

# HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE



Documento inédito del Museo Británico de Londres:  
**CONTRABANDO E INTERESES COMERCIALES EN MOMPOS  
EN EL SIGLO XVIII**

LOS AÑOS DE LIBERTAD • FUNCION FORMATIVA DE LA UNIVERSIDAD • LA IMPORTANCIA EPISTEMOLÓGICA DEL ENFOQUE • UNA VISION SOBRE LOS CUENTOS DE GUILLERMO TEDIO • LA INFLUENCIA AFRICANA EN LA RITMICA Y LA METRICA DE LA CANCION Y LA MUSICA FOLCLORICA DE LA COSTA • PROSADORES CASTELLANOS DEL SIGLO XIII.



---

---

# LA INFLUENCIA AFRICANA EN LA RITMICA Y LA METRICA DE LA CANCION Y LA MUSICA FOLCLORICA DE LA COSTA\* 1

Por  
George List  
(Traducción de Sara Neuman)

El término "costeño" se aplica a los habitantes de la costa Caribe de Colombia. En términos de herencia racial el costeño es una mezcla de negro africano, amerindio e hispano-caucásico. Es posible documentar la influencia africana y la europea en la música folclórica de la región. A pesar de que algunos de los instrumentos musicales que se utilizan en las agrupaciones folclóricas costeñas pueden remontarse a fuentes amerindias, no se ha investigado lo suficiente acerca de la música de los amerindios que existen al presente en la región como para poder sacar conclusiones útiles a su contribución al estilo de la música costeña. Para evaluar la contribución africana yo utilizaré cinco ejemplos grabados en el pueblo de Evitar, en el Departamento de Bolívar, Colombia. El pueblo de Evitar tiene una población de unos mil habitantes y se encuentra setenta kilómetros al sureste de la capital del departamento, Cartagena de Indias.

La organización rítmica africana es muy compleja y es imposible discutir todas sus cualidades en un artículo tan corto. Los eruditos concuerdan generalmente en que, en la mayoría de los casos, el factor determinante es un ciclo fundamental de pulsaciones. Este ciclo o duración del tiempo (time-span), como los denomina Nketia (2) incluye por lo general ocho o doce pulsaciones o, con menos frecuencia, cuatro o dieciséis. Algunas de estas pulsaciones pueden concretizarse en sonidos, otras pueden nada más sentirse. Lo que significa que la música africana y la europea tienen algunos rasgos en común. La segunda a menudo va organizada en múltiplos de cuatro pulsaciones. En estos términos, la extensión de la frase más común en la música occidental europea desde mediados del siglo dieciocho hasta principios del siglo presente era una frase de cuatro compases que consistía en ocho pulsaciones en tiempo binario o doce pulsaciones en tiempo ternario. Esto es análogo a los ordinarios ciclos africanos de ocho o doce pulsaciones.

En la música europea todas las partes generalmente van coordinadas con la pulsación fundamental. Cuando esto no ocu-

rra se da el fenómeno conocido como síncopa. En la música de los siglos dieciocho y diecinueve esta síncopa se confirma por medio de la repetición o secuencia. Además, la música occidental de esta época es de carácter métrico, lo que quiere decir que hay una reiteración de grupos de dos o tres pulsaciones, donde una pulsación de cada grupo se marca con más fuerza que las demás.

La coordinación de todas las partes con el esquema métrico fundamental no es característica de la música sub-sahariana. En su obra "Letras (de canciones) métricas africanas" ("African Metrical Lyrics"), A.M. Jones dice que ni la poesía africana cantada ni la música que la acompaña, manifiesta algo que se pueda llamar propiamente tiempo. Aunque hay un acento en la melodía y la poesía marca el contraste entre sílabas cortas y largas, no muestran patrones repetitivos, ya individualmente, ya combinados. El metro, en cambio se forma por medio de un factor externo, por medio de ciclos repetidos con palmas, golpes de tambor, golpes con los pies u otros impulsos kinéticos recurrentes (3). Por otro lado Bird, en su estudio sobre las canciones de los cazadores del pueblo Bambara-Maninka, en la sabana occidental de Africa, encontró un ciclo repetido de cuatro pulsaciones producidas por golpes sobre un raspador. Bird, al igual que Jones, afirma que el contraste en poesía está más relacionado con el acento que con la cantidad. (4).

