

**GUÍA DE INICIACIÓN A LA GAITA HEMBRA**

**LAURA CAROLINA FERNÁNDEZ RUEDA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2009**

**GUÍA DE INICIACIÓN A LA GAITA HEMBRA**

**LAURA CAROLINA FERNANDEZ RUEDA**

**Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de:  
Licenciatura en Música**

**Directora: PATRICIA CASAS  
Codirector: MANUEL MEJÍA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2009**

## CONTENIDO

	PÁG
TABLA DE FIGURAS	7
RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	15
JUSTIFICACIÓN	16
OBJETIVOS	18
OBJETIVO GENERAL	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS DE LA GUÍA	18
1. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA	19
1.1 ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN	19
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO	19
UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LA CULTURA DE GAITAS	20
1.3 FABRICACIÓN DE LAS GAITAS	22
1.4 CONFORMACIÓN DE UN GRUPO DE GAITAS	29
1.4.1 GAITA HEMBRA	30
1.4.2 GAITA MACHO Y MARACÓN	31
1.4.3 ALEGRE	32
1.4.4 LLAMADOR	33
1.4.5 TAMBORA	34
1.4.6 CANTAOR	35
2. APRENDIZAJE DE LA GAITA CON MAESTROS	36
2.1 LA PARRANDA	36
2.2 EN CASA DEL MAESTRO	38
2.3 EN LOS FESTIVALES.	38
2.3.1 EN TARIMA	38
2.3.2 EN LA CALLE O CASETAS	40

<b>3. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA</b>	<b>41</b>
<b>4. MAESTROS Y SU EXPERIENCIA MUSICAL</b>	<b>42</b>
<b>4.1 JESÚS MARÍA SAYA</b>	<b>42</b>
<b>4.2. SIXTO SILGADO</b>	<b>44</b>
<b>4.3. TOÑO GARCÍA</b>	<b>46</b>
<b>4.4 PEDRO YEPES YEPES</b>	<b>47</b>
<b>5. TÉCNICA</b>	<b>48</b>
<b>5.1 FUNDAMENTACIÓN TÉCNICA</b>	<b>48</b>
<b>5.1.1 LA LENGUA</b>	<b>48</b>
<b>5.1.2 DIGITACIÓN, REGISTRO Y NOMENCLATURA</b>	<b>49</b>
<b>5.1.2.1 Registro sub-bajo</b>	<b>50</b>
<b>5.1.2.2 Registro bajo</b>	<b>51</b>
<b>5.1.2.3 Registro medio</b>	<b>52</b>
<b>5.1.2.4 Registro alto</b>	<b>53</b>
<b>5.1.2.5 Posición de las notas en la gaita</b>	<b>54</b>
<b>5.1.3 AFINACIÓN</b>	<b>54</b>
<b>5.1.4 RESPIRACIÓN</b>	<b>55</b>
<b>6. INICIACIÓN A LA GAITA</b>	<b>56</b>
<b>6.1 LECCIÓN 1</b>	<b>56</b>
<b>6.1.1 FIGURA Y DESCRIPCIÓN DE UNA GAITA</b>	<b>56</b>
<b>6.1.2 DE LA PLUMA Y LA CABEZA</b>	<b>56</b>
<b>6.1.3 DEL CUERPO DE LA GAITA</b>	<b>57</b>
<b>6.1.4 CUIDADO DE LA GAITA</b>	<b>57</b>
<b>6.1.5 EMBOCADURA</b>	<b>58</b>
<b>6.1.6 TOMA DEL INSTRUMENTO</b>	<b>60</b>
<b>6.1.7 COLOCACIÓN DE LAS MANOS Y DEDOS</b>	<b>62</b>
<b>6.1.8 PRODUCCIÓN DEL SONIDO</b>	<b>68</b>
<b>6.2 LECCIÓN 2</b>	<b>68</b>
<b>6.2.1 TEORÍA</b>	<b>68</b>
<b>6.2.1.1 Ejercicios</b>	<b>68</b>

<b>6.3 LECCIÓN 3</b>	<b>75</b>
<b>6.3.1 ARTICULACIÓN</b>	<b>75</b>
<b>6.3.2 STACCATO</b>	<b>75</b>
<b>6.3.3 LEGATO</b>	<b>75</b>
<b>6.3.4 VIBRATO</b>	<b>91</b>
<b>6.3.5 TRINOS</b>	<b>92</b>
<b>6.4 LECCIÓN 4</b>	<b>97</b>
<b>6.4.1 PASOS PARA APRENDER UNA CANCIÓN</b>	<b>97</b>
<b>6.4.2 ORDEN DE LOS TEMAS</b>	<b>98</b>
<b>6.4.3 PARTITURAS</b>	<b>99</b>
<b>6.4.4 TABLATURA</b>	<b>105</b>
<b>6.4.5 NOMENCLATURA</b>	<b>111</b>
<b>6.4.6 LETRA DE LAS CANCIONES</b>	<b>113</b>
<b>6.4.7 ANÁLISIS</b>	<b>114</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>129</b>
<b>CRÉDITOS</b>	<b>130</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>132</b>

## TABLA DE FIGURAS

	<b>pág.</b>
Figura 1. Kuizis y maraca tocados por los Kogis .....	18
Figura 2. Kogis con kuizis y tamboril.....	19
Figura 3. Cera de abejas y carbón vegetal molido, 2008.....	22
Figura 4. Derritiendo la cabeza, 2008.....	22
Figura 5. Armandó la cabeza, 2008.....	22
Figura 6. Cardón, 2008.....	23
Figura 7. Ubicando la pluma, 2008.....	23
Figura 8. Buscando la afinación, 2008.....	23
Figura 9. Nivelando la pluma con el cardón, 2008.....	24
Figura 10. Conjunto de gaitas, 2005.....	26
Figura 11. Gaita hembra, 2005.....	27
Figura 12. Gaita macho, 2005.....	28
Figura 13. Alegre, 2005.....	29
Figura 14. Llamador, 2005.....	30
Figura 15. Tambora, 2005.....	31
Figura 16. Cantaor, 2008.....	32
Figura 17. Saya, 2008.....	40
Figura 18. Paito, 2008.....	41
Figura 19. Toño, 2008.....	43
Figura 20. Pedro, 2008.....	44

