

El Conjunto de Gaitas de Colombia:

la herencia de tres culturas

por *George List*

El conjunto de gaitas fue uno de las principales combinaciones instrumentales empleadas para acompañar la danza en el litoral atlántico de Colombia. En el pasado, según mis informantes, había un conjunto de gaitas casi en cada pueblo y en cada villa. Con la influencia penetrante del fonógrafo y la radio, sólo unos pocos conjuntos de este tipo subsisten en nuestros días. Sin embargo, en el período entre 1964 y 1968, me fue posible grabar y entrevistar a tres de estos grupos, todos ellos en la provincia central de Bolívar, cuya capital es Cartagena.

La región en cuestión fue una de las que los españoles colonizaron desde más antiguo. Cartagena fue fundada en 1533, y se convirtió en el principal centro militar español del Nuevo Mundo así como también en el más grande puerto para la importación y distribución de los esclavos africanos. Con el transcurrir de los siglos las razas se mezclaron. En mayor o menor grado, los habitantes de esta región dan muestras de estar racialmente emparentados con el aborígen americano, el negro africano y el español caucásico.

Las culturas musicales indígena, africana y española se mezclaron de manera similar. El conjunto de gaitas es uno de los productos únicos de este sincretismo, y exhibe elementos tomados de las tres culturas musicales. La evidencia en la que se basa el juicio precedente es considerable. Sin embargo, no es necesario considerar la evidencia en su totalidad para demostrar mi tesis. Por lo tanto, consideraré solamente los instrumentos musicales utilizados y los textos poéticos de los cantos y sólo incidentalmente me referiré a la manera de ejecución y a la estructura musical.

VER FIGURA 1

Conjunto de gaitas de San Jacinto.

La primera figura es una fotografía del conjunto de gaitas de San Jacinto, un pueblo situado a unos cuarenta kilómetros al sur de Cartagena. Esta fotografía fue tomada en el techo del Hotel San Felipe de Cartagena mientras la ropa tendida se estaba secando.

Las dos flautas con aeroducto que aparecen a la derecha se llaman gaitas. Este término se usa indistintamente para designar varios tipos de instrumentos. En el conjunto las gaitas se tocan siempre en pareja: hembra y macho. El hombre de la izquierda está ejecutando la gaita hembra. Este instrumento tiene cinco orificios, de los cuales el de más arriba o el de más abajo se tapa con cera. El hombre que aparece a la derecha está ejecutando la gaita macho con la diestra, en tanto que con la mano izquierda sacude

una maraca. La gaita macho tiene dos orificios, de los que generalmente uno se obstruye con cera.

Los dos tambores son idénticos en cuanto a su construcción pero varían en el tamaño. El más grande se llama tambor mayor, y el más pequeño, llamador. Los dos tienen un solo parche, están abiertos en el fondo, y son de forma ligeramente cónica. El parche se aprieta mediante unas ligaduras de cuerda combinadas con cuñas de madera, las que se insertan y martillan hacia abajo para templar el tambor.

VER FIGURA 2

Gaita hembra y gaita macho.

Las gaitas hembra y macho son del mismo largo, aproximadamente de unos 90 centímetros, con un diámetro interior de unos dos centímetros. El tubo se fabrica con el tallo de una planta espinosa conocida con el nombre de cardón.

VER FIGURA 3

Cabezas de gaita.

Al tubo se le agrega una cabeza hecha con cera de abeja y carbón vegetal. En la cabeza se inserta el cañón de una pluma de pavo de tal modo que romper la columna de aire que se sopla en el tubo: parte de la columna aérea entra en el tubo, y la otra parte se escapa por un orificio practicado con este fin.

Sin duda alguna esta flauta es indígena. No he podido hallar ninguna prueba sólida de que este instrumento exista en el Africa o en Europa. García Matos me asegura categóricamente que ningún instrumento de este tipo ha existido jamás en España¹. Según Izikowitz, esta flauta sólo se encuentra en América Central y del Sur, entre los indios Ikas, Cágabas, Motilones, y Cunas². Los Ikas y los Cágabas, estos últimos conocidos en Colombia con el nombre de Coguis, viven en las laderas del macizo montañoso denominado Sierra Nevada de Santa Marta, el que se encuentra en la base de la península de la Guajira, en la costa norte de Colombia. Los Motilones viven directamente al este, en la cordillera oriental que forma la frontera de Colombia y Venezuela. Los Cunas viven a ambos lados de la frontera colombiana-panameña.