El ejemplo 1A ilustra tres clases de transcripciones de la primera estrofa de la ronda infantil "La viudita", grabada en 1964. El primer tipo de transcripción ilustra el texto y la melodía de la primera estrofa de la canción conjuntamente. El segundo tipo, 1B, busca aclarar las interrelaciones que hay entre el acento textual y el pulso fundamental. Puesto que la lengua es el español, el contraste está en el acento; no es cuantitativo. Las vocales acentuadas en el discurso están subrayadas y el pulso fundamental está indicado por medio de números arábigos.

\* Este artículo es una traducción del original en inglés publicado en "Latin American Music Review", 1980, pp. 6 - 18, University of Texas Press, Editor: Gerard Béhague.

1a

S. 1. Yo soy la viu-di-ta del con-de Lau-rel. 2. que quie-ro ca-sar-me, no quen-tro con quien.

1b

1. Yo soy la viu-di-ta del con-de Lau-rel,  
1 2 3 4

2. que quie-ro ca-sar-me, no quen-tro con quien.  
1 2 3 4

1c

I. 1. Yo soy la viudita  
del conde Laurel,  
2. que quiero casarme,  
no encuentro con quien.

Ejemplo 1. Canción infantil de juego, "La viudita".

Se asume que cada verso tiene una duración de cuatro acen-tos. La primera transcripción 1A (y más delante la 2A), re-presenta el texto tal como se canta; no es el español espa-ñol. En contraste con el español oficial escrito, el texto pue-de ilustrar elisiones de sílabas y fonos individuales, al igual que la unión de vocales adyacentes. Según A.M. Jones, tales elisiones o uniones también son comunes en la canción afro-cana.

El tercer tipo de transcripción, 1C ofrece solamente el tex-to, en español oficial escrito. El número romano a la iz-quierda representa la estrofa y los números arábigos repre-sentan versos o líneas. Los números de los versos son los mismos en las tres transcripciones.

Se observará que en 1A y 1B el acento verbal y la pulsación musical coinciden. Esta es una característica general de mu-chas de las canciones folclóricas europeas. También se en-cuentra en formas más sencillas cantadas por los bardos de Bambara-Maninka, pero no aparece en ninguna de las can-ciones africanas que ilustra Jones como ejemplos. Casos análogos al texto de la canción se encuentran en el reper-torio infantil español y este texto seguramente tuvo su ori-gen en España (6).

El ejemplo 2 ofrece los tres mismos tipos de transcripcio-nes del "bullerengue" "Tres Golpes", grabado en 1970. El bullerengue es interpretado por un solista con coro de voces femeninas que también baten palmas. Además, el "tambor mayor" y el "llamador" son tocados por dos varones. Es-tos tambores que se golpean con las manos se explicarán más adelante. La música del bullerengue acompaña una dan-

za del mismo nombre, que se ejecuta ya sea en fiestas públi-cas o privadas. Tales ejecuciones no tienen un final determi-nado y pueden ser muy largas. Por eso se ilustran transcrip-ciones parciales solamente, cada una de cierta longitud, se-gún los puntos que se desea aclarar. El primer tipo de trans-cripción 2A, al igual que en el ejemplo 1, ofrece la melodía de la canción y el texto correspondiente. Incluye también las palmas del coro. La segunda transcripción, la 2B, tam-bién ilustra las interrelaciones que hay entre el texto canto-do y la pulsación fundamental. Sin embargo, en este caso la pulsación es concretizada por medio de las palmas. Enton-ces, cada número arábigo en 2B representa un golpe de pal-mas. Finalmente, en 2C, el texto se muestra escrito en espa-ñol oficial.

