

Egberto Bermúdez

ebermudezc@unal.edu.co

BERMÚDEZ, EGBERTO, *La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte I)*. Ensayos. Historia y teoría del arte, N° 10, Bogotá D. C., 2005, Universidad Nacional de Colombia, pp. 215-239.

RESUMEN

Este estudio tiene como principal objetivo presentar los elementos básicos de las estructuras de la música tradicional colombiana de origen africano y está dividido en dos secciones. En la primera se hace un recuento histórico de su tradición investigativa y de las premisas metodológicas y analíticas del estudio. En la segunda se estudian directamente estas estructuras musicales en el contexto colombiano y afrolatinoamericano. Constituye, además, parte de un trabajo más amplio que incluirá finalmente un análisis de las estructuras de otros estilos musicales colombianos tal como se documentaron durante el último cuarto del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Egberto Bermúdez, Música colombiana, Caribe, cumbia, porro, gaita, ritmo, melodía, vallenato.

TITLE

Colombian Traditional Music and its Basic Structures: Afro-Colombian Music (Part I)

ABSTRACT

The main objective of this article is to introduce the basic elements of the musical structures of traditional Colombian music of African origin. It is divided in two sections. The first one is dedicated to a brief historical review of its research tradition and of the methodological and analytical framework of the study. In the second one the musical structures will be discussed in the Colombian and Afro-Latin American contexts. Moreover, this text is part of a larger project which eventually will deal with other Colombian musical styles as documented during the last quarter of the 20th century.

KEY WORDS

Egberto Bermúdez, Colombian music, Caribbean, cumbia, porro, gaita, rhythm, melody, vallenato.

Afiliación institucional

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Recibido Septiembre 16 de 2005

Aceptado Octubre 22 de 2005

La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1)

Egberto Bermúdez

Musicólogo

Introducción

La música tradicional colombiana de herencia africana ha sido “descubierta” a lo largo de los años por observadores, viajeros y misioneros colombianos y extranjeros desde el siglo XVI. Desde entonces, por ejemplo, las prohibiciones sobre el uso de los instrumentos y bailes de los indígenas y los recién llegados africanos nos proporcionan descripciones someras de instrumentos, cantos y bailes relacionados con la presencia de la tradición musical africana y su confluencia y posterior proceso de sincretismo con las otras tradiciones musicales presentes en nuestro territorio. Sabemos de la prohibición, alrededor de 1573, de los bailes públicos que los negros hacían con sus tambores en Cartagena existen de la represión de estas manifestaciones y el secuestro de estos instrumentos musicales por parte de misioneros como el jesuita Pedro Claver¹. Además, tenemos noticias antiguas de algunos de los instrumentos que hoy en día caracterizan la música de la costa Atlántica colombiana, como el conjunto indígena de dos gaitas con maraca y el arco musical africano, mencionados por primera vez en Tenerife (río Magdalena) en 1580 y en Pamplona en 1633, respectivamente².

¹ ÁNGEL VALTIERRA, *Pedro Claver. El santo redentor de los negros*, Bogotá: Banco de la República, 1980, t. I, p. 452; t. II, pp. 204, 213.

² BARTOLOMÉ BRIONES DE PEDRAZA, “Relación de Tenerife II”, en VÍCTOR MANUEL PATIÑO, *Relaciones geográficas de la Nueva Granada*, Suplemento 4 de *Cespedecia*, núms. 45-46, ene.-jun.

Sin embargo, el interés científico, social o cultural (con atisbos de reflexión) sobre la música afrocolombiana comenzaría a surgir sólo a mediados del siglo XVIII. Algunos ejemplos de esta época, provenientes de las dos costas colombianas, nos ilustran con claridad acerca de esta nueva tendencia, que sigue haciendo énfasis en la descripción pero que empieza a proporcionar elementos históricos y sociales sobre la música y sus usos. Ésta sería la posición metodológica que adoptarían los viajeros, científicos y polemistas que durante gran parte del siglo XIX continuarían aportando datos e informaciones sobre este tema.

Comenzando en la costa Pacífica, en 1760, mientras viajaba entre Tumaco y Barbaocoas, el franciscano mallorquín Juan de Santa Gertrudis Serra (?-1799) hace la primera descripción de una *marimba* y su uso, inaugurando una tradición a la que van a contribuir colombianos y extranjeros desde ese momento hasta ya entrado el siglo XX³. Para ilustrar este proceso ataremos los datos que en el siglo que siguió se aportaron sobre este instrumento musical, de clara filiación africana. Mencionar los pormenores de este caso nos ayudará a comprender las bases de esta tradición investigativa. En 1853, y como parte de las expediciones de la Comisión Corográfica, Manuel María Paz (1820-1902), como dibujante, y Lázaro María Girón (?-1892), como asistente de investigación, visitaron una vez más Barbaocoas y ambos dieron testimonio de aquel instrumento, el primero en dos acuarelas hoy bastante difundidas y el segundo en su descripción de la *marimba* y su música, aparecida tardíamente en 1885. Por la misma época, el vizconde Enrique Onffroy de Thoron (1810-?) visitó Tumaco e incluyó en la crónica de su viaje una vívida descripción de la *marimba*, su música y otros instrumentos musicales de la región. Unos años más tarde, el interés etnográfico de Jorge Isaacs (1837-1895) lo lleva a incluir en su novela *María* (1867), valiosos apuntes (glosario y notas explicativas) sobre los cantos, bailes e instrumentos musicales de los negros y mulatos del Valle del Cauca, y justamente allí menciona una vez más la *marimba* y el *bunde*. Sin embargo, el aporte más significativo de Isaacs fue la hipótesis de que la música africana había sido esencial en la conformación del género musical neogranadino por excelencia, el *bambuco*⁴. De esa forma, Isaacs y

1983, p. 175. También transcrita en HERMES TOVAR PINZÓN, *Relaciones y visitas a los Andes*. S. XVI, II, *Región del Caribe*, Bogotá: Colcultura / Instituto de Cultura Hispánica, 1994, pp. 319-320 y JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias* [1899], Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1952, p. 243.

³ *Maravillas de la naturaleza* [1756-1767], t. III, Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1970, pp. 235-236.

⁴ MANUEL M. PAZ, "Acuarelas, IV Expedición, Provincia de Barbaocoas, 1853", *Acuarelas de la Comisión Corográfica*. Colombia 1850-1859, Bogotá: Litografía Arco, 1985, s.p.; LÁZARO M. GIRÓN, "La marimba", *Papel Periódico Ilustrado*, IV, 91, mayo 15 de 1885, pp. 306-308, reproducida en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 51, 1955, s.p.; ENRIQUE VTE. ONFFROY DE THORON, *Amérique Equatoriale, son Histoire Pittoresque et Politique, sa Géographie et ses richesses naturelles, son État et son avenir*, Paris: Jules Renouard, 1866, pp. 63-65; JORGE ISAACS, *María* [1867], Buenos Aires: Americana, 1870, pp. 190, 278-79, y "Vocabulario...", pp. 315-317.

quienes lo siguieron lograron incluir el elemento africano en el discurso acerca de la identidad musical de la nación.

La costa Atlántica, como puerta de entrada al país, tuvo mayor cobertura en lo referente a descripciones de bailes e instrumentos. En 1735, Antonio de Ulloa y Jorge Juan y Santacilla proporcionan breves noticias sobre el *fandango* en Cartagena, baile propio del populacho de origen africano e indígena, bailes que entre 1769 y 1770 son censurados por las autoridades peninsulares y defendidos por las de Cartagena y los llaman *bundes*, y en su descripción e indican que constituyen una diversión “antiquísima y general en toda la vasta comprensión de este gobierno”⁵. Algunos años más tarde, y como parte de las nuevas políticas de población del reformismo borbónico, en 1787 el misionero José Palacios de la Vega describe los instrumentos y bailes de los indígenas del río San Jorge, así como su contacto cultural con blancos y negros.

Ya en las primeras décadas del siglo XIX, las gaitas de los indígenas, así como sus bailes e instrumentos acompañantes, son descritas por Carl A. Gosselman (1799-1843), militar sueco, y corresponsal de Darwin, quien visitó Colombia en 1825-1826, y también por R. van Rensselaer, militar norteamericano que lo hizo en 1829⁶. En los mismos años, los militares ingleses Charles S. Cochrane y John P. Hamilton visitaron la región en su viaje al interior del país. El primero menciona, a su paso por Barranquilla, los bailes de los indios alrededor de un conjunto de flauta y un tambor, así como los de los otros habitantes de la ciudad (vales y contradanzas). Al iniciar su viaje por el río, el mismo Cochrane se refiere a los cantos de diversión de los bogas, que identifica como un intercambio mutuo de coplas satíricas no desprovistas de buen humor. Hamilton se refiere al uso de instrumentos (violín, triángulo) y bailes europeos (vals), al igual a que los de origen africano (tambor, palmas y canto responsorial), entre la población de las riberas del río Magdalena (Plato, Simití). En la otra región de alta población de origen africano, el Valle del Cauca (Cartago), este autor reporta la coexistencia de los instrumentos hispánicos de cuerda (tiples) con los sonajeros tubulares (*alfandoques*) y las varas dentadas de fricción (*carrascas*)⁷. Los datos mencionados continúan la tradición de la observación etnográfica no profesional, pero muestran un panorama complejo en el que

⁵ JOSÉ P. URUETA, *Documentos para la historia de Cartagena*, Cartagena: Tip. de Araújo, 1877, I, pp. 320-322.