VER FIGURA 4

Flautas cunas.

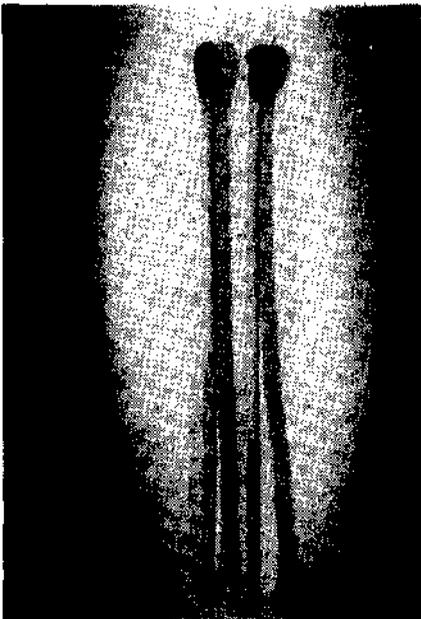
La figura cuatro es una fotografía de flautas de a dos denominadas "tolos", de los indios Cunas, en Panamá. La hembra tiene cuatro orificios; el macho, uno.

Figura 1



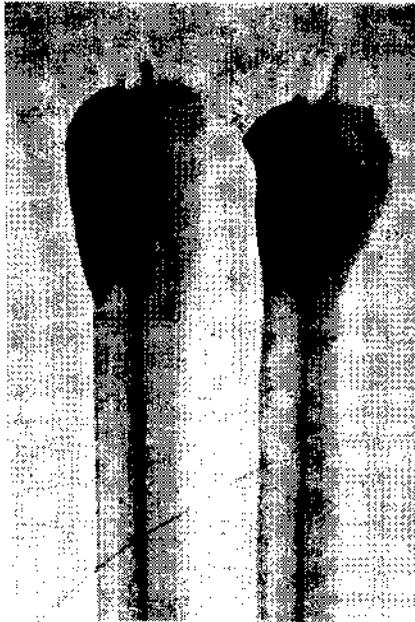
Conjunto de gaitas de San Jacinto.

Figura 2



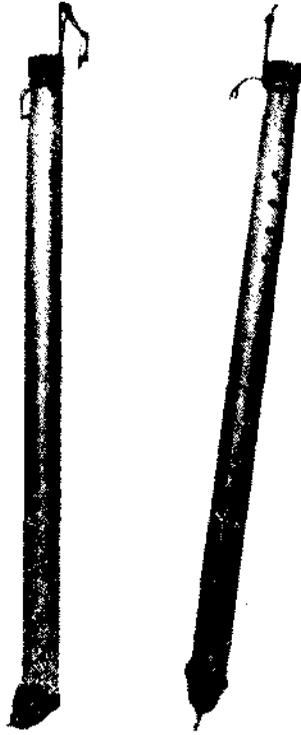
Gaita hembra y gaita macho.

Figura 3



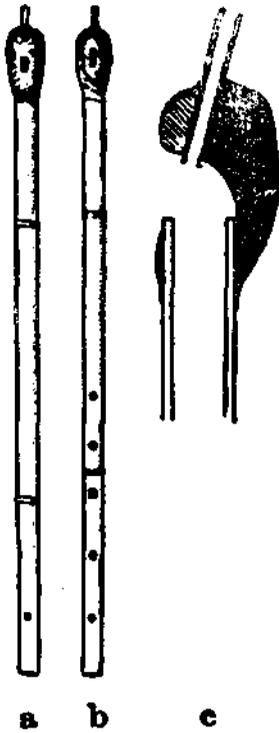
Cabezas de gaita.