Solo: 1. Tre gol-pe, na má, 2. sto fue-ron los tre gol-pe, le die-ron a tam-bo-le-ro.

Chorus: (R) Tre gol-pe, na má, 3. que le die-ron a tam-bo-le-ro.

Clapping: 2

2b

S. 1. Tre gol-pe na má, 5. que  
Ch. 2. sto fue-ron los tres gol-pe Tre gol-pe, na má.  
1 2 3 4 5 6 7 8  
S. le die-ron a tam-bo-le-ro 4. Bo-  
CA. Tre gol-pe, na má.  
1 2 3 4 5 6 7 8  
S. li-va, li-ber-ta-da-dor Bo-la-li-  
Ch. Tre gol-pe, na má.  
1 2 3 4 5 6 7 8  
S. va, li-ber-ta-dor  
CA. Tre gol-pe, na má.  
1 2 3 4 5 6 7 8

2c

Solo: 1. Tres golpes, nada más.  
2. éstos fueron los tres golpes  
Chorus: (R) Tres golpes, nada más.  
Solo: 3. que le dieron al tamborero. (R)  
4. Bolívar, libertador (vr2)  
5. de la nación colombiana, (R)  
6. que da la noche a la mañana (R)  
7. se metió en el Ecuador. (R)  
8. Mama, éstos fueron los tres golpes. (R)  
9. Éstos fueron los tres golpes. (R)  
10. Mañana por la mañana (R)  
11. riega tu casa de flores (R)...

Ejemplo 2. Bullerengue "Tres golpes"

Se observará que en el ejemplo 2A el solista entra solo. Enseguida las mujeres del coro comienzan a batir palmas mientras cantan el estribillo en la segunda parte del ciclo de palmas. Las palmas del coro van sincronizadas con el estribillo, en tanto que los golpes de los tambores no. Por lo tanto, para los efectos de esta discusión yo he omitido las partes correspondientes a la percusión en 2A, en tanto que para 2B he analizado las interrelaciones entre el acento textual y las palmas que forman el ciclo repetido.

En términos de música binaria europea, las pulsaciones primarias son 2, 4, 6 y 8 y las pulsaciones secundarias son 1, 3, 5 y 7. Por consiguiente, el ciclo comienza con un compás no acentuado, si se considera a la luz de la métrica occidental europea. Al examinar la parte del solista notamos que cuando los acentos vocales van coordinados con las palmas, esto ocurre en las pulsaciones secundarias.

Por otra parte, las sílabas que coordinan con las pulsaciones primarias no van acentuadas en la parte verbal. Más aún, algunas de las sílabas acentuadas verbalmente ocurren entre palmadas, por ejemplo, en el verso 2, la sílaba "gol", de la palabra "golpe"; y en el verso 4, la sílaba "li" de la palabra "Bolívar". También se observa un fenómeno similar en el estribillo del coro. Lo que canta el solista es similar a lo que enuncia el cantor en las canciones africanas que describe Jones; ni el acento en el texto, ni el acento en la melodía al cual se canta, coordinan necesariamente con las palmas de la pulsación fundamental, aunque la coordinación rítmica encaje con la duración o ciclo dado. Esto contrasta con la canción folclórica en español donde hay, en términos generales, más coordinación del acento verbal con la pulsación fundamental.

Waterman utiliza el término: fraseo en el acento débil (**off-beat phrasing**) para describir esta relación rítmica de las partes, característica de la música africana (8).

La forma general del bullerengue puede entenderse mejor si se examina el texto en el ejemplo 2C. El bullerengue está moldeado en lo que podría describirse como una letanía, un patrón de llamado y respuesta, muy común en África. Se observará que el solista comienza por el estribillo. Este procedimiento, donde se alerta y se recuerda al coro lo que tiene que cantar, también es un rasgo africano.

Sin embargo, las coplas o redondillas españolas van insertadas a lo largo de los versos en forma de letanía. En el ejemplo 2C las coplas se diferencian de las letanías por simples espacios verticales. La transcripción 2C incluye la sección inicial de la letanía; la primera copla una segunda sección de la letanía y las dos primeras líneas de una segunda copla. Cuando (2) se encuentra al final de una línea indica que este verso se canta dos veces.