⁶ ANTONIO DE ULLOA Y JORGE JUAN Y SANTACILLA, *A Voyage to South America*, London: L. Davies and C. Reymers, 1760, p. 39; JOSÉ PALACIOS DE LA VEGA, *Diario*, ed. Gerardo Reichel-Dolmatoff, Bogotá; C. A. GOSSELMAN, *Resa i Colombia, aren 1825 och 1826*, Stockholm: J. Horberg, 1830, p. 56; RENSSELAER VAN RENSSELAER, “Letters”, en CATHARINA VAN RENSSELAER BONNEY (ed.), *A Legacy of Historical Gleanings*, Albany (NY): J. Munsell, 1875, pp. 465-468.

⁷ CHARLES S. COCHRANE, *Journal of a Residence and Travels in Colombia*, London: A. Colburn, 1825, pp. 85, 94, 149; JOHN P. HAMILTON, *Travels through the Interior Provinces of Columbia*, London: John Murray, 1827, t. I, pp. 64, 93; t. II, pp. 196-197.

la música europea (bailes e instrumentos) vuelve a encontrarse con aquella música que durante casi tres siglos se había conformado sobre bases hispánicas, africanas e indígenas.

Los viajeros colombianos también aportan a estas descripciones, y, por ejemplo, a mediados del siglo José M. Samper (1828-88), al iniciar su viaje a Europa en 1858, deja un vívido retrato de los bailes que observó en la aldea de Regidor (en cercanías de El Banco) en el río Magdalena. En esa ocasión, el baile denominado *currulao*, en el que las parejas se mueven en círculos alrededor de los músicos, se hizo con una flauta (*gaita* o caña de millo), un tambor cónico, y los ya mencionados alfandoque y carrasca⁸. Por la misma época, Isaac Holton también encontró el alfandoque acompañado de una bandola y un tambor cuando vio una demostración del bambuco en Fusagasugá, baile que también vio en La Paila y cerca de Tuluá, en donde también presencié el *bunde* (que denomina *bundi*, indicando que provenía del Chocó) bailado por los antiguos esclavos con el acompañamiento de un tambor percutido con las manos y del sonido de un banco golpeado con un palo de escoba⁹.

En 1865, y ya tarde en su vida, el general Joaquín Posada Gutiérrez (1797-1881) incluye en sus memorias algunos recuerdos de juventud que se refieren a las fiestas públicas de Cartagena y a la participación de negros e indígenas y otros sectores sociales con sus respectivos instrumentos (*gaitas*) y bailes (*currulaos*). Aquéllos concuerdan, en general, con los testimonios sobre los mismos bailes de carnaval en Santa Marta, Barranquilla y otros lugares anteriormente citados¹⁰.

Pocos fueron los intentos de sistematizar la información conocida pero dispersa mencionada, y tal vez los primeros fueron el *Diccionario de música* (1866) de Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887) y el capítulo sobre la poesía popular y su carácter nacional incluido en la *Historia de la literatura en la Nueva Granada* (1867) de José M. Vergara y Vergara (1831-1872). En el primero, entre pocas voces dedicadas a la música colombiana, sólo se incluye el *bunde*, como una estructura musical relacionada con el *bambuco*, los cuales son tratados en forma sucinta, junto con otros géneros musicales, en la obra de Vergara¹¹.

Los primeros intentos de poner en notación la música tradicional colombiana de filiación africana datan de mediados del siglo XIX y se deben al conde De Gabriac, uno

⁸ JOSÉ M. SAMPER, cit. en JOSÉ J. BORDA, *Cuadros de costumbres y relaciones de viaje*, Bogotá, 1875, pp. 143-144.

⁹ ISAAC F. HOLTON, *New Granada: Twenty months in the Andes*, New York: Harper and Bros., 1857, pp. 440-41, 478-79.

¹⁰ JOAQUÍN POSADA GUTIÉRREZ, *Memorias histórico-políticas*, t. 1, Bogotá: Focion Mantilla, 1865, pp. 398-402.

¹¹ JOSÉ M. VERGARA Y VERGARA, "Poesía popular. Carácter nacional. Conclusión", cap. XVIII de su *Historia de la literatura en Nueva Granada* [1867], Bogotá: Biblioteca Banco Popular, t. II, 1974, pp. 205-220.

de tantos viajeros extranjeros que en aquel momento recorrieron Colombia y otros países de América Latina¹².

Mucho después, ya entrado el siglo XX, el violinista y compositor Narciso Garay (1876-1953) transcribe y analiza ejemplos de algunos de los géneros musicales con raíces africanas comunes a Colombia y Panamá (*cumbia, tamborito*), aunque su obra en general se refiere a este último país, su patria adoptiva, que formó parte esencial de la tradición musical colombiana durante el siglo XIX hasta su separación en 1903¹³. De los mismos años datan las transcripciones de Emirto de Lima (c.1892-1972), que posteriormente (1942) fueron publicadas en un solo volumen, trabajo que es el primer cuerpo de ejemplos en notación musical de música tradicional y popular costeña¹⁴. En forma significativa, Daniel Zamudio (1885-1952) no incluye transcripciones de música afrocolombiana en su trabajo sobre la música tradicional del país, originalmente presentado como conferencia en 1936 y no publicado hasta 1949¹⁵. Probablemente, sus razones fueron de doble índole: por un lado, su abierta postura racista y poca simpatía por el tema y, por el otro, la dificultad que planteaban dichas transcripciones, comparadas con aquellas de música del interior del país y los ejemplos de música indígena que incluye en su trabajo. En 1948, este pequeño corpus de transcripciones se ve notablemente enriquecido por las partituras de música tradicional y popular de la región del sur del Magdalena realizadas por Andrés C. Rojas e incluidas en la obra histórica de Gnecco Rangel Pava (1917)¹⁶.

Durante los años cincuenta algunos antropólogos comienzan a llamar la atención sobre las retenciones musicales y léxicas africanas del Palenque de San Basilio. En el estudio pionero sobre este tema, Aquiles Escalante incluye, a manera de ejemplos, algunas de las transcripciones de música costeña previamente publicadas por De Lima y tan sólo un ejemplo de un canto ritual de aquella localidad en transcripción de Magdalena V. de De la Hoz¹⁷. Dos años después, y en la misma publicación periódica, Roberto

¹² COMTE DE GABRIAC, *Promenades à travers de l'Amérique du Sud, Nouvelle-Grenade, Equateur, Pérou, Brésil. Ouvrage orné de vingt-et-une gravures sur bois et de deux cartes géographiques*, Paris: Michel Levy Frères, 1868. No Lo único que sabemos sobre este autor, es que pertenecía a una familia aristocrática del sur de Francia cuyos miembros se desempeñaron en la diplomacia. Sus conocimientos musicales son patentes en las transcripciones de música tradicional e indígena de Colombia, Perú y Brasil que incluye en su obra, así como en sus frecuentes comentarios relativos al repertorio musical del siglo XIX (obras de Beethoven, Mendelsohn, etc.).

¹³ *Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico*, Bruxelles: Presses de l'Expansion Belge, 1930.

¹⁴ *Folklore colombiano*, Barranquilla: [Ed. del autor], 1942.

¹⁵ "El folklore musical en Colombia", *Revista de las Indias*, 14, mayo-junio 1949, suplemento.

¹⁶ *Aires guamalenses*, Bogotá: [Ed. del autor], 1948, pp. 95-142. Ver sección Documentos en este número.

¹⁷ "Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia", *Divulgaciones Etnológicas*, vol. III, núm. 5, jun. 1954, p. 289.

Castillejo vuelve a reproducir algunas de las piezas transcritas por De Lima en su artículo sobre el género conocido como *gaita* en la región¹⁸. En la misma época se pueden situar las transcripciones de Eusebio Ochoa, Martín Osorio, Francisco Henao y otros, de melodías de bailes, cantos y juegos de algunas zonas de Antioquia en donde es perceptible, aún hoy, la presencia de población de origen africano¹⁹.

A comienzos de los años sesenta, la música colombiana se convierte en un fértil campo de estudio para la musicología y la etnomusicología extranjera, principalmente la inglesa y norteamericana. Sin embargo, desde finales de la década anterior Andrés Pardo Tovar (1911) y sus alumnos y colaboradores del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional (Cedefim) habían iniciado, a través del trabajo de campo, la recolección y el análisis de documentos relacionados con la música afrocolombiana. Los compositores Jesús Pinzón Urrea (1928) y Fabio González Zuleta (1920) realizan las transcripciones musicales incluidas en la primera monografía de esta institución sobre los cantos tradicionales del Baudó (Chocó)²⁰. Un año después, Pinzón Urrea presenta una síntesis de un repertorio más amplio, recolectado en los mismos viajes de investigación²¹. Otro de los compositores participantes en estas publicaciones fue Blas Emilio Atehortúa (1935), quien en una de ellas transcribe un ejemplo de *gualí*, música ritual funeraria del Chocó que examinaremos más adelante²².

En los años sesenta, revistas especializadas como *Ethnomusicology* y *Journal of the International Folk Music Council* incluyeron artículos de George List (1911) con transcripciones de géneros musicales de la costa Atlántica, producto de sus trabajos de campo en esta región, iniciados en 1964. Más tarde, en 1966, este autor publica en *Ethnomusicology*, el primer balance sobre el establecimiento de este tipo de estudios en Colombia²³. Mien-

¹⁸ "Sones y bailes de gaita", *Divulgaciones Etnológicas*, vol. V, 1956, pp. 127-136. En ninguna de estas dos publicaciones se reconoce debidamente la autoría de las transcripciones musicales.

¹⁹ BENIGNO A. GUTIÉRREZ, *Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas. Tonadas típicas campesinas de la tierra antioqueña*, Medellín: Bedout ("Colección Popular de Clásicos Maiceros", III), 1955, pp. 437-562. Hay edición separada, con el mismo título y de la misma editorial, aunque en su lomo figura como *Folklore de Antioquia y Caldas*.

²⁰ ANDRÉS PARDO TOVAR, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Cedefim, 1960.