Figura 21. Vista de la lengua con boca abierta, 2008 .....	46
Figura 22. Posición Sb, 200808 .....	47
Figura 23. Tablatura Sb, 2008 .....	47
Figura 24. Registro b, 2008 .....	48
Figura 25. Tablatura b, 2008.....	48
Figura 26. Registro medio, 2008.....	49
Figura 27. Tablatura m, 2008.....	49
Figura 28. Registro Alto, 2008 .....	50
Figura 29. Tablatura A, 2008 .....	50
Figura 30. Posición de las notas, 2008 .....	51
Figura 31. Figura de la gaita, 2008 .....	53
Figura 32. Pluma y cabeza, 2008 .....	53
Figura 33. Cuerpo de la gaita, 2008.....	54
Figura 34. Posición de la lengua, 2008.....	55
Figura 35. Posición de la pluma en la lengua .....	55
Figura 36. Embocadura de Paito de frente, 2008 .....	56
Figura 37. Toño embocadura de pluma de lado 2008 .....	56
Figura 38. Posición de las manos, 2008 .....	59
Figura 39. Postura del cuerpo, 2008.....	59
Figura 40. Saya y Mariano, 2008.....	58
Figura 41. Paito, 2008.....	59
Figura 42. Mano derecha, 2008.....	60
Figura 43. Mano izquierda, 2008 .....	60
Figura 44. n 1: manos Toño, der. arriba, Izq. abajo 2008 .....	61

Figura 45. Colocación 2 : mano izq. arriba, mano der. abajo, 2008.....	61
Figura 46. Postura dedos mano derecha arriba, 2008.....	62
Figura 47. Postura mano derecha abajo .....	62
Figura 48. Postura mano izquierda arriba .....	63
Figura 49. Postura mano izquierda abajo .....	63
Figura 50. Colocación manos Saya, 2008 .....	64
Figura 51. Colocación manos Paito, 2008 .....	64
Figura 52. Nota 0 sb, 2008 .....	65
Figura 53. Nota 1 sb, 2008 .....	66
Figura 54. Nota 2 sb, 2008 .....	66
Figura 55. Nota 2 sb suplido, 2008 .....	67
Figura 56. Nota 3 sb .....	67
Figura 57. Nota 3 sb suplido, 2008 .....	67
Figura 58. Nota sb, 2008 .....	68
Figura 59. Nota sb suplido, 2008 .....	68
Figura 60. Tablatura Registro bajo, 2008.....	69
Figura 61. Tablatura registro medio, 2008.....	70
Figura 62. Tablatura del registro alto, 2008 .....	71
Figura 63. Nota O en los diferentes registros, 2008.....	71
Figura 64. Ligado ascendente sb, b, m, 2008.....	73
Figura 65. Ligado ascendente alto, 2008.....	74
Figura 66. Ligado descendente registro sb, b, m, 2008.....	74
Figura 67. Ligado descendente registro alto, 2008.....	75
Figura 68. Ligado ascendente, 2008.....	75

Figura 69. Ligado ascendente alto, 2008.....	76
Figura 70. Staccato ascendente sb, b, m, 2008.....	76
Figura 71. Staccato ascendente alto, 2008.....	77
Figura 72. Staccato descendente sb, b, m, 2008.....	77
Figura 73. Staccato descendente alto, 2008.....	78
Figura 74. Staccato ascendente, 2008 .....	78
Figura 75. Staccato ascendente alto, 2008.....	79
Figura 76. Staccato-ligado sb, b, m, 2008 .....	80
Figura 77. Staccato-ligado alto, 2008 .....	80
Figura 78. Ligado -Staccato sb, b, m, 2008 .....	81
Figura 79. Ligado -Staccato alto, 2008 .....	81
Figura 80. Ligado indio, 2008.....	82
Figura 81. Ligado indio con suplidos, 2008.....	83
Figura 82. Ligado indio 1, 2008.....	83
Figura 83. Ligado indio 1 con suplidos, 2008.....	84
Figura 84. Ligado indio 3, 2008.....	84
Figura 85. Staccato indio con suplidos, 2008 .....	85
Figura 86. Staccato indio, 2008 .....	86
Figura 87. Staccato indio 1 con suplidos, 2008.....	86
Figura 88. Staccato indio 1 , 2008 .....	87
Figura 89. Staccato indio 3 , 2008 .....	87
Figura 90. Ejercicio Vibrato, 2008.....	88
Figura 91. Tablatura de trinos, 2008.....	89
Figura 92. Trino 1, 2008.....	90

Figura 93. Trino 2, 2008.....	90
Figura 94. Trino 3, 2008.....	91
Figura 95. Trino 4, 2008.....	91
Figura 96. Trino 5, 2008.....	92
Figura 97. Trino 6, 2008.....	92
Figura 98. Trino 7, 2008.....	93
Figura 99. Trino 7.1, 2008.....	93
Figura 100. Parte uno la Bogotana, 2008 .....	96
Figura 101. Parte dos la Bogotana, 2008 .....	97
Figura 102. Parte tres la Bogotana, 2008 .....	98
Figura 103. Parte uno la Maya, 2008.....	98
Figura 104. Parte dos la Maya, 2008 .....	99
Figura 105. Parte uno Compadre Juan, 2008.....	100
Figura 106. Parte dos Compadre Juan, 2008 .....	101

## RESUMEN

**TÍTULO:** GUÍA DE INICIACIÓN A LA GAITA HEMBRA\*

**AUTOR:** Laura Carolina Fernández Rueda\*\*

**PALABRAS CLAVES:** Gaita Hembra, multimedia, folclor, tradición oral, multiculturalidad, metodología, técnica.

### DESCRIPCIÓN:

Iniciar procesos de recopilación en la tradición cultural es una labor de gran envergadura por cuanto la mayoría de hechos folclóricos que enriquecen la cultura cambian, se trasladan, se dinamizan y a la par que sus cultores, en forma lenta y gradual se extinguen. Este trabajo se basa en las recopilaciones y enseñanzas de los grandes maestros gaiteros y presenta una propuesta metodológica para el aprendizaje de la gaita en una multimedia que en forma sencilla y progresiva explica los pasos a seguir para lograr la interpretación de este instrumento de viento.