Una característica del patrón africano de llamado y respuesta es la superposición de las partes. Este rasgo africano puede observarse fácilmente en 2B. Comenzando con el verso 3 en cada caso, el solista entra antes de que el coro haya com-

pletado el estribillo y el llamado del solista se sobrepone a la respuesta del coro.

Otro fenómeno rítmico frecuentemente escuchado en la música africana es la hemiola. La hemiola incluye la relación de tres a dos o viceversa. La división de un tiempo o pulsación, o de una duración mayor cambia entonces, aunque temporalmente. Así, en el compás seis del ejemplo 2A se observa que se cantan tres notas negras en vez de dos, a intervalos iguales, en el espacio-tiempo demarcado por dos golpes de palmas. Jones indica que ambos tipos de hemiola se encuentran en las canciones africanas. La hemiola puede ser meramente un fenómeno melódico, a menudo conocido como hemiola horizontal. También puede ser vertical, es decir que el contraste en la proporción dos a tres ocurre entre partes que se escuchan simultáneamente.

La hemiola que se aprecia en el compás 6 del ejemplo 2A es del tipo horizontal y la que se aprecia en el compás 3 es del tipo vertical.

La hemiola se escucha ocasionalmente en las melodías folclóricas europeas y su forma vertical es más o menos común en la música flamenca del sur de España. Aquí el efecto es producido generalmente por las relaciones rítmicas de la guitarra y las castañuelas que toca el bailarín. La hemiola es más común en la música culta europea. Brahms, por ejemplo, hace considerable uso de ella.

En la música europea la hemiola se ve representada por la repetición o secuencia. En la música africana, en cambio, aparece individualmente con más frecuencia, es decir, no en repetición ni como parte de una secuencia. Aquí, nuevamente el principio fundamental es el ciclo reiterado.

Entre otras posibilidades rítmicas el espacio-tiempo iniciado por un golpe de palmas u otra forma de pulsación puede dividirse en cualquier momento en dos o tres partes iguales. También pueden darse tres sonidos individuales cantados, distribuidos igualmente en el espacio-tiempo de dos pulsaciones. Así, las hemiolas que se aprecian en 2A son de un carácter más africano que europeo.

En los párrafos precedentes hemos discutido tres aspectos del ritmo que se encuentra en la música africana, análogos a los que se encuentran en el bullerengue "Tres Golpes". Tienen un fraseo en acento débil, la superposición de partes en el patrón de llamado y respuesta, y la hemiola individual. Como se ha indicado, todos pueden darse por —o pueden ser producidos por— el principio de la organización rítmica que sustenta casi toda la música africana, el ciclo repetitivo de tiempo duración (**time-span**).

Estos ciclos pueden ser ejecutados por instrumentos de percusión. Por ejemplo, A.M. Jones, al hacer énfasis en los intervalos iguales de pulsaciones en la duración del tiempo musical indica que una corchea siempre es igual a una corchea.

La ejecución por parte del grupo de instrumentos de perc-

sión puede ser conjunta o separada. Los instrumentos pueden comenzar el ciclo simultáneamente, en cuyo caso se trata de un ciclo conjunto. O pueden entrar a intervalos separados, en cuyo caso es un ciclo disyuntivo.

Como una demostración del ciclo disyuntivo he incluido una transcripción de lo que es solamente la parte de percusión en la "danza de negro", "La rama del tamarindo", grabada en 1970. La "danza de negro" es ejecutada por una comparsa, o sea un grupo de músicos y bailarines durante el carnaval. El grupo de músicos está constituido por un solista varón y un coro masculino que también interpreta la parte de percusión. En la transcripción, la P representa las "palmetas", que son un par de palmas de madera golpeadas la una contra la otra para simular las palmas con las manos. La T representa el "tambor mayor", instrumento ligeramente cónico de una sola caja y abierto por debajo. Este tambor se coloca entre las piernas sobre la tierra y se golpea con las manos. En la anotación para el tambor mayor las notas que se colocan por debajo de la línea representan los sonidos más destacados producidos al golpear el tambor cerca del borde de la caja. Las notas que están por encima de la línea representan sonidos menos destacados producidos al golpear el tambor hacia el centro de la caja. La G representa la "guacharaca", un raspador hecho con el tronco de una pequeña palma que se frota con una horca metálica.