²¹ ANDRÉS PARDO TOVAR y JESÚS PINZÓN URREA, *Rítmica y melódica del folclor chocono*, Bogotá: Universidad nacional de Colombia / Cedefim, 1961.

²² ANDRÉS PARDO TOVAR, "Proyecciones sociológicas del folklore musical", *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963. Trabajos presentados*, Washington: Unión Panamericana, 1965, p. 115.

²³ GEORGE LIST, "The Musical Bow at Palenque", *Journal of the International Folk Music Council*, XVIII, 1966, pp. 36-49; "The Mbira in Cartagena", *Journal of the International Folk Music Council*, XX, 1968, pp. 53-59, y "Ethnomusicology in Colombia", *Ethnomusicology*, vol. X, núm. 1, 1966, pp. 70-76.

tras tanto, en 1964, el sacerdote salesiano italiano Andrés Rosa da a conocer su análisis musical del *rajaleña* del Huila, uno de los ejemplos de la presencia de elementos afrocolombianos en estilos musicales del interior del país, por cierto muy similar al descrito por Gabriac a mediados del siglo XIX²⁴. Aunque no incluyen transcripciones musicales, vale la pena mencionar las publicaciones resultantes de la Anglo-Colombian Recording Expedition, realizada por Brian Moser y Donald Tayler entre 1960 y 1961 y que sólo aparecieron en 1972. Allí se incluyen algunos ejemplos grabados, así como fotografías y descripciones de los instrumentos, y de la música de los campesinos negros del río San Juan (Chocó) y de las cercanías de Ciénaga (Magdalena)²⁵. En esa misma época el destacado estudioso de la música africana A. M. Jones propone la supervivencia de patrones africanos de afinación equiheptafónica en Colombia al realizar mediciones de grabaciones de una marimba Awa-Kwaiker de Nariño realizadas por la antropóloga Ann Osborne en 1965²⁶.

Continuando con las publicaciones iniciadas unos años antes, en 1973 List edita un disco con una selección de grabaciones hechas por él en el departamento de Bolívar y en el folleto que lo acompaña incluye transcripciones de algunas de estas piezas²⁷. Como parte de un trabajo general sobre la música afroamericana, de 1977, Isabel Aretz y Luis F. Ramón y Rivera incluyen ejemplos transcritos de documentos de la tradición musical de las costas Atlántica y Pacífica, recogidos entre 1959 y finales de los años sesenta²⁸. Algunas transcripciones de sus alumnos, participantes en un viaje de investigación del Inidef a Colombia, se incluyeron en estudios publicados más tarde por la revista de dicha institución²⁹.

En 1977, las melodías de algunos romances tradicionales cantados en la costa Pacífica colombiana (Chocó y Nariño, principalmente) fueron transcritas por Peter Kahn e incluidas en el trabajo, ya clásico, de Gisela Beutler sobre este tema³⁰. Un año después,

²⁴ *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1964 (separata de *Thesaurus*, XIX), reproducido en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. II, núm. 8, 1990, pp. 109-140.

²⁵ DONALD TAYLER, *The Music of Some Indian Tribes of Colombia*, London: Birs, 1972, y *The Music Collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition 1960-61* (Moser-Tayler Collection), Birs-MC 1-3, 3 LP.

²⁶ A. M. JONES, 'A Kwaiker Indian Xylophone', *Ethnomusicology*, X, 1, (1966), pp. 43-47. Cuando se trata de escalas y afinaciones prefiero usar el sufijo *-fónico* y no *-tónico*, ya que se refiere a sonidos y no a estrictos intervalos de tono. En esto sigo a ROUGET Y SCHWARZ, ver nota 86.

²⁷ "Explanatory Notes", en *Cantos costeños: Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia*, New York: Ehtnosound, 1973, LP EST-8003.

²⁸ ISABEL ARETZ, "Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)", *África en América Latina*, México: Siglo XXI / Unesco, 1977, pp. 238-278.

²⁹ MARIA EUGENIA LONDOÑO, cit. en ÁLVARO FERNAUD, "Materiales etnomusicológicos en función pedagógica", *Revista Inidef*, núm. 1, 1975, pp. 100-101.

³⁰ PETER KAHN, "Ejemplos en notación musical de melodías de los romances", en GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 555-576.

Abraham Cáceres, etnomusicólogo norteamericano vinculado a List, realiza las que tal vez son las primeras transcripciones de música de *marimba* de la costa Pacífica colombiana³¹. Bernard Broere y Silvia Moore, del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de Amsterdam, realizan investigaciones en el sur de Colombia y colaboran con fragmentos de transcripciones musicales que aparecieron en el folleto (con textos de Octavio Marulanda) que acompaña las grabaciones publicadas en 1979 por el Instituto Colombiano de Cultura³².

Las ideas principales de los diferentes trabajos analíticos de List son el punto de partida de su artículo sobre la música tradicional colombiana del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980). Como fuentes complementarias para el caso colombiano deben citarse las transcripciones incluidas en los artículos de Roque Cordero y Luis F. Ramón y Rivera, respectivamente sobre la tradición musical africana en Panamá y Venezuela contenidos en la misma publicación³³.

En 1983, List da a conocer los resultados de su trabajo de campo sobre la música de la costa Atlántica colombiana, publicación que incluye el corpus más significativo de transcripciones de esta música hechas hasta ese momento y al que nos referiremos más adelante³⁴. En los mismos años, otro aporte es el de William W. Megenny, quien transcribe algunos de los cantos funerarios del Palenque de San Basilio en su estudio del lenguaje criollo usado en aquella localidad³⁵. Aunque aislada, otra contribución es una transcripción de Carlos A. Coba Andrade de una pieza de la tradición musical de la costa norte del Ecuador, que es una tradición común con la región del Pacífico colombiano al sur del río San Juan³⁶.

En el terreno de la música popular, al finalizar la década (1988) se publican transcripciones de las canciones de Rafael Escalona, realizadas por Marcial Consuegra, y

³¹ "The Marimba in the Americas", *Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List*, Bloomington: Ethnomusicology Publications Group / Indiana University, 1978, pp. 225-250.

³² OCTAVIO MARULANDA, "Folklore del litoral Pacífico de Colombia", *Colección Música Folclórica*, vol. 1: *Costa Pacífica Colombiana*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979, 2 LP.

³³ "African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Folk Music", *Latin American Music Review*, vol. 1, núm. 1, 1980, pp. 6-17, y "Colombia: Folk Music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, 4, pp. 570-581; 14, pp. 151-154, y 19, pp. 605-613.

³⁴ *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington: Indiana University Press, 1983. Traducción castellana: *Música y poesía en un pueblo colombiano*, Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.

³⁵ *El palenquero, un lenguaje post-criollo de Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1986, pp. 241-244.

³⁶ *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1981, p. 255.

Victoriano Valencia presenta algunos ejemplos de la tradición del *porro* de banda³⁷. Poco después, Néstor Lambuley presenta una síntesis de los aspectos rítmicos de la *cumbia*, con abundantes ejemplos en notación musical³⁸. En los mismos años aparecen transcripciones de la música de algunas de las danzas y juegos de origen colonial de la misma región (*danza del caimán*, *danza del paloteo*, *diablos*, *negritos*, *kukambas*, *pilón*), al igual que de la costa Pacífica³⁹. En cuanto al vallenato, María Eugenia Londoño propone una breve caracterización de sus elementos musicales y Susana Friedmann contribuye con un ejemplo en su estudio sobre la tradición del romance en Colombia⁴⁰.

A comienzos de la década siguiente, Leonidas Valencia publica un número significativo de transcripciones de la música tradicional y popular del Chocó⁴¹. Por su parte, Victoriano Valencia aporta otras de la música ritual funeraria de la costa Atlántica, ya abordada por List en su trabajo de 1983⁴². Este autor, por cierto, publica un último

³⁷ MARCIAL CONSUEGRA, "Transcripción de las partituras", en CONSUELO ARAUJONOGUERA, *Escalona: el hombre y el mito*, Bogotá: Planeta, 1988, reeditado en *Trilogía vallenata*, Bogotá: Ministerio de Cultura / Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, 2002, p. 475-564, y VICTORIANO VALENCIA, cit. en GUILLERMO VALENCIA SALGADO, *Córdoba, su gente, su folclor*, Montería: Casa de la Cultura, 1987, pp. 64-65. Éstas volverán a publicarse en GUILLERMO VALENCIA SALGADO, "Festividades, instrumentos y ritmo", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. III, núm. 11, 1991, pp. 162-163.

³⁸ "La cumbia. Un gran sistema caribe colombiano", *A Contratiempo*, núm. 3, feb. 1988, pp. 90-99, y núm. 4, jun. 1988, pp. 41-50.

³⁹ IBSEN DÍAZ y otros, "Danza del caimán", *A Contratiempo*, núm. 2, oct. 1987, pp. 84-90; ADALBERTO ACOSTA e IBSEN DÍAZ, "El paloteo. Corregimiento de Gaira (Santa Marta)", *A Contratiempo*, núm. 5, oct. 1988, pp. 50-68; ANTONIO SERGE, ALEXANDER REY y ALISSA SIMON, "Transcripción musical", en "Procesión de Corpus Christi en Atánquez, kukambas, diablos y negritos", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. II, núm. 9, 1990, p. 79; IBSEN DÍAZ y otros, "Danza del caimán en Ciénaga", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. II, núm. 7, 1990, p. 32; CARLOS JULIO PAVA, cit. en GLORIA CASTROMAYA, "El pilón vallenato", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. II, núm. 10, 1991, p. 37; LAUREANO RODRÍGUEZ, cit. en VÍCTOR MANUEL PACHECO, "El porqué de los embarradores y el pilón", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. III, núm. 12, 1992, p. 125. En cuanto a la costa Pacífica, ver CARLOS MIÑANA, "Transcripción musical", en MERCEDES MONTAÑO, CÉSAR MONROY y CARLOS MIÑANA, "El rey. Juego de la costa Pacífica", *A Contratiempo*, núm. 4, jun. 1988, p. 11; NICOLÁS MURILLO, "Danzas y juegos del Chocó", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. I, núm. 5, 1989, pp. 79-88.