Para la presente investigación se procedió con enfoque cualitativo buscando caracterizar la experiencia cultural de la música de gaitas en la región Caribe colombiana. El enfoque cualitativo hace posible indagar por qué lo social toma determinada forma. La descripción que se hizo del proceso musical que acompaña la labor con la gaita obedece al método de investigación etnográfica, identificando la tradición, técnica y vivencia musical de los maestros gaiteros, acercándose a ellos y compartiendo en su entorno.

La Guía muestra también los referentes históricos en torno al origen del instrumento, su fabricación y las diferencias interpretativas que muestran los maestros que hacen vivir la tradición, habitantes del mundo del Caribe colombiano, que son entrevistados para el objetivo propuesto.

---

\* Trabajo de Investigación

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música. Director: Nelson Henry Cruz Rivas.

## ABSTRACT

**TITLE:** GUIDE OF INITIATION TO THE FEMALE BAGPIPE\*

**AUTOR:** Laura Carolina Fernández Rueda\*\*

**KEY WORDS:** Gaita Hembra, multimedia, folklore, Oral tradition, multiculturalism, methodology, technique

### DESCRIPTION:

Start gathering processes in the cultural tradition is a hard work because the majority of folklore events that enrich the culture change, move, are stimulated and simultaneously their representatives, in a slow and gradual way are extinguished. This work is based on the compilations and teachings of the great Masters of the gaita and presents a methodology for learning this instrument in a multimedia with a simple and didactic method that explains in progressive steps to achieve the interpretation of this wind instrument.

For the present investigation you proceeded with qualitative focus looking for to characterize the music's of bagpipes cultural experience in the region Colombian Caribbean. The qualitative focus makes possible to investigate why the social taking certain form. The description that was made of the musical process that accompanies the work with the bagpipe obeys the method of investigation etnografic, identifying the tradition, technique and the teachers' pipers musical life, coming closer to them and sharing in its environment.

The Guide also shows the relating ones historical around the origin of the instrument, its production and the interpretive differences that show the teachers that make live the tradition, inhabitants of the world of the Colombian Caribbean that are interviewed for the proposed objective.

---

\* Work of Investigation

\*\* Ability of Human Sciences, Degree in Music. Director: Nelson Henry Cruz Rivas.

## INTRODUCCIÓN

A través de la necesidad y el anhelo de encontrar una forma satisfactoria de ejecución de la gaita hembra surgió el cuestionamiento sobre “la correcta forma” de ejecutarla. Ahí aparece el motor de creación de ésta propuesta. Ante la inexistencia de manuales o instructivos sobre la interpretación del instrumento se plantea la necesidad de acudir a las fuentes mismas del “saber-hacer” de este arte: los antiguos gaiteros de las sabanas del Caribe colombiano. En su medio natural, a través de un proceso de diálogo y realimentación, los maestros dan a futuros espectadores parte de sus conocimientos e impresiones sobre la ejecución de este instrumento.

Esta idea favorece también la resolución de una vieja inquietud personal: ¿Por qué un “cachaco”<sup>1</sup> nunca o casi nunca puede interpretar la música de gaita con el mismo sabor de un músico costeño?

Todo parece un problema cultural: la vieja disputa racial y cultural. Sin embargo, como se verá hay mucho qué interpretar en la explicación de este hecho, así como la influencia de nuestra forma de aprendizaje al interior de universidades o conservatorios, muy distinta a la escuela vital en que se formaron maestros como Jesús María Saya, Sixto Silgado o Pedro Yepes, representantes vivos y vivificantes de ese trasfondo melodioso y trashumante que solventa nuestra música autóctona.

Entonces aparece un interés adicional en este trabajo: dejar un testimonio sistematizado, en vivo y asequible a cualquier espectador donde se muestre el antecedente y el estado del arte de los protagonistas de la difusión de este instrumento, así como una reflexión sobre su lugar en el ejercicio de formar nuevas generaciones de intérpretes.

En agradecimiento hacia todos aquellos músicos inéditos o “tocadores autóctonos” (como diría el maestro Saya) que sin ningún interés aportaron en mi aprendizaje, he creado esta guía de gaitas, hecha por ellos y para ellos. Para la mujer que me enseñó que los límites no existen, y que la música al igual que nosotros los seres humanos está llena de sentimiento. Sólo está en nosotros la manera de transmitirlo.

---

<sup>1</sup> Apelativo con que los habitantes de la costa colombiana designan a las personas de la zona Andina.

## JUSTIFICACIÓN

El aprendizaje de un instrumento conlleva arduas jornadas de práctica y concentración. Dentro del desempeño del músico aparecen estas constantes. Sin embargo, es posible afirmar que para “apropiarse” de la interpretación y de la sonoridad de un instrumento es necesaria una dosis de conocimiento directo de la identidad del mismo y esta identidad está enmarcada en su historia y en sus referentes socioculturales.

Así, para hacer una interpretación no plana de la guitarra, rica en giros y matices sonoros, por ejemplo, tendríamos que hacer una reconstrucción sucinta de su recorrido por el mundo del Mediterráneo, los colores y tesituras que de puerto en puerto fueron enriqueciendo la interpretación y también la intencionalidad de las composiciones.

Dado que se puede establecer una diferencia entre una interpretación simple devenida de la imitación y la interpretación virtuosa que comprende las potencialidades del instrumento, se concibió esta idea de sistematizar parte de los saberes tradicionales de la ejecución de la gaita hembra, como una forma de insertarla dentro de la lógica academicista que demanda un proceso investigativo de sistematización para acoger un saber y transferirlo al modo convencional que hemos tenido en la universidad para instrumentos como el piano o la guitarra, entre otros.