Figura 4 →



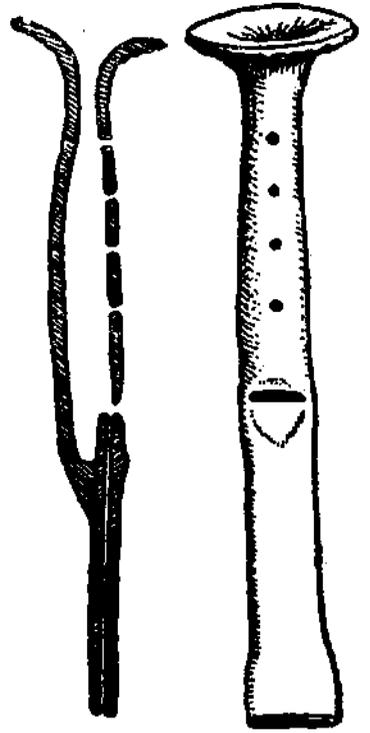
Flautas cunas. →

Figura 5



Flautas Ikas.

Figura 6



Flauta arqueológica de arcilla, México.

VER FIGURA 5

Flautas Ikas.

La figura 5 es un dibujo de flautas parecidas halladas entre los Ikas, con una sección longitudinal de la cabeza. La hembra tiene cinco orificios; el macho, uno.

En cuanto a las flautas de los indios Coguis, Taylor se expresa del siguiente modo: ³

“Las flautas verticales, llamadas kuizi por los Coguis, son de caña, de una sola pieza, de aproximadamente una pulgada de diámetro y unos dos pies de largo. Las flautas siempre se tocan de a dos, y se las menciona con los nombres españoles de hembra y macho, aquélla con cinco orificios, ésta con sólo uno. Las cabezas de ambas flautas se cubren con cera de abeja en la que se inserta un cañón de pluma de pavo, de modo tal que la columna aérea que corre por el cañón de la pluma choque contra el borde del tubo... Estos pares de flautas son ejecutados por dos hombres: el de más edad toca la flauta de cinco agujeros utilizando los dedos de ambas manos, mientras que el más joven toca la flauta de un solo orificio con el dedo índice de la mano derecha al tiempo que sacude una maraca con la mano izquierda”.

Adviértase que las flautas empleadas por los indios son de tamaño más pequeño que las usadas en el conjunto de gaitas de los habitantes de habla española del litoral.

Izikowitz denomina este tipo de flauta con aeroducto, “flauta azteca”, dado que se han encontrado en México flautas arqueológicas de arcilla, de construcción similar ⁴.

VER FIGURA 6

Flauta arqueológica de arcilla, México.

El uso del término “azteca” en el caso de estas flautas no parece ser justificado. Una flauta de caña parecida, con cabeza de cera y cañón de pluma, se encuentra en México en nuestros días.

VER FIGURA 7

Flauta Huasteca.

La figura siete es la fotografía del chul que ejecutan los huastecas de habla maya, en la provincia mexicana de Vera Cruz. Esta flauta tiene cinco orificios. El orificio superior se tapa con cera. En la cera se practica una pequeña perforación, la cual se cubre con la membrana de un huevo de araña.

VER FIGURA 8

Maraca del conjunto de gaitas.

La figura ocho es la fotografía de una maraca utilizada por el conjunto de gaitas de San Jacinto. Mide aproximadamente 27 por 13 centímetros, y está hecha con el fruto vaciado del totumo. Se la llena con semillas secas de gapacho. La agarradera de madera es más larga que la porción del palo que se pasa a través de la calabaza. Esta se sujeta, por el extremo superior, mediante una barrita de metal insertada en la porción de la agarradera que queda afuera del fruto, y mediante un alambre enroscado. La calabaza se agujerea con pequeños orificios ubicados al azar por toda la superficie del fruto.

Las maracas de calabaza de distintos tipos se encuentran entre numerosos grupos indígenas americanos que las utilizan primariamente en sus prácticas rituales y chamánicas. Los mismos instrumentos se encuentran asimismo en el Africa. Yo creo que el tipo particular de maraca que he descrito es aborigen por dos razones: (1) porque aparece asociada con la pareja de flautas de aeroducto del tipo descrito anteriormente entre las tribus indígenas de la región, y (2) porque las maracas que acompañan estas flautas de aeroducto están perforadas al azar. Los sonajeros de calabaza se encuentran entre otras tribus donde las perforaciones se practican conforme a diseños, cuadrados, ochos, o líneas. Por lo que yo he podido determinar, sin embargo, las maracas con agujeros perforados al azar a todo a lo largo de la calabaza, son típicas sólo de la región en cuestión.

