia Helix Floor Line 6, Marshall JTM45 + Marshall 1960A. Recuperado de https://www.sweetwater.com/

TED Talks. TEDx (2013, Mayo 29). *Music as a language: Victor Wooten at TEDxGabriolaIsland.* [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=2zvjW9arAZ0

Thomann. Thomann. (2020) Imágenes de referencia Dimarzio Cruch Lab, True Velvet y LiquiFire. Recuperado de https://www.thomann.de/intl/co/index.html

Vives, C. (1993). *Clásicos de la Provincia*. [CD]. Colombia: Sonolux.

Vives, C. (1995). *La tierra del olvido*. [CD]. Colombia: Sonolux.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Colombia. Departamento Nacional de Planeación.