Pero la sistematización de los saberes que constituyen la sonoridad de la gaita hembra escapa en muchos planos al ejercicio arduo y repetitivo que se aludía en las primeras líneas. La gaita hembra es un intento de imitar los sonidos de la naturaleza y conjugarlos con otras sonoridades de origen también “silvestre”. Aprender gaita en un salón no es lo más recomendable, al menos mientras no se vea la gaita hembra como un instrumento con una compleja urdimbre cultural, y se tenga conciencia de sus contextos, sus lugares y su trasunto cultural.

Este trabajo pretende entonces construir esa referencia académica de lo que dicen las voces ancestrales que han vivido en el mundo de la gaita y lo han enriquecido desde su posición privilegiada, observadores activos que han querido dejar de por sí su huella, su marca en los ecos que deambulan por los Montes de María o las Sabanas del Sinú.

Siendo un saber que se propaga por la tradición oral, no por los recursos educativos regulares, es necesario ponerlo en registro físico para hacerlo asequible a cualquiera que se vea motivado a emprender este aprendizaje, y aprovechando las nuevas tecnologías que permiten poner videos y piezas

musicales a disposición del mundo entero en tiempo real se ha configurado la multimedia instructiva que muestra a los maestros, sus comentarios, los contextos del sabor gaitero y la secuencia metódica de la autora, quien asume el compromiso pedagógico de poner rigurosamente en orden estas ideas y procedimientos que existen en la memoria y en el cálido ambiente caribeño que ve nacer gaitas y generaciones de intérpretes.

Una motivación adicional, trascendente si quiere, es lograr la pervivencia de estos saberes al insertarlos en el formato académico, pero de ninguna manera aprisionarlos en un conjunto de instrucciones inamovibles o reiterativas. Será necesario quizás rehacer un trabajo como este a futuro para mantener la vitalidad y la participación de las nuevas generaciones en la construcción de la identidad del instrumento, labor necesaria para percibir la vitalidad de este sonido que enmarca tan cadenciosamente el sentir y la mezcla de razas de nuestro país.

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Diseñar una guía para aprender a tocar la gaita hembra conservando la tradición transmitida oralmente por los maestros gaiteros de la costa Caribe colombiana para que este conocimiento perdure como patrimonio folclórico nacional.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO**

- Recopilar información sistematizándola en una guía práctica que contenga tanto la técnica musical propia de la gaita como las enseñanzas y procedimientos de los maestros gaiteros de la costa Caribe Colombiana.
- Valorar la sabiduría de los maestros gaiteros a través del estudio y reconocimiento de su tradición musical.
- Despertar interés y aprecio por la música folklórica de la costa Atlántica.
- Reconocer y valorar el patrimonio musical colombiano

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS DE LA GUÍA**

- Aplicar en el aprendizaje de la gaita hembra un orden de estudio.
- Desarrollar la capacidad de interpretar la música de gaita, identificando la interpretación estilística de la costa Atlántica
- Analizar y practicar la técnica de ejecución de la gaita hembra
- Reconocer auditivamente las técnicas musicales de los maestros Jesús María Saya, Sixto Silgado, Pedro Yepes, y Toño García

# 1. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA

## 1.1 ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Acerca de la tradición oral y técnica musical de los maestros gaiteros de las sabanas del Caribe colombiano no se cuenta con estudios pormenorizados. En el “Compendio General del folclor colombiano”<sup>2</sup> se realiza un esbozo de la historia y técnicas de fabricación de las gaitas recopilada en los lugares de origen de esta música.

Relativo a la existencia de material multimedia que sirva como fundamento para el aprendizaje de la gaita no se tiene referencia de guías didácticas o sistematizadas que sirvan a este propósito. En cuanto a compilación de la tradición oral y musical de los maestros gaiteros no existen publicaciones al respecto.

Es importante referir como antecedente musical que enriquece significativamente este trabajo, la experiencia del grupo “Gaita Hembra”, compuesto por seis mujeres de diferentes provincias del departamento de Santander. El grupo nace en la ciudad de Bucaramanga y funciona entre los años 2003 y 2006, Este grupo estudió y promovió durante su permanencia la música de gaitas, inspirándose en la tradición de los maestros de las sabanas caribeñas de Colombia. Participó en el Festival nacional de gaita en 2004 y 2005 en Ovejas (Sucre), en el Festival de gaita corta en 2006 en Cerete (Córdoba), en el Festivalito ruitoqueño 2003 y 2004. Integrado por: gaita hembra: Laura Carolina Fernández Rueda; Gaita macho: Gabriela Echeverría, Alegre: Dana Moreno; Tambora: Olga Lucía Santos; llamador: Natalia Morales ; Cantaora: Inés Salazar.

## 1.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO DONDE SE DESENVUELVE LA CULTURA DE GAITAS

Las sabanas de la costa atlántica colombiana que cubren los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Magdalena, son el contexto donde surge la música de gaitas. La historia socio-política y económica del siglo XVIII con el comercio de esclavos, el XIX, con el movimiento comercial por el río Magdalena y el proceso del cruce étnico y cultural que se dio entre el europeo (español), indígena y africano generó este tipo de expresión que floreció con el nombre de gaita.

---

<sup>2</sup>. (Biblioteca del Banco Popular. Sta Fe de Bogotá. Colombia. 1983, pág. 243 a 245).

## UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LA CULTURA DE GAITAS EN COLOMBIA



El español aportó la lengua y parte de la estructura poética; el indígena, las flautas denominadas gaitas y el sentimiento andino; el africano, la rítmica transmitida a través del instrumental percutido (tambores).

Sin duda las flautas más interesantes de los Cuna son las de fotuto llamadas “súpe” o “suarras”, derivadas de los antiguos “tolos” de mayor tamaño y que son idénticas en sus dos géneros (macho y hembra) y las que usan los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, que reciben el nombre indígena de Kuizi sigi (macho) y Kuizi bunci (hembra). Algunos cantos y tonadas indígenas que nos muestran el uso de los kuisis son: el son del chicote, el son de gaita, y la paloma de gaita.