⁴⁰ SUSANA FRIEDMANN, "Tradición y cambio en el romance y algunas consideraciones sobre su proyección en América Latina", *Revista Colombiana de Investigación Musical*, vol. I, núm. 1, ene.-jun. 1985, pp. 101-102, y MARÍA EUGENIA LONDOÑO, "Introducción al vallenato como fenómeno musical", en RITO LLERENA VILLALOBOS, *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985, p. 125-134.

⁴¹ LEONIDAS VALENCIA y JESÚS A. FERRER, *El Chocó y su folklore*, Medellín: [Ed. de los autores], 1994.

⁴² VICTORIANO VALENCIA y MARÍA LUISA RODRÍGUEZ DE MONTES, "El velorio de adulto en la costa Atlántica: juegos y cantos", *A Contratiempo*, núm. 8, 1991, pps. 35-38.

artículo con ejemplos musicales sobre el tema desarrollado en sus anteriores publicaciones, dedicado esta vez al conjunto instrumental de gaitas⁴³. En esos mismos años, Leonardo d'Amico, en su tesis de grado de Etnomusicología en la Universidad de Boloña, intenta una primera síntesis analítica de los aspectos rítmicos de la música afrocolombiana⁴⁴. También como tesis de grado en la Universidad de París IV (Sorbonne), Guillermo Carbó sistematiza los elementos musicales del género musical conocido como *tambora* en el curso medio del río Magdalena⁴⁵. En un trabajo aún inédito pero realizado en estos años y sin contar con los resultados del trabajo de A. M. Jones mencionado, Carlos Miñana, mediante mediciones de la afinación de algunos instrumentos, desarrolla la hipótesis de la presencia de sistemas de afinación africanos en las marimbas de la costa del Pacífico⁴⁶. De este mismo periodo es el trabajo de Susana Friedmann que analiza los cantos femeninos a varias voces en los velorios de santo de Barbacoas, Nariño⁴⁷.

En esa década se publican también algunos trabajos sobre la tradición y la historia musical de algunas ciudades de la costa colombiana. Dentro de estos trabajos podemos citar el de Ismael Correa sobre Ciénaga (Magdalena), en el que incluye algunas partituras autógrafas de compositores de música popular costeña como Andrés Paz Barros (1906-1977) y Dámaso Hernández Montenegro (1902-1983), las cuales parecen haber sido realizadas durante los años setenta. Éstas son un importante aporte a la documentación sobre la música considerada tradicional, pero que en realidad fue concebida dentro del ambiente de la música popular y la notación musical⁴⁸. Algo similar ocurre en la obra inédita sobre la cultura musical en Mompo de Jesús Zapata Obregón, quien, además de facsímiles de valiosas partituras de compositores locales, incluye transcripciones de trozos anónimos y tradicionales, realizadas por Domingo y Jesús Barraza Beleño⁴⁹.

⁴³ GEORGE LIST, "Two Flutes and a Rattle: the Evolution of an Ensemble", *Musical Quarterly*, núm. 75, 1991, pp. 50-58.

⁴⁴ LEONARDO D'AMICO, *Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana*, Università di Bologna, Tesi di Laurea, Anno Accademico 1992-1993.

⁴⁵ "Al ritmo de... tambora-tambora", *Huellas* (Revista de la Universidad del Norte), núm. 39, dic. 1993, pp. 27-58, y *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*, Paris: L'Harmattan, 2003.

⁴⁶ CARLOS MIÑANA BLASCO, *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: Un ejemplo de la memoria interválica africana*, Ms. Inédito, 1990, 40 pp. Agradezco al autor el haberme proporcionado una copia de este trabajo.

⁴⁷ "¿Hibridación o resistencia?: el velorio de santo en la música del pacífico colombiano", *Ensayos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UN*, II, 1995, pp. 76-96.

⁴⁸ *Musica y bailes populares de Ciénaga, Magdalena*, Ciénaga: [Ed. del autor], 1993. Al menos una de ellas (p. 74) está fechada en 1971.

⁴⁹ *Mompox: música, autores y notas. Una visión histórica y social*, Mompo: Academia de Historia de Santa Cruz de Mompo / Colcultura, 1992, pp. 212, 226. Ms. inédito.

En los últimos años se ha añadido poco a este significativo número de transcripciones musicales; sin embargo vale la pena mencionar las realizadas por Manuel Antonio Pérez sobre el *son de negro* del departamento del Atlántico y las de Eliseo García de la música de las danzas del Carnaval de Barranquilla⁵⁰. Un caso particular es el de las numerosas partituras incluidas por José Portaccio en sus publicaciones relativas a la música de esta región⁵¹. Estas transcripciones no tienen atribución explícita en el texto, pero entre ellas es posible identificar aquellas realizadas por George List y Marcial Consuegra. Como elemento valioso, este autor incluye algunos facsímiles de partituras autógrafas de compositores poco conocidos (Roberto Linero) y de otros mejor conocidos, como Lucho Bermúdez⁵². En el terreno de la música popular de esta zona del país, además de algunos ejemplos transcritos por Alex Miles⁵³, el aporte más significativo es el de Hernán Urbina Joiro en su trabajo sobre el vallenato llamado lírico o romántico⁵⁴. En lo que se refiere a la música afrocolombiana de la costa Pacífica, Napoleón García y otros investigadores publicaron recientemente un estudio sobre el *aguabajo*, uno de los géneros más importantes de la música tradicional del Chocó, que retoma críticamente y complementa el ya citado trabajo de Pardo Tovar y Pinzón Urrea, de 1961⁵⁵.

A pesar de no ser, en sentido estricto, transcripciones de música tradicional, y por su importancia desde el punto de vista de la notación, tendremos en cuenta algunas partituras de arreglos para orquesta y piano de obras tradicionales y populares de esta región.

⁵⁰ *El son de negro en Santa Lucía y área del Canal del Dique*, Barranquilla: [Ed. del autor], 1996, y “Música y coplas de los congos del carnaval de Barranquilla”, en MARIANO CANDELA (ed.), *Tertulias musicales del Caribe colombiano*, t. II, Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2000, pp. 67-121.

⁵¹ *Colombia y su música*, 1: *Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, Bogotá: [Ed. del autor], 1995; *Carmen Tierra Mía. Lucho Bermúdez*, Bogotá: [Ed. del autor], 1997, y *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*: Bogotá: [Ed. del autor], 2003.

⁵² Es posible que algunas versiones realizadas para guitarra sean de José M. Guerra P., quien figura en los agradecimientos de una de sus obras (*Canciones y fiestas*, p. ix). En su obra de 2003 Portaccio incluye, también sin atribución, transcripciones musicales de musicólogos cubanos como MARTHA ESQUENAZI (*Del areíto y otros sones*, La Habana: Letras Cubanas, 2001) y las transcripciones de música colombiana del interior de JORGE AÑEZ AÑEZ (*Canciones y recuerdos*, Bogotá: [Ed. del autor], 1951), además de numerosos facsímiles de antiguas partituras de música cubana.

⁵³ PETER WADE, *Music, Race and Nation*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp. 346-54.

⁵⁴ *Lírica vallenata. De Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003 (incluye un CD).

⁵⁵ NAPOLEÓN GARCÍA, DONALD F. CALDERÓN, DARCIO CÓRDOBA y otros, “El aguabajo”, *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 7, 23, (2004), pp. 40-57. Este trabajo fue publicado en forma colectiva a nombre de la Asociación Folclórica de Quibdo (Asofolqui) y no contiene ninguna referencia al autor del texto y de las transcripciones musicales.

Entre éstas se destacan las orquestaciones para banda de Ricardo Hernández Ochoa y las versiones para piano de Mauricio Lozano y Liliana de la Rosa⁵⁶.

Los numerosos ejemplos en notación musical hasta aquí relacionados se pueden ubicar en tres vertientes principales. En primer lugar está el terreno profesional de la etnomusicología, al cual pertenecen los trabajos de Ramón y Rivera, List, Cáceres, Coba Andrade, Friedmann, Londoño, Lambuley, Miñana, D'Amico y Carbó. Como veremos más adelante, estos trabajos reflejan diferentes tradiciones en cuanto a la mecánica de la transcripción musical y a los parámetros de análisis usados en ellas. Por otro lado están las transcripciones hechas por profesionales de la música, compositores, instrumentistas, directores y arreglistas, que incluyen las de Garay, De Lima, Rojas, Osorio, De la Rosa, Pinzón Urrea, González Zuleta, Atehortúa, Leonidas Valencia, Victoriano Valencia, los Barraza Beleño y Consuegra, entre otros. Éstas reflejan la práctica musical tanto en el terreno académico como en el popular y son valiosos documentos para el análisis del corpus descrito. Por último, hay intentos de transcripción por parte de aficionados con conocimientos musicales, no siempre exitosos en reflejar la realidad musical que estudian, aunque, útiles como complemento para el análisis de los otros dos cuerpos de documentos ya mencionados.

Las versiones para piano y banda mencionadas atrás aluden al uso de la notación musical en el marco del nacionalismo en el campo de la música académica. Behague ha indicado claramente en el caso del Brasil, las formas musicales populares urbanas, que a su vez tenían fuertes raíces en la música tradicional, constituyen la base de ese nacionalismo musical surgido en el terreno de la música académica⁵⁷. En lo que se refiere a la costa Atlántica de Colombia, esta tradición ya había sido iniciada, desde el punto de vista del nacionalismo musical, por Adolfo Mejía (1905-1973) en su *Pequeña suite*, de 1938, sobre la que volveremos más adelante en la segunda parte del trabajo.