VER FIGURA 9

Maracas Ikas.

La figura nueve es el dibujo de las maracas Ikas. Adviértase que los Ikas poseyeron maracas de ambos tipos, con agujeros perforados conforme a un diseño y con agujeros perforados al azar en toda la superficie de la calabaza.

Taylor describe la maraca empleada por los Coguis en conexión con las flautas kuizi del siguiente modo: ⁵

“La maraca que acompaña a las flautas es de unas ocho pulgadas de largo, y se la fabrica con una calabaza de forma redonda (*Crescentia cujeta*) que se perfora con muchos agujeros y se llena con semillas secas de frutas. El palito, o agarradera de madera, se ubica a través de la calabaza y no puede deslizarse hacia afuera debido al grosor que tiene por un lado, y al tapón de cera de abeja que se ubica por el otro lado”.

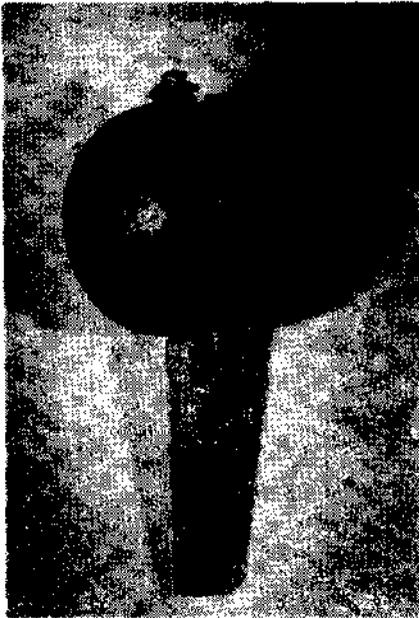
La contribución aborigen americana es por lo tanto el trío de instrumentos, es decir, el par de flautas hembra y macho y la maraca, incorporados

Figura 7



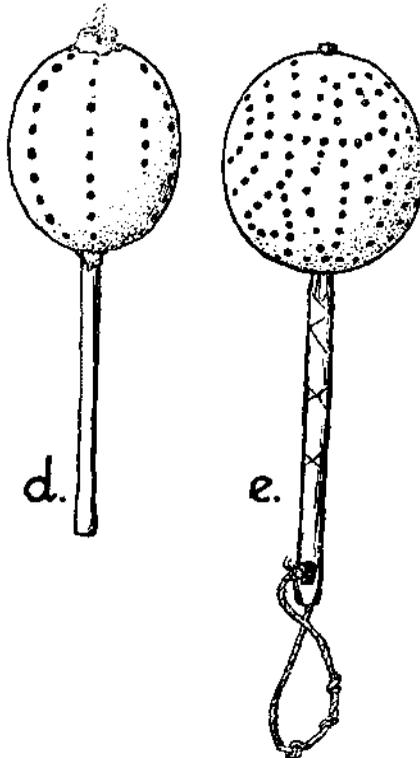
Flauta Huasteca.

Figura 8



Maraca del conjunto de gaitas.

Figura 9



Maracas Ikas →

Figura 10



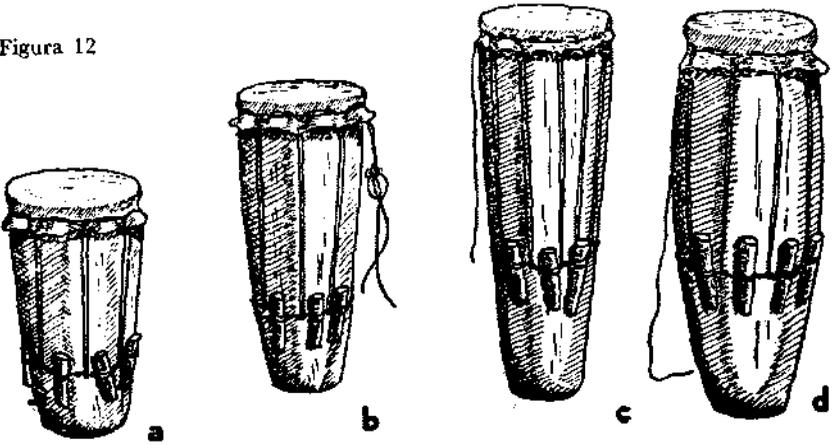
Tambor mayor y llamador.