CHICOTE: tonada o canto de los Sanká o Malayo (Sierra Nevada de Santa Marta)

PALOMITA: Tonada o canto kogi, sin nombre nativo

Figura 1. Kuizis y maraca tocados por los Kogis

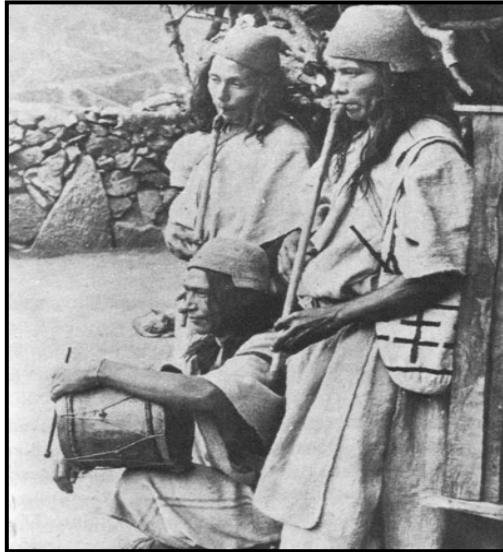


(Tayler<sup>3</sup> describe un conjunto de dos kogis tocando en kuizis y maraca: “las flautas verticales llamadas Kuizi por los Kogi, están formadas por un solo tramo de caña de una pulgada de diámetro (2,5 cms) y dos pies (60cms) de largo. Siempre se tocan en parejas y se denominan con los nombres españoles de hembra y macho. La primera tiene cinco agujeros, la segunda uno. En ambas, las cabezas se cubren con cera de abejas con un cañón de pluma de pavo insertado de tal manera que la corriente de aire en la pluma toca el extremo de la caña. Estas cañas las tocan dos hombres. El mayor, que toca la de cinco huecos, usando dedos de las dos manos, el más joven que toca la de un hueco con el índice de mano derecha mientras sacude una maraca en su mano izquierda” pie de página

---

<sup>3</sup> (Tayler, Donald 1968 “ The Music of Some Indian Tribes of Colombia.” Journal of the British Insitute of Recorded Saund 29-30 suapps. I-XXII

Figura2. Kogis con kuizis y tamboril



Fotografía de Lucia Armonía. Indígenas tocando gaitas y tambor

***Escuchar audios 1, 2 y 3: Ejemplos de música tocada por indígenas***

**1.3 FABRICACIÓN DE LAS GAITAS**

“El Kuizi sigi (macho) y Kuizi bunci (hembra) o Las suarras, suaras o supes están formadas por un tallo de cardón (cactus) ahuecado y llevan al extremo superior una bola o fotuto fabricado con cera de abejas y carbón vegetal molido incorporado a esta cera. Dicho fotuto esta atravesado por un pluma de pava montés o de pato silvestre, guaco o guacharaca. Miden aproximadamente 60 o 70 cm. de longitud y el tubo tiene un diámetro de 2 a 3 cm. Tanto la suarra macho como el kuizi macho llevan un sólo orificio digital y a veces dos pero generalmente uno de ellos esta obturado con cera y sólo se destapa para ejecutar ciertos aires. La función de este instrumento se limita casi siempre a marcar el compás, aunque puede realizarse en él una melodía completa, ya que la intensidad del soplo permite modificar la altura del sonido. Las suarras o las Kuizis hembras tienen las mismas características y dimensiones de los machos pero las kuizi son mas cortas que las suarras, pues sólo alcanzan 40 cm. Las hembras en su estructura llevan cinco orificios tonales o digitales y su función está en llevar el registro de las notas o melodía. Se ejecutan normalmente por pares entre dos músicos. De estas flautas de pico derivaron las actuales “gaitas costeñas” que son una fiel copia de las indígenas y se han popularizado enormemente en el ámbito mulato del litoral atlántico colombiano, desde Panamá.

El fotuto de cera de abejas tiene por objeto constituir la cabeza de la flauta en un material modelable que permita excavarle una salida y a la vez insertarle la pluma o trozo tubular de la pluma de pato para introducirle el aire mediante el soplo y dirigir la columna o cinta de aire hacia el borde de la boca de la flauta.

El carbón vegetal molido que se agrega a la cera tiene como finalidad darle mayor consistencia y evitar así que el calor de la boca del tocador derrita la cabeza de cera fácilmente o que la temperatura ambiente vaya fundiéndola y desajustándola poco a poco. En el litoral mulato se usan indistintamente el cardón o el guamacho y aun la caña llamada Bledo de Chupa. Cortadas en la longitud adecuada se colocan dentro del agua por una semana para que pudra el corazón y luego se excavan para formar los tubos".<sup>4</sup>

El sonido de la gaita y la producción musical que de ella se obtenga tienen mucho que ver con su fabricación. A continuación se mencionan algunas técnicas empleadas por los maestros, transcritas textualmente de conversaciones informales con ellos en sus lugares de residencia.

Imposible no incluir la siguiente décima, más elocuente que cualquier manual técnico para la fabricación, no sólo de la gaita sino de todo el conjunto de instrumentos que la acompañan.

***Décima elaborada por Rafael Pérez, decimero San Jacintero, explicando la elaboración de gaitas y tambores,***

***(Ver video1) VIDEO FABRICACIÓN GRUPO DE GAITAS***

Vengo a contarles contento/ como se hace la gaita,/porque mi pueblo dio al taita/ de este famoso instrumento,/a la vez también les cuento/en esta composición/ toda la elaboración/ de tambores y maracas,/porque esta es la eterna placa/ de mi bella población./

Se despoja un cardón/de su vestido espinoso,/y con la palma del corozo/se le saca el corazón,/ claro que esta condición/ o sea su carne escurrida,/ con una vara prendida/ cuando el cardón esta seco,/ se le abren cinco huecos,/ con su correcta medida.

Del cardón su cabecera, / se le envuelve hilo tupido, / luego con carbón molido, / se mezcla toda la cera. / Bien moldeada y a la espera, / con el pito verdadero/ pluma de pato casero, / con una abertura estrecha / y así la gaita esta hecha, / en las manos del gaitero.