Los instrumentos de percusión solamente entran después de que el solista ha comenzado su canción y a menudo sucede que ellos no se estabilizan en sus patrones acostumbrados sino unos compases más adelante. Así, la partitura parcial comienza con el tercer compás de la ejecución por parte del grupo completo.

En el ejemplo 3 cada ciclo de doce corcheas va representado por un compás. El tambor mayor y la guacharaca ejecutan ciclos conjuntos divididos en dos partes iguales. Cada sección es a su vez divisible por tres o su múltiplo, seis. Las palmetas, por otra parte, ejecutan un ciclo disyuntivo de la misma longitud, ya que el primer golpe ocurre dos corcheas después que el tambor mayor y la guacharaca. La realización del ciclo también se divide en dos partes iguales que, empero, son divisibles entre dos en vez de tres, a diferencia de los otros dos instrumentos. El efecto que producen estas combinaciones de tres patrones cíclicos es un fraseo rítmico sobre acentos débiles, causado no solamente por la disyunción de uno de los ciclos, sino por la siguiente yuxtaposición de grupos de dos y tres corcheas que inician los ciclos de estos valores. Obsérvese que en el tercer compás de las palmetas hay un cambio a seis corcheas en vez de cuatro negras con puntillo. Para este solo ciclo no existe un fraseo con acento débil ni hay un contraste de dos contra tres.

Esta organización cíclica disyunta es característica de la música africana. No es, hasta donde yo sé, una característica de la música europea. Además de las organizaciones cíclicas conjuntas y disyuntas hay ciclos regulares e irregulares. Los ciclos regulares son divisibles en carácter, en tanto

The image shows two examples of musical notation for percussion parts. The top example (labeled 'Ejemplo 3') consists of three staves: P (Palmetas), T (Tambor mayor), and G (Guacharaca). The P staff has a time signature of 12/8 and shows a sequence of notes with stems pointing up and down. The T and G staves show rhythmic patterns with notes above and below the staff line, respectively. The bottom example shows a similar structure with a time signature of 6/8 and notes numbered 6 and 7.

Ejemplo 3. Danza de negro "La rama de tamarindo"

que los irregulares son aditivos. Un ritmo divisivo es aquel donde todo o parte del tiempo (beat) puede dividirse entre dos, o tres, o múltiplos de estos números. En los ritmos aditivos el compás o porción de compás no puede dividirse así. Por consiguiente un ritmo regular puede dividirse en partes iguales, un ciclo irregular no. Así, un ciclo compuesto de ocho corcheas organizadas en dos grupos de tres corcheas y un grupo de dos corcheas es un ritmo aditivo y por lo tanto irregular.

Un ciclo irregular se ilustra en la transcripción parcial de la "danza de negro" "Mama Inés", grabado en 1970 bajo el ejemplo número 4. "Mama Inés" es una "danza de negro" de la plaza, una forma de danza donde los músicos se quedan quietos y los bailarines permanecen dentro de un área determinada. "La rama de tamarindo", por otro lado, es una danza de negro de la calle, una procesión en la cual tanto los bailarines como los músicos se mueven por las calles. La forma textual de esta segunda danza es similar a la del bullerengue. Muestra una alternación de versos en forma de letanías y coplas o redondillas. El texto de la "danza de negro" de la plaza toma la forma de una copla, donde cada una de las dos mitades de la redondilla se canta muchas veces. Los dos tipos de "danza de negro" también se diferencian por los característicos patrones rítmicos que tocan los instrumentos de percusión en cada caso.