Figura 11



Conunu colombiano.

Figura 12



Tambores de San Benito, Venezuela.

como un todo al conjunto de gaitas de los pueblos de habla española de los valles. Presumo que los instrumentos se hicieron más grandes para equilibrarlos adecuadamente con los tambores.

Vayamos ahora a los tambores.

VER FIGURA 10

Tambor mayor y llamador.

La figura diez es una fotografía del tambor mayor, a la izquierda, y del llamador, a la derecha, ambos pertenecientes al conjunto de gaitas. El tambor mayor mide unos 60 centímetros de alto por 30 centímetros de ancho; el llamador, aproximadamente 31 por 25 centímetros, respectivamente.

El rasgo típico de estos tambores es el sistema de ligadura con cuñas. Los tambores que se templan con este tipo de mecanismo se encuentran entre las poblaciones negras de muchas áreas de Latinoamérica.

VER FIGURA 11

Cununu colombiano.

La figura once es la fotografía de un cununu que forma parte del conjunto de marimba de la costa colombiana del Pacífico. Se lo encuentra en distintos tamaños, y se diferencia del tambor mayor por el hecho de que el fondo está casi totalmente cerrado.

VER FIGURA 12

Tambores de San Benito, Venezuela.

La figura doce es un dibujo de una batería de tambores de San Benito en Venezuela.

VER FIGURA 13

Tambores panameños.

La figura trece es la fotografía de un grupo de tambores de Panamá. Los tambores que utilizan el sistema de ligadura con cuñas se encuentran también entre las poblaciones negras de Cuba, la República Dominicana y el Brasil.

Aretz es de opinión de que el tambor con ligadura y cuñas es de origen africano. Como prueba de ello, cita el hecho de que tambores de este tipo se encuentran en Palenque de San Basilio, villa de ascendencia africana ubicada en la provincia colombiana de Bolívar⁴. Palenque fue fundado en el siglo diecisiete por esclavos africanos fugitivos, y permaneció aislado e independiente hasta fines del siglo pasado.

VER FIGURA 14

Pechiche y tambor mayor, Palenque.

La figura catorce es una fotografía que tomé de los tambores en Palenque. El de la izquierda es el tambor mayor, y el de la derecha, el pechiche. Ambos se emplean en los ritos funerarios en Palenque. El pechiche y el llamador acompañan un tipo de funeral cuya música y danza se conoce con el nombre de lumbalú. Algunas de las palabras que se emplean en el lumbalú, al igual que en la vida diaria de Palenque, parecerían ser de origen africano, pero no hay aún un estudio conclusivo sobre este particular.

Los tambores con ligadura y cuñas se hallan asimismo entre unas pocas tribus indígenas de la región.

VER FIGURA 15

Tambor chocoano.

La figura quince es el dibujo de un tambor de los indios Chocoanos que viven en la provincia del Chocó, en el extremo norte de la costa colombiana del Pacífico. Los tambores con ligadura y cuña se encuentran también entre los Coguis de la Sierra Nevada de Colombia y los Cayapas de la costa norte ecuatoriana⁷.

Izikowitz se inclina a pensar que los indios conocieron los tambores cilíndricos de un solo parche en la era precolombina, pero que adoptaron el sistema de ligadura y cuñas de los tambores negros⁸. Es posible que así sea. Durante siglos, grandes poblaciones negras han vivido en las regiones adyacentes a las habitadas por los Coguis, los Chocoanos y los Cayapas, y los indios Carapas también poseen la marimba negra.

Sin embargo, un tambor notablemente parecido al tambor mayor y ejecutado prácticamente del mismo modo, se usa en el África.