La gaita macho na más, / lleva dos perforaciones, / y en las demás condiciones/ siguen el mismo compás, / la maraca viene atrás, / del totumo cimarrón, / se le saca el corazón/ y con chuiras se rellena, / y al agitar se resuena / acompasando al cardón.

El tambor mayor se hace, / pero con palo de banco, / ese es un madero blanco/ que en las montañas se nace, / se le da un formón que pase/ perforándolo todito, / luego se deja lisito / y con cuero de venado, / más tarde será forrado/ y verán un tambor bonito.

---

<sup>4</sup> Compendio general del folklore colombiano Pág. 243 a 245

Sobre del cuero va un aro, / sobre de ese aro va otro, / ya lo hemos hecho nosotros/ y no es un caso tan raro, / más tarde llega el amparo de una potente manila/ que con las cuñas estrila/ por su deber de ajustar, / y así se puede tocar / sobre esa obra tranquila.

El llamador se aproxima, / o sea el tambor menor/ que tiene un toque menor, / bien adecuado a la rima, / ese golpe va a la cima/ de la anticuada figura, / no es difícil su estructura/ del mayor lleva la esencia, /la única diferencia/ es su pequeña estatura.

Les hablo de la tambora/ se hace del mismo madero/ y se forra con dos cueros, / con aros y se perfora, / para que quede sonora, / el cáñamo hace el derecho, /la justa bien a lo estrecho/ y se toca con dos palitos, / tomen en cuenta todito, / que ya el conjunto esta hecho.

## **Pasos para la fabricación de la gaita**

En la siguiente entrevista, Helver Manuel Álvarez Guzmán, fabricante e intérprete de gaita larga y corta de Planeta Rica (Córdoba) explica la manera como fabrica sus gaitas.

### ***(VER VIDEO 20) VIDEO FABRICACIÓN DE GAITAS POR HELVER ÁLVAREZ***

- Para las gaitas, así de de estilo de Paito y las del maestro Saya tiene que estar muy bien definido el sonido, que quede así como ésta, dependiendo de cómo construye uno la gaita. Si ya le vamos a meter técnica a la cosa, uno hace el cilindro, ¿verdad? y define la nota, la tónica ¿cierto?,...bueno... cuando define la nota, uno revisa que el cilindro sirva para ese tono, ¿cómo sabe, uno? Uno produce el primer sonido, si es larga te produce con el segundo esfuerzo de aire, te da la octava. Con el tercer esfuerzo de aire te debe dar la quinta. Ahí debe dar la octava superior, aquí te da, porque aquí está en sol, ¿verdad? aquí estaría en un la, la octava otro la, y en la octava y en la quinta que viene siendo aquí ¿verdad? sería un mi, aquí, mi, bueno y si revisamos ahora la escala por acá... sería sol, la, si, do, re, y mi. Debe darte la otra nota acá.
- *Pero en cuanto a los viejos, ellos no pensaban mucho en eso, nosotros porque ya tenemos conocimiento*
- Y nos toca, y lo podemos hacer, por eso ves las distancias, pero entonces, cuando ellos construyen de la forma así...
- *¿Cómo construían antes?*
- Era tomar el cilindro y compararlo con el largo del brazo, debía llegar más o menos aquí, al centro del pecho, entonces, o sea este largo, era el cómodo para el largo de mi brazo, entonces utilizando por lo menos pulgares, sería uno, dos, tres, cuatro y cinco, en la construcción de éstas en sol, se mantiene esa estructura, por lo menos con el tamaño de mi pulgar, si con cinco espacios, entonces para hacer estos de aquí sería uno, dos y tres.
- *Como está afinado, claro...*
- Esta nota aquí quedaba un poquito bajita ¿cierto?, pero entonces si partimos de aquí, uno, dos y tres, la de aquí quedaba un poquito alta, uno, dos y tres, ésta queda más o menos en donde es. ¿Verdad? uno, dos y tres y la de acá arriba, ya queda como tu dijiste, pasadita también.

Figura 3. Cera de abejas y carbón vegetal molido, 2008



Helver Álvarez mezclando cera de abejas y carbón molido derritiéndose al sol

Figura 4. Derritiendo la cabeza, 2008



Helver amasando la cera y el carbón para crear una masa compacta

Figura 5. Armando la cabeza, 2008



Helver construyendo la cabeza de la gaita en forma de barril con una abertura en el centro del mismo

Figura 6. Cardón, 2008



Dos ejemplares de Pitahaya, un tipo de caña parecido al cardón para el cuerpo de la gaita la hembra de cinco orificios y el macho de uno.

Figura 7. Ubicando la pluma, 2008



Helver ajustando el barril a la pitahaya e insertando la pluma en medio de la cera

Figura 8. Buscando la afinación, 2008



Helver ubicando la pluma directamente proporcional con el filo de de la pitahaya para que se produzca el sonido.

Figura 9. Nivelando la pluma con el cardón, 2008



Helver ajustando la afinación y midiendo la fuerza de la producción de sonido en la gaita.

Nota: fotografías realizadas por Carlos Eduardo Muñoz, en la casa del Maestro Jesús María Saya, Pita del Medio. 2008

Cada maestro gaitero tiene su propia técnica y si bien utilizan materiales y características semejantes, algunos incluyen variaciones que a su juicio mejoran la calidad del sonido.

El maestro Saya (Video 17) refiere cómo fabricaba sus propias gaitas utilizando cera de abejas y palo de pitahaya, midiendo con los dedos la distancia entre cada orificio, para subir el tono a fin de poder tocar porro:

- “Y, maestro, usted ¿cómo hacía? ¿la medida eran cuatro dedos?
- Cuatro dedos debajo de la punta, sí..., y da cuatro dedos, y entonces siempre el primer hueco, sí... y después pa’ el segundo tres dedos, ahí... estaba hasta llegar a los cinco.
- Los cinco, después de a tres,
- Si de a tres. Si, con diferencia de a tres
- Y, el largo ¿depende de qué maestro?
- El largo, le mete uno hasta cuatro cuartas y a veces menos, porque hay veces que pa’ tocá porro abajo... Este es muy largo, porque tiene uno que tapar el hueco de arriba con cera, entonces pa’ subirle el tono. Si, por que están unos porros que suenan mejor tapando el hueco de arriba.