El ejemplo 4 presenta solamente la parte de las palmetas y el tambor mayor, en una sección de "Mama Inés". La parte que se ha omitido de la guacharaca consiste en corcheas repetidas. La organización cíclica de las dieciséis pulsaciones es conjunta, pero se verá que el tambor mayor ejecuta un ciclo irregular, es decir que su parte es un ritmo aditivo. Repite el ciclo de dieciséis corcheas que consiste en cuatro grupos de tres corcheas y dos grupos de dos corcheas. Para facilitar la lectura he escrito el ciclo en dos grupos de seis corcheas y un grupo de cuatro.

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Danza de negro "Mama Inés"'. Each system consists of three staves: P (Pito), T (Tambor Mayor), and B (Bombo). The first system is in 2/4 time, the second in 4/4, and the third in 6/8. The notation includes rhythmic patterns for each instrument, with some notes marked with accents or slurs.

Ejemplo 4. Danza de negro "Mama Inés"

El ritmo aditivo es común en la música folclórica de Europa oriental, pero no en la occidental. En la zona Caribe, de la cual la cultura costeña es una parte, la influencia europea es principalmente española, francesa e inglesa. Por consiguiente su naturaleza es europea occidental.

Una característica más de la música africana se hace en especial evidente en las ejecuciones de grupos de instrumentos de percusión. Este rasgo es la densidad de la estructura rítmica. El término se refiere al gran número de patrones ejecutados al mismo tiempo. Esta característica rítmica africana se puede apreciar en las ejecuciones de los "conjuntos de cumbia", conformados por cinco músicos que acompañan las tradicionales danzas costeñas. El ejemplo 5 es una transcripción de una sección corta de una "puya", el género tradicional más rápido y más rítmicamente denso en el repertorio de los conjuntos de cumbia. En la partitura, P representa el "pito" o "caña de millo", que es una especie de clarinete ideoglótico pequeño, transversal, con cuatro orificios para los dedos. La T representa el tambor mayor y la B el "bombo". El bombo es un tambor de dos cajas, del tamaño de un bombo de orquesta pequeño (*bass drum*), que se sostiene frente al cuerpo, colgado de una cuerda que va alrededor del cuello y que se golpea sobre la cabeza derecha o sobre el armazón con un par de palillos de madera. Las notas que están escritas debajo de la línea representan los golpes sobre la caja, en tanto que las que están escritas por encima de la línea representan los golpes sobre la madera del armazón. La G representa los guachos, que son un par de maracas cilíndricas, metálicas, con semillas por dentro y que se sostienen una en cada mano; en este caso se sacuden alternadamente. La LL representa el "llamador", que es una versión más pequeña del tambor mayor; se sostiene sobre la pierna y se golpea con la mano derecha.

Esta puya se grabó en 1965. El tiempo es muy rápido. Si se cuentan dos golpes por compás es de aproximadamente 76

MM. Como se dijo anteriormente, la música de los grupos africanos de percusión se caracteriza a menudo por un alto grado de densidad rítmica. En una estructura de tantas líneas y ritmos los grupos de dos o tres se superponen con frecuencia. Sin embargo, en la música africana las estructuras de esta naturaleza por lo general incorporan ritmos aditivos. Este no es el caso del ejemplo presente. El ritmo de cada parte es divisible, es decir que cada compás se puede dividir en mitades iguales que, a su vez, pueden dividirse en dos, tres, o sus múltiplos. Cuando el compás se divide en mitades la parte del bombo va en 3/4 y la de los guachos en 2/4, lo que produce una hemiola vertical, tres contra dos. La parte del tambor mayor ahora va en 6/8. Lo que quiere decir que una negra con puntillo en la parte del tambor mayor iguala a una negra en la parte del bombo produciendo nuevamente el efecto de tres contra dos. Esto puede apreciarse más fácilmente en la tercera negra de la parte del bombo. Esta va dividida en dos corcheas, en tanto que la parte del tambor mayor inmediatamente arriba equivale a tres corcheas.