VER FIGURA 16

En la figura 16 se han yuxtapuesto fotografías de tambores colombianos y africanos. La similitud es increíble. La fotografía de la izquierda representa a un colombiano del litoral atlántico ejecutando el tambor mayor. La fotografía de la derecha es la de un ejecutante de sangbei de la tribu Susu, en el distrito Port Loko de Sierra León. La mayoría de los africanos traídos al Nuevo Mundo vinieron de la región del oeste africano en donde se ubica Sierra León. Por lo tanto, parecería que el tambor con cuñas que se encuentra entre las poblaciones negras de América Latina es de un origen totalmente africano. De hecho, es improbable que el tambor se hubiera difundido de los indios a los negros y que de éstos hubiera llegado al África.

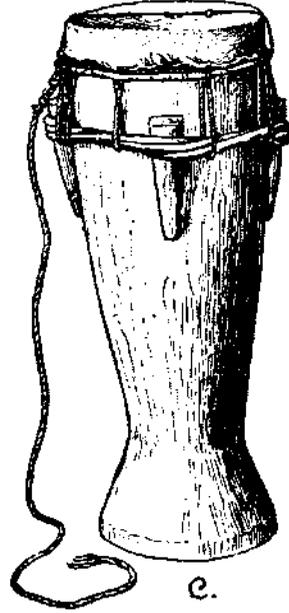
Por lo tanto, la contribución africana al conjunto de gaitas son el tambor mayor y el llamador.

Figura 13



Tambores panameños.

Figura 15



Tambor chocoano.

Figura 14



Pechiche y Tambor mayor, Palenque.

Figura 16



Colombiano del litoral Atlántico ejecutando el tambor mayor.

Sangbei tocado por un Susu. Fotografado por Herbert Clark para Jacoba von Oven, Comarca de Kufu Bullom, 20 de diciembre, 1965.

Es asimismo interesante el hecho de que, conforme a una costumbre folklórica de la región, los habitantes de esta parte del litoral colombiano identifican el tambor mayor con el negro y la gaita con el indio. La llamada "conquista" se celebra en el último día del carnaval. Esta costumbre está desapareciendo rápidamente aunque todavía se conserve en algunas localidades. En la "conquista" dos grupos, el uno representando a los negros y el otro a los indios, danzan por las calles y se trenzan en batallas ficticias en las que los negros salen finalmente victoriosos. Las danzas de los negros se acompañan con el tambor mayor, en tanto que las de los indios se acompañan al son de la gaita *.

La influencia hispánica en el conjunto de gaitas se deja sentir con máxima claridad en los textos de los cuartetos o coplas que se cantan. Generalmente, es el ejecutante de flauta macho quien canta estas coplas, para lo cual interrumpe la ejecución del instrumento mientras prosigue sacudiendo la maraca. El texto de la música toma la conocida forma europea de estrofa, de contenido verbal diferente aunque se cante acompañada por la misma estrofa musical. Las estrofas se alternan con un estribillo o refrán en el que texto y música son los mismos con cada repetición. Los dos tambores actúan a la manera de coro durante la ejecución del refrán.

Las coplas exhiben los rasgos prosódicos comunes al antiguo romance español, es decir, copla con verso de dieciséis sílabas con rima asonante o cuarteto basado en el verso octosílabo con rima asonante en los versos segundo y cuarto.

Texto 1. Copla de porro Candelaria.

1. Candelaria, no me llores,
2. yo no te olvido por otra. (o-a)
3. Porque tus malditos celos
4. ¡ay! te estabas volviendo loca. (o-a)

Durante la ejecución musical, las estrofas por lo común tienen más de cuatro líneas, por cuanto algunos de los versos aparecen repetidos.

Texto 2. Coplas y estribillo de porro Candelaria.

Copla 1

1. Yo tenía una Candelaria.
1. Yo tenía una Candelaria,
2. con ella me divertía.
3. Se fue y me dejó llorando:
4. ¡ay! adiós Candelaria.

bico. La única exigencia es que el verso poético coincida en longitud con el compás o la frase musical del acompañamiento rítmico. Por ejemplo, si el acompañamiento rítmico está basado en grupos de cuatro tiempos, el cantante debe ajustarse a tal esquema al improvisar sus versos. El cantante está en libertad de emplear todas las sílabas que le plazca dentro del verso, pero todas deben caber en el intervalo que marcan los cuatro tiempos¹¹.