El maestro Pedro Yepes Yepes (video 18), refiere que antiguamente las cabezas de las gaitas eran más pequeñas y esto les permitía tocar más y con mayor comodidad.

“(Anteriormente)...eran pequeñitas las cabezas, podía andar por todas partes y estaba descansado, ¿vio?, Juan Lara tenía esa cualidad...”

Al preguntarle si la pluma sintética difiere de la de pato, el maestro es enfático: insiste en que la pluma de pato es fundamental para producir un sonido más auténtico y de mejor calidad.

“...El sonido no es igual, por que la pluma original es la de pato. - Y esa es la mejor y si vemos por ejemplo los discos que están grabados anteriormente, sale distinto, la gaita el sonido es muy distinto al de ahora, ahora escuchamos una gaita un poquito como que más finita y suena así como distinto...”

El ganador del Grammy Latino, Toño García (video 19), considera que las gaitas de madera de pino suenan igual que las antiguas y que todo depende más de la consagración del gaitero:

“...El pino da más sonido, sí. Ya le digo, a mi me gustó mucho porque aquí si toca gaita, usted ya conoce qué toca el gaitero”.

Su opinión difiere de la del maestro Pedro Yepes en cuanto a la utilización de la pluma sintética. Considera que ésta puede ser más durable:

- *Y la pluma tampoco influye ¿cierto maestro? De que ahora las hagan así con...(sintéticos)*
- Mire lo que pasa es que ha escaseado la pluma de pato, pero lo original sí es la pluma
- *Pero no cambia el sonido ¿verdad maestro?*
- No es que cambie y tiene otra ventaja, que es más durable que la pluma. Esto se le puede caer, se cae ahí y no se daña pero la pluma sí.

En síntesis, las gaitas actuales difieren de las antiguas en cuanto a la afinación, es decir a la relación interválica entre una nota y otra. Es claro que la sonoridad de la gaita es rica y tan única precisamente por esta “desafinación” natural, aunque ello no implica que no pueda encontrarse una gaita temperada, ya que las gaitas utilizadas por los maestros estaban hechas a la medida de su brazo y del tamaño de sus dedos, al igual que la utilización de la cera de abejas de angelita y el cardón, lo cual hacía que cada instrumento o gaita fuera personalizada al tamaño del intérprete.

Actualmente existen gaitas hechas en madera y con pluma sintética que se aproximan mucho a la sonoridad de las gaitas en cardón con pluma de pato, casi iguales a las tradicionales. Éstas son afinadas a partir del sistema europeo de doce sonidos equitativos en la octava y pueden ser utilizadas en diversos registros en contraposición de la gaita tradicional que se utiliza en un registro específico; por tanto, servirían para la conformación de grupos femeninos en donde la cantaora y los coros requieren un registro mucho más agudo que el tradicional, al igual que la necesidad actual de fusionar la gaita con otros instrumentos temperados y la posibilidad de conformar ya sea dúos, tríos, cuartetos u otros

grupos de gaitas, como actualmente existen en la región de Córdoba gracias a los avances en la fabricación de las gaitas.

Existen también gaitas fabricadas en PVC, o aluminio, las cuales no son recomendables ya que su sonoridad es mas parecida a la gaita corta que a la gaita larga. Por tanto, la fabricación dependerá de lo que el intérprete desee hacer con la música de gaitas.

#### 1.4 CONFORMACION DE UN CONJUNTO DE GAITAS

Antiguamente un conjunto de gaitas estaba conformado por: Gaita macho Maracón, Alegre, Llamador y Cantaor. Posteriormente entró a formar parte la tambora.

Figura 10. Conjunto “Gaita Hembra”, 2005



(De derecha a izquierda: Inés Salazar (cantaora), Gabriela Echeverría (machera), Laura Carolina Fernández (gaita hembra), Olga Lucía Santos (tambora), Natalia Morales (llamador), Dana Moreno (alegre). Fotografía realizada por German Vásquez, lugar Club Acuarela, Mesa de los Santos, 2005.

### 1.4.1 Gaita hembra

Figura 11. Gaita hembra, 2005



(Laura Carolina Fernández Rueda, gaita hembra)

Instrumento aerófono, propio de los indígenas Kogis de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Dentro del conjunto de gaitas y tambores cumple la función de llevar la melodía. Casi siempre es el director del grupo quien la interpreta, por su conocimiento en el repertorio de la música de gaitas.

***Ver video 2: Tema: la llorona; Ritmo : Gaita; autor: Manuel de la Hoz ; interprete: Sixto Silgado “ Paito”.***

### 1.4.2 Gaita macho y maracón

Figura 12. Gaita macho, 2005



(Gabriela Echeverría, gaita macho)

Instrumento aerófono, propio de los indígenas Kogis de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Dentro del conjunto de gaitas y tambores cumple la función de llevar la armonía o el acompañamiento de la gaita hembra, usualmente utiliza dos o una nota para acompañar, aunque en él se pueden realizar pequeñas melodías. Antiguamente el machero (persona que interpreta la gaita macho y maracón) era el cantante del grupo.

***Ver video 3: Fragmento corto del acompañamiento de una melodía; gaita macho y maracón: Interpretado por: Integrante del grupo Gaiteritos de San Jacinto.***

### 1.4.3 Alegre

Figura 13. Alegre, 2005



(Dana Moreno; alegre)

Instrumento de la familia de los membranófonos, de origen africano. Dentro del grupo cumple la función de repicar y alegrar y es considerada la hembra de los tambores. El alegre junto con la gaita hembra son los dos instrumentos más importantes del grupo.