Los aspectos puramente técnicos y los criterios musicológicos y de transcripción y análisis pertenecientes a los diferentes autores y vertientes del corpus investigativo descrito anteriormente, se estudiarán, discutidas en profundidad, en la segunda parte de este trabajo.

⁵⁶ CARMELO MARSIGLIA y GUSTAVO ABAD HOYOS (eds.), *Riquezas musicales de la costa Atlántica*, I: *María Barilla. Porro palitiao*, Medellín: [Ed. de los autores], c.1999 y *Álbum colombiano para la juventud*, Bogotá: Ministerio de Cultura / Centro de Documentación Musical, 1997, y ROSALÍA REINA DE VILLALÓN, "La piragua, arreglo de Liliana de la Rosa", *Viacuarenta* (Revista de Investigación Arte y Cultura. Biblioteca Piloto del Caribe, Barranquilla), núm. 5, mayo 2000, pp. 39-45.

⁵⁷ GERARD BEHAGUE, *Musical Nationalism in Brazil*, Detroit: Information Coordinators, 1971, pp. 9-10.

Trascripción y análisis África y América

Durante su auge, los pilares principales del desarrollo y la práctica de la etnomusicología técnica (1940-1970) fueron, además de la recolección de documentos sonoros, su trascripción y análisis. La bibliografía sobre estos temas es amplia, y a comienzos de los años setenta Mantle Hood (1918-2005) sintetizaba sus principales problemas y posibles soluciones. Entre ellos, este autor hace mención de la necesidad de entrenamiento para la trascripción y advierte sobre la relativa ineficiencia de la notación musical occidental para representar otros tipos de música. En lo que se refiere a formas diferentes de entonación o afinación, el autor y sus contemporáneos apelaron a la tecnología disponible y en el entorno de Hood y sus colegas se usó el Melograph diseñado por Charles Seeger para medir las distancias precisas de los intervalos de una determinada pieza musical⁵⁸. Las innovaciones tecnológicas de este momento, especialmente aquellas diseñadas en la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA) incluían el *Índice de Calidad* (QI) para poder diferenciar timbres musicales y la Escala de dureza de calidad musical (HSQ) usada para los mismos propósitos pero apelando al método comparativo. Estas innovaciones también llegaron a los terrenos de la notación y del análisis de la música instrumental y vocal. En el primero, Philip Harland, de UCLA, diseñó un sistema de notación que llamó el Time Unit Box System (TUBS), que James Koetting usó satisfactoriamente para el análisis de la música de conjuntos de tambores *ewe* y *ashanti* de Ghana y que se ha convertido en una de las herramientas más difundidas para la notación y el análisis de este tipo de música. Por su parte, en el terreno de la música vocal, Alan Lomax comenzó el desarrollo de su sistema de comparación transcultural de estilos vocales, que denominó Cantometrics y que finalmente publicó en 1976. En este sistema, se consideraban parámetros muy variados que iban desde la organización vocal la relación de ésta con el acompañamiento y la calidad de la voz hasta la interpretación (presencia de *rubato* y ornamentación), incluyendo también los aspectos relacionados con el contorno melódico, la longitud de la frase musical, etc.⁵⁹.

Las caracterizaciones etnomusicológicas tempranas de la música afroamericana datan de esta época y, en el caso nuestro, quizás las más significativas sean la ya mencionada obra de Narciso Garay que en una de sus secciones trata la música afropaname-

⁵⁸ Cap. 2 de *The Ethnomusicologist*, New York: McGraw-Hill, 1971, pp. 50-85. Hay traducción castellana en FRANCISCO CRUCES (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, 2001, pp. 79-114.

⁵⁹ HOOD, pp. 116-19; J. KOETTING, 'Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music', *Selected Reports in Ethnomusicology*, I, 3, 1970, pp. 116-146; A. LOMAX, 'Song Structure and Social Structure', *Ethnomusicology*, I, 1962, pp. 425-451, y *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*, New York: [Ed. del autor], 1976. Hay traducción castellana del primer artículo en CRUCES, pp. 297-329.

ña y las diferentes contribuciones de Luis F. Ramón y Rivera sobre la música afrovenezolana⁶⁰.

En la década siguiente, muchas voces propusieron una “remodelación” de la etnomusicología con la cual, en líneas generales, se buscaba un nuevo paradigma, lo que ponía de manifiesto un alejamiento de lo técnico y una inclinación cada vez mayor hacia los aspectos sociales y culturales y, sobre todo, hacia la consideración de la música como símbolo o metáfora, y de la interpretación musical como comportamiento⁶¹. Estas tendencias son analizadas por Ramón Pelinski, quien identifica dos corrientes principales inspiradas por los trabajos de John Blacking (1928-1990) y Simha Arom (1920). Pelinski las caracteriza como “dos visiones opuestas —y quizás complementarias— de etnomusicología como antropología musical y de etnomusicología en cuanto musicología, respectivamente”. Pelinski concentra su estudio en los aspectos de teoría y análisis, que sin duda tienen, desde sus comienzos, clara interrelación, e indica como que Arom da prioridad a la recolección, transcripción y análisis de la música. Si para Blacking la finalidad del análisis es “buscar relaciones entre la organización de la cultura y las configuraciones sonoras producidas como resultados de una interacción humana organizada”, para Arom es “descubrir, en la conceptualización de los usuarios, los códigos que articulan y dan sentido al sistema musical de una cultura”⁶².

Al margen de la etnomusicología, aunque aún dentro de la discusión acerca del valor de la transcripción y el análisis, también han surgido inquietudes en el campo de la teoría musical. En el caso de la música africana, y después de hacer énfasis en la antigüedad de los estereotipos sobre ella y en la importancia epistemológica y política que pueden alcanzar estos aspectos técnicos, al tratar las técnicas de notación, Kofi Agawu indica que las nuevas notaciones diseñadas para representar mejor la música africana también habrían podido usarse para la música no africana. Agawu argumenta que los problemas que surgen al tratar de representar la música africana se manifiestan también en el caso de la occidental, en particular, con la idea de representar el timbre o el método de interpretación o de neutralizar el énfasis en los tiempos fuertes, supuestamente normativo solamente en la música occidental. Agawu encuentra en ello un reflejo de la situación colonial, que

⁶⁰ GARAY, pp. 129-203 y RAMÓN Y RIVERA, ‘Rhythmic and Melodic elements in Negro Music of Venezuela’, *Journal of the Internacional Folk Music Council*, 14, 1962, pp. 46-50 y ‘El mestizaje en la música afro-venezolana’, en *Music on the Americas. Papers read at the Second Inter-American Conference on Ethnomusicology*, Eds. George List y Juan Orrego Salas, Bloomington/The Hague: Indiana University/Mouton, 1967, pp. 176-182.

⁶¹ TIMOTHY RICE, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, vol. 31, núm. 3, 1987, pp. 469-88. Hay traducción castellana en CRUCES: 155-178.

⁶² “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom”, en *Trans* (Revista Transcultural de Música), núm. 1, 1995: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/pelinski.htm>>.

convierte en un prurito la idea de enfatizar la diferencia y para eso recurre a construcciones caprichosas y a veces artificiales que en muchos casos nada tienen que ver con la práctica musical descrita. Su argumento central es que, para contrarrestar la “ideología” de la diferencia, representar la música africana en el mismo nivel de notación y análisis que la música occidental y con los parámetros más comunes posibles llevará a que la música africana y los africanos puedan eventualmente representarse a sí mismos⁶³.

A continuación trataremos brevemente los principales elementos de la discusión sobre la notación musical de la música africana con referencia a las repercusiones que ha tenido en el ámbito de la música afroamericana. No es nuestro objetivo entrar en los detalles de los diferentes argumentos y contraargumentos que se han aducido a lo largo del tiempo y que son sintetizados por el mismo Agawu o, en estudios anteriores, por Kauffman, Blum y Waterman⁶⁴. Aquellos aspectos, como se verá, son relevantes para el tratamiento que después haremos de la aplicación de la notación musical al caso de la música afrocolombiana.

La discusión sintética que sigue está basada en los trabajos clásicos sobre el tema (Hornbostel, Sachs, Jones, Nketia, Kubik, Kolinsiki, Arom, Blacking, etc.) y sobre todo en las críticas contenidas en la citada obra de Agawu, quien, haciendo énfasis en el metalenguaje resultante de las propuestas analíticas de muchos autores y de la copiosa bibliografía y discusión sobre ellas, considera que los principales conceptos o herramientas de análisis para la música africana han adquirido un estatus casi mítico, y los sintetiza como se describe a continuación⁶⁵.

1. Aspectos rítmicos

Concepto de timeline o topos rítmico

En 1962, Nketia acuñó el concepto de *timeline* para referirse a patrones rítmicos recurrentes que sirven de elemento identificador en las músicas de África occidental y central. En vista de que en su mayoría son tocados por una campana o cencerro metálico, Jones prefirió llamarlos *bell patterns*, y últimamente Nzewi, haciendo énfasis en su importancia en la interpretación musical, usa el término “referente de fraseo” (*phrasing*

⁶³ KOFI AGAWU, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge, 2003, pp. 64-70.

⁶⁴ AGAWU, caps. 3 y 4; ROBERT KAUFFMAN, “African Rhythm: A Reassessment”, *Ethnomusicology*, vol. XXIV, núm. 3, 1980, pp. 393-415; STEPHEN BLUM, “European Musical Terminology and the Music of Africa”, en B. NETTL & P. BOHLMAN, *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 3-36 y CHRISTOPHER A. WATERMAN, “The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology”, en NETTL & BOHLMAN: 169-186.