El estribillo o refrán, que se define como el verso o grupo de versos repetidos de tanto en tanto de idéntica manera, se encuentra en los textos de canciones negras africanas. Esto se puede observar en el Texto 4 de los Hausas en Nigeria.

Texto 4. Canto de los Hausas de Nigeria

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Uwa ba gudu Baba Nijeriya ba da nono ta ke yi ka sha

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Da gida da daji tsarewa ta ke, tun de halinta ne taimakon yanuwa

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Alhamdu lilla bin na Abdullah

Na gode Allahu mai daukaka jalla ya yarda in waki babbar kasa

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

etc.

El canto del refrán está primero a cargo del solista, y seguidamente del coro. Aparentemente se emplea la misma melodía con cada aparición del refrán poético¹².

No tengo información sobre los rasgos prosódicos de los textos de las canciones entonadas por los indios que viven dentro o cerca de la región en cuestión. La transcripción abajo pertenece a una canción de los Jíbaros que viven en el Ecuador, en el valle de alto Amazonas al este de los Andes. Este ejemplo permite ilustrar la organización poética de los textos de las canciones aborígenes americanas y una comparación con la organización musical.

Ver Transcripción. Canto de victoria de los Jíbaros.

Esta canción fue cantada por un hombre en falsete. Utilizó voz de pecho solamente en el Si bemol bajo. La línea entre dos notas indica un glisando vocal. En la transcripción, cada línea representa una frase musical. Las letras de la izquierda del pentagrama (a¹, a², b, etc.) representan el análisis formal de la melodía. Las letras a la izquierda de las líneas del texto (x¹, y, R, etc.) representan el análisis formal del texto.

Las líneas o versos son desiguales en cuanto al número de sílabas, y los finales de los versos carecen de rima en el sentido con que este término se

Canto de victoria de los Jibaros

Transcripción

o. J = 144

1. a¹
R Yet-tu-tai yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai —

2. a²
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti, — te-ma-shai we-ta-ti —

3. a³
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai, —

4. b
x² Te-ma-shi-ti we-ta-te —

5. a⁴
y I wu-chi-ri-ma-ti — i-run, i-run Ja-cu-ri —

6. a¹
x² Te-ma-shi-ti we-ta-ti, — te-ma-shi-ti we-ta-ti —

7. a¹
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti, — te-ma-shi-ri we-ta-ti —

8. a¹
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet tu tai —

9. a²
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai —

10. b
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti —

11. a¹
y I wu-chi-ri-ma-ti — i-run, i-run Ja-cu-ri. —
etc.

emplea en la poesía europea. Los versos que aparecen subrayados, marcados R (números 1, 3, 8, y 9), parecen formar un refrán. Sin embargo, este refrán está cantado a dos líneas melódicas con diversas cadencias, a¹ y a³. Asimismo este refrán poético no está coordinado con lo que podría llamarse el refrán musical, b (versos 4 y 10).

* * *

En síntesis, el conjunto de gaitas del litoral atlántico de Colombia exhibe elementos derivados de tres culturas diferentes. La pareja de gaitas con acompañamiento de maraca representa la herencia aborigen americana. Los dos tambores, o sea el tambor mayor y el llamador, representan la contribución africana. El lenguaje y la forma poética de los textos cantados son de origen hispano. Por lo tanto, este conjunto folklórico es un excelente ejemplo de sincretismo, una fusión viable de las culturas musicales aborigen americana, africana y europea.

NOTAS

¹ Entrevista con Manuel García Matos, Madrid, 7 de mayo de 1970.

² Izikowitz, Karl Gustav, *Musical and other Sound-instruments of the South American Indian* (Göteborg: 1927), p. 372-373.

³ Taylor, Donald, "The music of some Indian tribes of Colombia", *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, Nos. 29-30, enero-abril, 1968. Supplement, p. vi.

⁴ Izikowitz, *ibid.*, p. 372-373.

⁵ Taylor, *ibid.*, Supplement, p. vi.