The image shows musical notation for the piece 'Puya "La jaquimita"'. It consists of five staves: P (Pito), T (Tambor Mayor), B (Bombo), G (Guachos), and LL (Llamador). The notation includes rhythmic patterns for each instrument, with some notes marked with accents or slurs.

Ejemplo 5. Puya "La jaquimita"

Las relaciones hemiólicas que se encuentran aquí son de un grado de complejidad mayor que cualquiera que se encuentre en la música folclórica europea o, mejor dicho, en cualquiera que no sea de composición muy reciente. Debe observarse, sin embargo, que en esta sección de la puya cada instrumento de percusión reitera continuamente el mismo, o aproximadamente el mismo patrón rítmico, en una relación conjunta. Sin la diversidad espacial en el patrón rítmico no hay medios de determinar la longitud de un ciclo fundamental o de tiempo-duración, si lo hubiera.

En la discusión anterior he buscado demostrar la existencia de rasgos africanos característicos en la canción folclórica y en la música folclórica costeña. El concepto básico operativo en la mayoría de los casos es el ciclo fundamental reiterado compuesto de pulsaciones o tiempo-duración. Ya que los ciclos fundamentales se conforman de grupos de cuatro pulsaciones, puede decirse que ellos corresponden a las lon-

gitudes de frases más comunes de la música folclórica occidental europea. La influencia africana se encuentra por consiguiente en la compleja estructura que va por encima de esta base que incluye un penetrante fraseo con acento débil, una superposición de patrones de llamado y respuesta, usos específicos de la hemiola y el empleo de ciclos irregulares y disyuntivos en la ejecución del tramo espacio-duración fundamental. Estos rasgos, además de la densidad de la estructura rítmica que se aprecia en las ejecuciones de grupos de percusión, crean un lazo entre la música costeña y la del Africa sub-sahariana.

#### NOTAS

- (1) Este artículo es una versión revisada y aumentada del ensayo leído en el 23er. Congreso anual de la Sociedad para Etnomusicología de St. Louis el 27 de octubre de 1978. Parte del material para este artículo se ha sacado de la entrada sobre 'Colombia', escrita por George List para **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, que será publicado en Londres y Washington D.C. por Macmillan Publishers, Ltd. y con permiso del editor.
- (2) A.H. Nketia, **The Music of Africa** (New York: W.W. Norton, 1974), p. 126.
- (3) A.M. Jones, "African Metrical Lyrics", **African Music 3** (1964): 7.
- (4) Charles S. Bird, "Aspects of Prosody in West African Poetry", En **Current Trends in Stylistics**, ed. Braj. B. Kachru y Herbert F.W. Stakhle (Champaign, Illinois: Linguistic Research, Inc. 1972), p. 208.
- (5) *Ibid.*, p. 10.
- (6) George List, "A Comparison of Certain Aspects of Colombian and Spanish Folksong", **Yearbook of the IFMC 5** (1973): 75.
- (7) (R) indica "estribillo". En este caso se pone antes del estribillo la primera vez que es cantado por el coro para indicar que éste, efectivamente, es el estribillo. A partir de este momento el estribillo no se escribe, sino que se indica por medio de la misma anotación que aparece al final de los versos cantados por el solista. (2) indica que el verso o línea de la canción que sigue se canta dos veces. (2vr) indica que el verso y el estribillo se cantan dos veces. En la versión con notación musical (2A), todas las repeticiones de los versos y estribillos están escritas. Cuando se da el texto solamente estas abreviaciones se emplean para que sean consistentes con 2A.
- (8) Richard Alan Waterman, "African Influence on the Music of the Americas", en **Mother Wit from the Laughing Barrel**, ed. Alan Dundes (New Jersey: Prentice Hall, 1973), pp. 81-94. Publicado originalmente en **Acculturation in the Americas**, ed. Sol Tax (Chicago: University of Chicago Press, 1952), pp. 207-216.
- (9) A.M. Jones, **Studies in African Music** (London, Oxford University Press, 1959), I, p. 49.