⁶⁵ AGAWU: 73-96.

referent). Agawu, por su parte, opta por llamarlos *topoi* rítmicos (plural de *topos*) usando una equivalencia con los “lugares comunes” literarios y teniendo en cuenta su carácter asociativo y cultural⁶⁶. Sin duda, éste es un elemento muy importante e identificador de muchos estilos musicales africanos y se ha convertido en una importante herramienta de análisis para la música africana y afroamericana. Varios autores, entre ellos Gerhard Kubik y Bertram Lehmann, lo han usado en una perspectiva comparativa y han identificado las correspondencias entre patrones rítmicos africanos y otros afroamericanos de América Latina y el Caribe. Jeff Pressing, por su parte, ha ido mas allá y, también en una perspectiva comparativa, ha buscado lo que denomina isomorfismos cognitivos (con respecto a ritmo y altura musical) entre la música africana y el repertorio europeo⁶⁷.

Como ejemplos sencillos de este concepto en el caso de la música caribeña y afroamericana se podrían mencionar los patrones o esquemas rítmicos llamados *tresillo*, *cinquillo* o *clave*, todos presentes en la música tradicional y popular de tradición africana en muchos lugares de América. Estos patrones, por ejemplo, son agrupados por Sandroni bajo el nombre de “paradigma del tresillo” en su estudio de las manifestaciones tempranas del *samba* de Río de Janeiro⁶⁸. Como se verá más adelante, dichos elementos resultan fundamentales en la caracterización de la música que aquí tratamos.

Polirritmia y polimetría

Se considera que una pieza musical de conjunto es polirrítmica cuando en ella se puede constatar la presencia de varios patrones rítmicos simultáneos. Este concepto no debe confundirse con el de polimetría, que consiste en el uso de más de un metro en una determinada pieza musical. Naturalmente, para lograr una mejor comprensión de estos términos es preciso profundizar en la diferencia entre *metro* y *ritmo*. Este último, además de ser la dimensión temporal de las asociaciones de sonidos características de la música, se refiere a patrones o conjuntos formados por la combinación de sonidos con una u otra duración en relación con uno de ellos (acento). El primero, por el contrario, se refiere a la regularidad o irregularidad de la repetición de esos patrones, siendo la base de esa regularidad el concepto de *pulso* o referencia temporal. *Polimetría* se refiere, entonces, al uso de varios metros o pulsos simultáneos en una pieza musical de conjunto.

⁶⁶ *Ibíd.*: 73, n. 2.

⁶⁷ G. KUBIK, *Africa and the Blues*, Jackson: University Press of Mississippi, 1999; B. LEHMANN, “Timeline Database” (unpublished paper), *Seminar Theories of African Rhythm*, Harvard University, 2000; J. PRESSING, “Cognitive Isomorphisms between Pitch and Rhythm in World Musics: West Africa, The Balkans and Western Tonality”, *Studies in Music*, núm. 17, 1983, pp. 39-61; ver también AGAWU: 74, nn. 6-9.

⁶⁸ CARLOS SANDRONI, *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001, pp. 28-32.

Otros conceptos importantes asociados a los anteriores son los de *conmetricidad* y *contrametricidad*, términos acuñados por Kolinski. Éstos tienen que ver con la ya discutida diferenciación entre metro y ritmo, y, según su autor, habría conmetricidad cuando ambos coinciden y contrametricidad cuando divergen⁶⁹.

Si bien la idea de simultaneidad de varios patrones rítmicos en una pieza de conjunto (polirritmia) es generalmente aceptable en el análisis de la música africana, no así sucede con la idea de su polimetría. Agawu, por ejemplo, la rechaza con tres argumentos diferentes. En primer lugar indica que ese concepto no es usado por los africanos ni en la práctica en la enseñanza musical, concluyendo que se trata de una categoría *ética* y no *émica*. Por otra parte, sus otros dos argumentos tienen que ver con la profunda asociación que la música y el baile tienen en África. Su segundo argumento indica que, siendo música de conjunto para baile y teniendo varios patrones rítmicos, su interpretación va a ser mucho más adecuada si tiene varios patrones rítmicos y un metro constante y no varios. Como argumento final, y siguiendo la terminología de Lerdahl y Jackendoff, Agawu indica que en la música africana son mucho más importantes los acentos fenoménicos que los métricos y que de esa forma la idea de tener un metro básico permite que aquéllos se destaquen con respecto a su regularidad⁷⁰. De todas formas es importante anotar aquí que los conceptos de acento fenoménico, acento estructural y acento métrico se concibieron como instrumentos analíticos para y dentro del repertorio de la música clásica occidental, es decir de una música que cuenta con notación prescriptiva, no descriptiva como es el caso de la música africana y afroamericana de la que aquí tratamos. Es decir, en este último caso se trata de una notación musical hecha para describir la música después de su ocurrencia⁷¹.

Los conceptos de *ritmo cruzado* (*cross rhythm*) y *ritmo compuesto*, al igual que el poco adecuadamente empleado término *síncopa*, muy comunes en las descripciones de la música africana y afroamericana, están también asociados a los presupuestos teóricos de la discusión anterior. En muchos casos, los primeros son términos usados cuando se trata de describir el uso de dos patrones rítmicos simultáneos en elementos de un conjunto

⁶⁹ MIECZYSLAW KOLINSKI, "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns", *Ethnomusicology*, vol. XXVII, núm. 3, 1973, pp. 494-506.

⁷⁰ AGAWU: 84-5. FRED LERDAHL & RAY JACKENDOFF, "On the Theory of Grouping and Meter", *The Musical Quarterly*, vol. 67, núm. 4, oct. 1981, p. 485. Estos autores definen tres clases de acentos: a) fenoménico, un evento en la superficie musical que es enfatizado o acentuado dentro del flujo de la pieza; b) estructural, acento causado por los puntos de gravedad melódicos o armónicos en una sección de la pieza musical, especialmente en las cadencias, y c) métrico, un pulso que es fuerte en relación con los otros de su organización métrica.

⁷¹ Esta distinción fue propuesta por CHARLES SEEGER, "Prescriptive and Descriptive Music Writing", *The Musical Quarterly*, vol. 44, núm. 2, abr. 1958, pp. 184-915, reproducido en *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley: University of California Press, 1977, pp. 178-81.

musical o en la interpretación de un instrumento. El ejemplo clásico, también examinado por Agawu, es el del papel de las dos manos en la interpretación de los tambores. En muchos estilos musicales hay casos en los que la mano izquierda y la derecha tocan dos patrones diferentes y, sin embargo, se produce un patrón rítmico que es más fácilmente percibido por el oyente. Agawu sostiene que, a pesar de que haya patrones diferentes para ambas manos, no hay independencia, pues la génesis del patrón es única. De esta forma, este autor se alinea con otros que consideran que esta atomización impide una buena explicación y representación de la música africana, ya que, en esencia, se trata de describir una práctica holística⁷².

Ritmo aditivo y ritmo divisivo

La organización rítmica con patrones aditivos, por oposición a los de patrones divisivos, es aquella formada por grupos no idénticos o irregulares. Cuando hay barras de compás, estos patrones aditivos funcionan en dos niveles, uno interno (dentro del mismo compás) y uno externo (entre distintos compases o grupos de ellos). La idea de patrón divisivo o aditivo está ligada a la notación, y en el caso de una música como la que tratamos, en la que la notación —como ya se ha dicho— tiene una función descriptiva, la elección de una u otra notación depende de qué se desea enfatizar en la descripción de la música estudiada. Quienes prefieren una notación divisiva lo hacen para enfatizar la relación de los patrones de la superficie con un substrato métrico básico. Por el contrario, la notación aditiva tiende a enfatizar la presencia de grupos irregulares, lo que sin duda es una de las características principales de la música africana y afroamericana. Sin embargo, Agawu indica que en este segundo caso se podría llegar a asumir que la música africana no tiene estructura métrica. Como argumentos adicionales añade que, según su experiencia, los músicos africanos normalmente no conciben los patrones que tocan de una forma aditiva y que en muchos lenguajes africanos no es posible el conteo que se usa en la mayoría de los idiomas occidentales, cuyos números básicos se representan con monosílabos. De igual forma, Agawu insiste en incluir la dimensión coreográfica de la música africana, en donde una notación divisiva describe mejor el evento musical al enfatizar la regularidad de los pulsos básicos subyacentes⁷³.

El uso de una u otra notación también obedece a la necesidad de incluir en la notación elementos relacionados con la interpretación, como los ya mencionados acentos fenoménicos. Otro aspecto importante es el de las hemíolas (cambios de acento en grupos de dos o tres), patrones muy comunes en la música africana. Si bien lo mencionado aplica

⁷² AGAWU: 91-3. En esta discusión este autor usa también el conocido término *Gestalt*, que aquí se referiría a la unidad del patrón resultante, en contraposición a sus elementos y su relación con el todo.

⁷³ AGAWU: 88-90.

para la música instrumental, la discusión ha sido incorporada a la música vocal, en especial a la que es mesurada (por oposición a la que está en ritmo libre, o no mesurada). Aquí también Agawu y otros autores tienen en cuenta los elementos no vocales que son importantes en la interpretación del canto africano, por ejemplo el constante empleo de palmadas o de golpes con el pie. Jones, por ejemplo, usó transcripciones en las que, para enfatizar los acentos, se cambia de metro constantemente, mientras que otros autores, Nketia entre ellos, guiados por las pautas no vocales ya mencionadas, usan un metro constante y una notación divisiva. Agawu concluye que, en esencia, el uso de estos patrones aditivos es tan problemático como el de la polimetría y concluye que se trata de otros mitos aceptados en la representación de la música africana⁷⁴.