⁶ Aretz, Isabel, *Instrumentos Musicales de Venezuela* (Cumaná: 1967), p. 72.

⁷ Los tambores chochoano y cayapa se tocan con las manos pero tienen cuerdas que corren a lo largo del parche. Véase Izikowitz, *ibid.*, p. 179. El tambor cogui se golpea con un bolillo sostenido por la mano derecha y con la mano izquierda directamente. No se hace ninguna mención acerca de las cuerdas tendidas a lo largo del parche.

⁸ Izikowitz, *ibid.*, p. 180.

⁹ Información obtenida por George List en su trabajo de terreno en Colombia.

¹⁰ Larrea Palacín, Arcadio de, *La Canción Andaluza* (Jerez de la Frontera: 1961), p. 107-108.

¹¹ Bird, Charles S., "Heroic Song of the Mandé Hunters", *Proceedings of the African Folklore Conference*. En prensa, Doubleday & Company (New York).

¹² Besmer, Fremont E., "An Hausa Song from Katsina", *Journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. xiv, N° 3, septiembre 1970, p. 422, 432-433.

ILUSTRACIONES

1. Conjunto de gaitas de San Jacinto. Fotografía por George List, Cartagena, 8 de marzo, 1965. Gaita hembra, Juan Lara; gaita macho y maraca, Antonio Fernández; tambor mayor, José Lara; llamador, Enrique González (de Cartagena).

2. Gaita hembra y gaita macho. Instrumentos de San Jacinto, colección de George List.

3. Cabezas de gaitas. Lo mismo que en 2.

4. Flautas Cunas. Narciso Garay, *Tradiciones y Cantares de Panamá* (1930), p. 23.

5. Flautas Ikas. Karl Gustav Izikowitz, *Musical and other Sound instruments of the South American Indians* (Göteborg: 1927), Fig. 243, p. 374.
6. Flauta arqueológica de arcilla, México. Izikowitz, *ibid.*, Fig. 243, p. 374.
7. Flauta Huasteca. Fotografiado por Charles L. Boilès, Jr., municipio de Tantoyuca, febrero 1966.
8. Maraca del conjunto de gaitas. Instrumento de San Jacinto, colección de George List.
9. Maracas Ikas. Extraído de Izikowitz, *ibid.*, Fig. 39, p. 99.
10. Tambor mayor y llamador, colección de George List.
11. Cununu colombiano, colecciones del Museo de la Universidad de Indiana.
12. Tambores de San Benito, Venezuela. Isabel Aretz, *Instrumentos Musicales de Venezuela* (Cumaná: 1967), Tabla II.
13. Tambores panameños. Joseph H. Howard, *Drums in the Americas* (New York: 1967), Plate, VIII, Nº 11.
14. Pechiche y tambor mayor, Palenque. Fotografiados por George List, Palenque, de San Basillo, 14 de noviembre, 1964.
15. Tambor chocono. Extraído de Izikowitz, *ibid.* Fig. 82, p. 179.
16. Tambor mayor y sangbei. A la izquierda: tambor mayor tocado por José Pimientel Jiménez, de Evitar. Fotografiado por George List, Cartagena, 10 de marzo, 1965. A la derecha: sangbei tocado por un Susu. Fotografiado por Herbert Clark para Jacoba von Oven. Comarca de Kufu Bullom, 20 de diciembre, 1965.

TEXTOS

1. Cantado por Antonio Fernández de San Jacinto. Grabado por George List, Cartagena, 4 de diciembre, 1964. Transcrito por Winston Caballero Salgado.
2. Lo mismo.
3. Arcadio de Larrea Palacín, *La Canción Andaluza* (Jerez de la Frontera: 1961), p. 100.
4. Fremont M. Besmer, "An Hausa Song from Katsina", *Journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. XIV, Nº 3, septiembre de 1970, p. 432-433. Las marcas diacríticas encontradas en el texto original han sido omitidas.

TRANSCRIPCION

Canto de victoria, cantado por Tsamareng. Grabado por Glen Turner, Macurna, marzo o abril de 1957. Transcrito por George List. Archivos de la Música Tradicional de la Universidad de Indiana, ATL, núm. 1357.5.