Como una consideración final, y teniendo en cuenta que está relacionado con la idea de la metricidad de la música africana, es útil incorporar otro concepto introducido por Nketia, al que denomina *referente de densidad* (*density referent*). Para este autor, este concepto está ligado al patrón métrico profundo de determinada pieza y lo entiende como la duración mínima significativa dentro de ese patrón métrico⁷⁵.

2. Aspectos melódicos

Melodías, escalas, modos, canto responsorial

En su trabajo clásico sobre la música africana, Nketia enfatiza su carácter melódico y la gran importancia del canto como modelo generativo de los estilos musicales subsaharianos. Este autor trata por separado los patrones melódicos de la música instrumental y los de la música vocal y concluye que, aunque están obviamente relacionados, no hay una total correspondencia entre sus formaciones melódicas. En la música instrumental, considera que existen formaciones escalísticas de cuatro a siete intervalos que pueden ser equidistantes o no. De igual forma, en las formaciones pentafónicas se puede presentar o no, el intervalo de semitono (hemitónico o anhemitónico respectivamente) y aquellas de siete intervalos no equidistantes serían las más sencillas y cercanas a las escalas europeas, pero presentan a veces, además de tonos y semitonos, intervalos más grandes que el semitono y menores que el tono, especialmente entre el tercer y el cuarto grados y entre el séptimo y el octavo. En las formaciones de menos intervalos es ineludible la repetición de patrones melódicos, lo que está ligado a la distribución de dichos intervalos en las cuerdas, teclas o lengüetas de un determinado instrumento. Además es común que las melodías instrumentales estén ligadas a canciones, las que de acuerdo lo anterior son modificadas según las características del instrumento en que se interpretan⁷⁶.

⁷⁴ AGAWU: 93-95.

⁷⁵ J. H. KWABENA NKETIA, *The Music of Africa*, London: Victor Gollancz, 1979, p. 127.

⁷⁶ *Ibíd.*: 116-121.

En la música vocal, las formaciones escalísticas comunes también son de cuatro a siete intervalos, pero, como se dijo, los intervalos vocales no siempre coinciden con las afinaciones de instrumentos o intervalos instrumentales. Por otra parte, la construcción de las mencionadas formaciones está basada en el uso controlado de determinadas secuencias de intervalos. Nketia enfatiza el hecho de que estas secuencias de intervalos son las que constituyen los procesos generadores de melodías y son esenciales en la interpretación y composición de canciones. En consecuencia, la generación de intervalos trifónicos se hace con base en la repetición de un intervalo de cuarta, los tetrafónicos con la secuencia de tres intervalos de tercera, los pentafónicos con dos intervalos de tercera y dos de segunda, aunque las melodías con estos patrones tienen usualmente otros intervalos, como quintas y cuartas, y son susceptibles de transposición. Algo similar ocurre con las formaciones pentafónicas donde los intervalos generadores son los de tercera mayor y segunda menor, aunque, como en el caso anterior, son frecuentes los intervalos de cuarta y quinta implícitos en dichos patrones. Las formaciones hexafónicas y heptafónicas son las más flexibles aunque Nketia anota que existe una tendencia a limitar el movimiento melódico al uso de intervalos pequeños tales como segundas, terceras y cuartas⁷⁷.

Para definir lo que, usando el término occidental se llama *modalidad* en el caso de la música africana, Nketia observa que es el momento en que las formaciones escalísticas mencionadas pueden verse modificadas por el énfasis que se dé a determinados sonidos o secuencias de sonidos en ciertas posiciones dentro de ellas. Sería lo mismo que hablar del ordenamiento de las relaciones funcionales en las melodías, a través de la selección de determinados sonidos para las cadencias finales e intermedias. Desde el punto de vista práctico, Nketia añade que se trata de aspectos de la estructura que permiten flexibilidad en la organización melódica para ajustarse al rango vocal de los cantantes y que contribuyen al valor estético de las canciones sin ninguna connotación extramusical⁷⁸.

Por estar relacionado con la organización melódica de la música africana y con la modalidad, es importante tener en cuenta un aspecto esencial de la organización musical africana, el canto responsorial, más coloquialmente llamado *de pregunta y respuesta*. Ruth Stone lo considera la manifestación musical de un esquema de parte y contraparte, que reflejaría aspectos de la organización social, y distingue dos tipos: con superposición y sin superposición. El primero es aquel en el que la pregunta o primera parte de la melodía no ha terminado cuando comienza su respuesta, y en el segundo tipo la respuesta se hace sólo cuando la pregunta ha terminado⁷⁹. Nketia, más cauto, sostiene que, así como en este

⁷⁷ *Ibíd.*: 147-53.

⁷⁸ *Ibíd.*: 153-59.

⁷⁹ RUTH M. STONE, *Music in West Africa. Experiencing Music, Expressing Culture*, New York: Oxford University Press, 2005, Chap. 4, pp. 64-78.

tipo de interpretación se puede diferenciar entre dos cantantes, dos grupos de cantantes o entre solista y coro, también el canto individual con o sin acompañamiento tiene igual importancia en muchos estilos musicales africanos⁸⁰. Con respecto a este tipo de organización musical, Willie Anku mantiene que la aceptación indiscriminada del principio de pregunta y respuesta ha eclipsado las consideraciones de “forma” en la música africana, tema al que nos referiremos con más profundidad en la continuación de este escrito⁸¹.

En el terreno de nuestro análisis, sin duda el investigador pionero en el estudio de la música afroamericana de América del Sur fue Luis F. Ramón y Rivera. Este autor encuentra que los elementos caracterizadores más importantes de la música afrovenezolana son, además de los aspectos rítmicos ya mencionados, los “intervalos típicos”, en los que encuentra parentesco con las estructuras africanas aunque los enmarca dentro de un proceso de sincretismo que define como *mestizaje*. De estos intervalos típicos, los más significativos en su análisis son los de tercera, quinta, cuarta y sexta, en su orden, así como sus combinaciones sucesivas, algo que coincide en parte con las conclusiones de Nketia antes mencionadas, aunque Ramón y Rivera sólo elabora intuitivamente el concepto de los intervalos generadores propuesto por Nketia en sus análisis melódicos⁸². Además, otro elemento importante en las transcripciones de Ramón y Rivera es el concepto de *relación melódica independiente*, que este autor desarrolla en varios trabajos sobre este tema y que se refiere a la independencia o disyunción rítmica entre el canto y el acompañamiento en muchos de los géneros de este repertorio y de otros estilos afines⁸³.

En cuando a la presencia de la modalidad en la música afrovenezolana, Ramón y Rivera mantiene una prudente distancia del modelo de los “cancioneros” de Carlos Vega. En este aspecto, anota Gerardo Huseby, Vega y sus seguidores mantuvieron una orientación totalmente eurocéntrica que asimilaba escala a modo, usando este último termino cuando la escala no coincidía con la mayor o menor tonal⁸⁴. Por otra parte, la existencia del canto responsorial en la música afroamericana se ha asumido por muchos

⁸⁰ NKETIA, pp. 139-46.

⁸¹ Cit. en AGAWU: 195.

⁸² LUIS F. RAMÓN RIVERA, “Cantos negros de la fiesta de San Juan”, *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, Colombia, 24 al 28 de Febrero de 1963. Trabajos Presentados*, Washington: Unión Panamericana, 1965, pp. 165-66. Es importante anotar que estas coincidencias son, aparentemente, conclusiones similares derivadas del estudio independiente de los mismos repertorios, ya que en su mayoría fueron formuladas antes de la publicación de la mencionada obra de Nketia.

⁸³ Ver nota 60, RAMÓN y RIVERA, “Cantos negros...”, p. 157, y *La Música afro-venezolana*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971, pp. 89-92.

⁸⁴ GERARDO HUSEBY, “Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega a 45 años de la publicación del *Panorama de la Música Popular Argentina*”, *Revista Argentina de Musicología*, 3-4, 2002-2003, pp. 76-77, 86.

autores sin mayor discusión y no hay trabajos específicos sobre las distintas variedades de este fenómeno observadas tanto en América del Norte del Sur y el Caribe.

En los últimos años el desplazamiento del interés por parte de los investigadores hacia los aspectos sociales e interpretativos a que ya nos hemos referido no ha permitido continuar la discusión sobre los aspectos citados, que desde sus formulaciones iniciales dieron origen a polémicas y distintas interpretaciones⁸⁵.

Afinación, polifonía y armonía

Es interesante que el estudio de la supervivencia de algunos patrones de afinación africanos en la música afrocolombiana nos permita retomar algunas de las ideas expuestas por Ramón y Rivera que habían sido abandonadas o desestimadas en estudios recientes, en especial aquella que se refiere a lo que el denomina los intervalos “típicos o característicos” de la música afroamericana.

Los estudios sobre las estructuras de la música africana, tanto en África occidental como en la central y la oriental, coinciden en confirmar la existencia de diferentes patrones de afinación con intervalos equidistantes de cinco y siete sonidos, que son especialmente evidentes en instrumentos como las *marimbas* (xilófonos con o sin resonadores), las *mbiras* (lamelófonos con o sin resonador) y algunos instrumentos de viento (flautas y trompetas)⁸⁶. Como se dijo, el primero en detectar la presencia de estos intervalos en la música latinoamericana —y específicamente en la afrocolombiana— fue A. M. Jones quien propone la presencia de afinaciones equiheptafónicas en las marimbas de la música de la costa pacífica. Mas tarde, y motivado por la alusión a estas afinaciones en uno de los textos clásicos de Curt Sachs, Miñana hace mediciones

⁸⁵ Prefiero aquí la palabra *interpretativos* al término *performativos*, anglicismo corriente hoy en día como traducción de lo relativo *performance*.

⁸⁶ Para un panorama general ver GERHARD KUBIK, ‘African Tone-Systems: A Reassessment’, *Yearbook for Traditional Music*, 17, 1985, pp. 31.-63. Sobre este fenómeno en los instrumentos mencionados ver HEATHER MAXWELL, ‘West Africa: Where the Xylophone Speaks’, *Turn Up the Volume: A Celebration of African Music*, Ed. Jacqueline Cogdell DjeDje, Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1999, pp. 58-67; GILBERT ROUGET, JEAN SCHWARZ ‘Sur les xylophones equiheptaphoniques des Malinké’, *Revue de Musicologie*, 55, 1, 1969, pp.47-77; ULRICH WEGNER, *Xylophonmusik aus Buganda (Ostafrika)*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1990; GERHARD KUBIK, ‘African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers and intercultural concepts’, *DjeDje*, pp. 20-57; PAUL BERLINER, *The Soul of the Mbirá: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Chicago: The University of Chicago Press, 1981; WIM VAN ZATEN, ‘The equidistant heptatonic scale of the Asena in Malawi’, *African Music*, 6, 1, 1980, pp. 107-125; ROBERT GOTTLIEB, ‘Musical Scales of the Sudan as Found Among the Gumuz, Berta and Ingessana Peoples’, *The World of Music*, 28, 2, 1986, pp. 56-75 y ARTUR SIMON, ‘Trumpet and Flute Ensembles of the Berta People in the Sudan’, *African Musicology: Current Trends. A Festschrift presented to J. H. Kwabena Nketia*, vol. I, Ed. J. Cogdell DjeDje, William G. Carter, Los Angeles: Crossroads Press/UCLA, 1989, pp. 183-218.

independientes de varios instrumentos, cuyos resultados apoyan lo propuesto por Jones⁸⁷. En la actualidad, como veremos en la segunda parte, el mejoramiento de la tecnología (especialmente a través del uso de programas de computador) para realizar esas mediciones y el acopio de una amplia bibliografía pueden permitir llegar a conclusiones más sólidas sobre este importante fenómeno de retención de patrones de afinación africanos cubriendo los campos de la música instrumental y la vocal.

Sin embargo, la presencia de elementos africanos en la afinación de ciertos instrumentos usados en la música afrocolombiana parece no estar restringida a la zona del Pacífico. List (y en forma muy esquemática antes lo había planteado De Lima) ha mostrado la afinación de la *caña de millo* de la música de la costa Atlántica presenta interesantes elementos de desviación de la afinación temperada⁸⁸. Aunque este autor no lo plantea, la presencia de estos intervalos podría atribuirse a la supervivencia de los sistemas de afinación mencionados.

En algunos estilos afrocolombianos (en el Chocó y la costa sur del Pacífico) y afrovenezolanos está presente la polifonía vocal, tema que inmediatamente lleva a la discusión sobre la presencia o no de *armonía* en ellos. Como veremos más adelante, abordar este problema desde el punto de vista de la afinación antes mencionado puede ser una alternativa provechosa. Por su parte, Ramón y Rivera usa el ya mencionado concepto de *mestizaje*, especialmente cuando trata estilos en que las líneas vocales que considera de filiación africana se acompañan con instrumentos de procedencia europea, con cordófonos, concluyendo que, a pesar de ser instrumentos armónicos, los cantos no llegan a tener características tonales⁸⁹. Estos conflictos son comunes y también pueden llegar a referirse a la presencia de niveles de aculturación recientes, especialmente en el terreno de la música religiosa. Tal vez el único trabajo que analiza este fenómeno en el caso de la polifonía vocal religiosa afrocolombiana es el de S. Friedmann, quien sin embargo, usa el sistema de notación occidental sin referencia alguna al tipo de intervalos utilizados en los ejemplos polifónicos considerados⁹⁰.

Metro y ritmo en la música vocal

Muchas de las manifestaciones musicales vocales afrocolombianas usan el metro libre, es decir melodías no medidas, también llamadas “de ritmo libre” (*free rhythm*).

⁸⁷ C. SACHS, *The Wellsprings of Music*, New York: Da Capo Paperback, 1962, pp. 104-105. Se trata de la obra póstuma de Sachs, que a su muerte en 1959 debía editar su alumno Jaap Kunst, pero que finalmente apareció después de la muerte de este último en 1960.

⁸⁸ LIST, *Music and poetry...*, pp. 53-65.

⁸⁹ RAMÓN Y RIVERA, “El mestizaje...”, p. 178.

⁹⁰ FRIEDMANN, “Hibridación...”, p. 96.

Éste es también un elemento central de muchos estilos vocales africanos y es muy frecuente en otros estilos de la música afroamericana y caribeña, en especial en el canto de romances, coplas y décimas. Además de haber sido reconocido como tal, son pocos los estudios que a esto se han dedicado en el caso de la música afrolatinoamericana. Martin Clayton proporciona una visión general sobre este fenómeno y Haasan Jouad y Bernard Lortat-Jacob se concentran en la versificación con ejemplos de la tradición oral cantada, en especial tocando el tema de la poesía épica cantada, un importante elemento de la tradición musical africana pero muy escasa o casi inexistente en el medio afroamericano⁹¹. Algunas de las secciones recitadas o cantadas con acompañamiento musical en representaciones o autos (loas, etc.) que aún hoy en día, en el contexto de fiestas religiosas, se practican en algunos lugares del Caribe, Panamá, Venezuela y Brasil, entre otros, pueden asimilarse a este aspecto. Tal vez uno de los mejores tratamientos de este tema sea el ya clásico de Mario de Andrade para el caso de Brasil⁹².

En lo que toca el tema que tratamos, Kubik hace una clara propuesta metodológica y analítica en el caso de los cantos llamados *aló* entre los yoruba de Nigeria, a los que se denomina genéricamente *chantefables*, es decir historias contadas, que tienen una fórmula inicial cantada y canciones que son interpretadas por quien las cuenta con participación de los oyentes. Para representar sus aspectos rítmicos, este autor usa una notación no convencional con base en lo que denomina *pulsos elementales* de duración variable por minuto⁹³.

En el caso de los cantos de trabajo (zafras y cantos de vaquería) y las *décimas* de la costa Atlántica colombiana y de Venezuela, List y Ramón y Rivera han hecho propuestas concretas para su transcripción teniendo en cuenta los problemas que son tratados en las obras arriba mencionadas⁹⁴. En ocasiones, el ritmo libre y la polifonía pueden coexistir, como en el caso de las salves y los romances del Chocó. Éstos son otros de los temas que se desarrollarán con ejemplos concretos en la segunda parte de este escrito.

Por último, la discusión anterior nos lleva a encarar la relación entre música y lenguaje, uno de los aspectos centrales de las citadas obras de Nketia y Agawu. Haciendo eco de muchos autores que se han expresado en ese sentido, Agawu considera que la relación entre lenguaje y música es tan estrecha en el caso africano que explica por qué la canción adquiere un sitio tan preponderante como modo de expresión. Además,

⁹¹ MARTIN R. L. CLAYTON, 'Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies. University of London*, 59, 2, 1996, pp. 323-332 y H. JOUAD y B. LORTAT-JACOB, 'Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical', *Revue de Musicologie*, 68, 1-2, 1982, pp. 174-197.

⁹² *Danças dramáticas do Brasil*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, 3 vols.

⁹³ G. KUBIK, 'Aló-Yoruba chantefables: An Integrated Approach towards West African Music and Oral Literature', J. Cogdell DjeDje, W. Carter, (eds.), *African Musicology...*, pp. 129-182.

aunque aparentemente el baile y los instrumentos musicales llamen la atención y puedan considerarse más representativos a los ojos de un extraño, para muchas comunidades el canto es sin duda el eje fundamental del andamiaje musical. Esto, indica este autor, ha llevado a estudiosos como Blacking a plantear que la música es *el* sistema de representación primordial en el caso africano. Agawu observa además que entre la aceptación de estas verdades y la acción hay cierta distancia, ya que se nota poco el énfasis en lo lingüístico cuando se trata de aproximarse a la música africana y añade que en el terreno de lo acústico y lo fonológico, los estudios lingüísticos y musicológicos pueden aprovecharse mutuamente. Sin embargo, en su conclusión, Agawu se aleja de cualquier sospecha de fundamentalismo al afirmar que su “intención soterrada es la cuestionar los discursos etnomusicológicos privilegiados que impiden participar en los procesos de formación de significados a aquellos que no tienen cierto tipo de conocimientos contextuales”⁹⁵. Por su parte, Nketia es más concreto en lo que se refiere a esta relación entre música y lenguaje que ciertos patrones rítmicos pueden tener origen en patrones lingüísticos⁹⁶. Esta indicación puede tener inmenso valor si, trayéndola al terreno que nos ocupa, logramos incluir en la ecuación analítica el hecho de que muchas poblaciones afroamericanas usan aún supervivencias de ciertos lenguajes africanos en la forma que usan los lenguajes coloniales (castellano, portugués, inglés, francés, holandés, etc.) y que, en contadas ocasiones, tienen todavía un léxico africano vivo en lenguajes criollos como el del palenque de San Basilio o el papiamento de las Antillas Holandesas y, en casos más raros, usan textos rituales en que esas supervivencias no son tan fragmentarias, como el caso de los cantos de las religiones africanas de Cuba, Brasil, Trinidad y algunas islas del Caribe.

⁹⁴ LIST, *Music and Poetry...*, pp. 308-97, y RAMÓN Y RIVERA, *La música de la décima*, Caracas: Fundef, 1992, pp. 10-13, 91-100.

⁹⁵ AGAWU: 107-108, 114. Blacking usa el concepto de *primary modelling system*, traducido aquí como sistema de representación o representativo primordial.

⁹⁶ NKETIA: 177-188.