Como dice Antonio Arnedo: “El tambor alegre es uno de los instrumentos más importantes en el desarrollo de la música popular de la costa Atlántica. Se toca con las palmas de la mano sobre el cuero combinándolas con los dedos, creando así un lenguaje de diferentes tipos de sonidos, que van desde el grave que se logra al tocar el tambor en el centro con la palma abierta, hasta un sonido agudo, tocando con los dedos al borde del aro. Este amplio rango sonoro, ha generado la

gran variedad de matices, que constituyen la riqueza de la música del litoral Atlántico.”<sup>5</sup>

***Ver video 4: Tema: Viento Suelto; Ritmo: merengue; autor: Juan Lara; intérprete del tambor alegre: Kevin Acevedo “El Kevin”.***

#### 1.4.4 Llamador

Figura 14. Llamador, 2005



(Natalia Morales; Llamador)

Instrumento de la familia de los membranófonos, de origen africano. Dentro del grupo es el que lleva el contratiempo, y cumple la función de “ayombar” es decir alegrar y motivar con la voz al grupo. Es el macho de los tambores, el alegre puede repicar siempre y cuando siga en el tiempo que le marca el llamador.

---

<sup>5</sup>ARNEDO, Antonio. Primer Trabajo Interactivo de Instrumentos Colombianos. Bogotá, 1997, Fundación BAT

Antiguamente, cumplía algunas funciones de la tambora en el ritmo de merengue, actualmente cuando se interpreta este ritmo de esa manera se le llama merengue bambuquiao.

***Ver video 5: Fragmento corto del acompañamiento de una melodía; Tema: No es negra, es morena; Autor: Adolfo Pacheco; Grupo intérprete: “Me voy pa la montaña” ; llamador: Interpretado por: Carlos Andrés González.***

#### 1.4.5 Tambora

Figura 15. Tambora, 2005



Olga Lucía Santos, Tambora

Instrumento de la familia de los membráfonos, de origen africano. Dentro del grupo cumple la función de bajo, además de adornar en los espacios que le permita el alegre.

Es un instrumento relativamente nuevo dentro del grupo de gaitas y tambores.

**Ver video 6: Fragmento corto del acompañamiento de la tambora en ritmo de merengue; Interpretado por: Belindo Antonio Cárdenas.**

#### 1.4.6 Cantaor

Figura 16. Cantaor, 2008



Juan Fernández Polo "Juan Chuchita"; cantaor  
Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz,  
en la casa del maestro Jesús María Saya, Pita del Medio.2008

Es el cantante o voz líder del grupo, es el encargado de seguir la melodía de la gaita con sus letras poéticas.

Dicen los maestros que un buen cantaor es aquel que puede seguir al gaitero y no viceversa. Se dice que el canto viene de los españoles por el uso del lenguaje.

**Ver video 7: Tema: La maestranza Ritmo : Merengue; autor: Toño Fernández; interprete de la voz: Maestro " Juan Chuchita".**

## 2. APRENDIZAJE DE LA GAITA CON LOS MAESTROS

En un proceso como la elaboración de un documento guía sobre el aprendizaje de un instrumento musical debe aparecer una referencia detallada al contexto histórico y cultural del mismo. Para instrumentos clásicos puede parecer redundante esta labor, aunque tratándose de una comprensión de la lógica sobre la que se enlazan compases, conviene acercarse a los instantes, personas y circunstancias en que las composiciones adquieren forma.

Para el caso de la gaita hembra todo está por hacer. Sabemos que sus orígenes son arraigados a lo popular, en la tradición oral y que seguramente sus sonidos comprenden una representación de la realidad que debieron vivir sus cultores.

A través de entrevistas con algunos de los exponentes del instrumento se hará un acercamiento a la comprensión de los móviles que preceden a la creación y ejecución de la música de gaita, las sensibilidades que se afloran frente a sus sonidos y cómo esos sentimientos activan el extraño y cadencioso mecanismo de la composición. También se verán los “rituales” que enmarcan la transmisión inmaterial de estos saberes, y cómo esas instancias no se pueden enmarcar en el formalismo académico estándar; tratar de acotarlas dentro de este no resulta coherente con toda la realidad poetizada que brota de sus intérpretes.

La escuela de la gaita es el alma festiva de sus ejecutores. Los lugares esenciales donde todo aprendiz puede extraer las mejores enseñanzas son:

### 2.1 LA PARRANDA:

***Ver video 8: Tema: La flor del melón. Ritmo: merengue; autor: Sixto Silgado; versión: Sixto Silgado “Paito” y Jesús María Saya “Saya”.***

***Ver video 9: Tema: Compadre Juan Ritmo: Merengue; autor: del folclor; versión: Jesús María Saya “Saya”.***

Es una fiesta donde se reúnen los amigos, ya sea músicos o familiares; es un encuentro alrededor de la música, la comida, y el ron. Aquí se toca gaita, pero tocan los que saben, los maestros; los alumnos esperan a que su maestro les de la posibilidad de mostrar su talento. Se aprende escuchando a los maestros, oyendo sus sonos y guardándolos en la memoria (actualmente se utilizan cámaras de video y grabadoras). Este sitio es muy importante ya que los maestros muestran sus mejores temas y su virtuosismo.

Un ejemplo de este aprendizaje lo da el maestro Pedro Yepes (video 22), natural de San Jacinto (Bolívar)

- ...Yo toco la gaita hembra, el macho y el llamador, entonces después que ya uno va aprendiendo entonces se viene a parranda ...
- *¿Y tocan es como en fiestas?*
- ¡Eh... claro! eso es una parranda. Ahí va todo el que quiera oír, se llama parranda. Ya después de que uno parrandió vuelve y sigue y así ya esta completo, ya uno hizo la carrera, todo el conjunto, por eso es que todo músico tiene que parrandiar
- *¿Y todos los músicos aprenden entre sí? ¿Uno va cogiendo música de otro? ¿uno realmente aprende es en parranda?*
- Claro. Esa es la escuela

También indica la forma como antiguamente el aprendizaje se hacía exclusivamente utilizando la memoria para grabar las melodías, ante la inexistencia de otros medios técnicos para hacerlo:

- *¿En esa época no existían grabaciones?*
- No eso no lo había, no había grabaciones, entonces... ahí le decían esto es así, así, así y tiene uno que tener...
- *Buena memoria*
- Memoria sí, porque si no tiene memoria no aprende"

Para Yepes el factor clave de aprendizaje de la gaita -lo que más se debe corregir al aprendiz-, es que no se salga de la melodía para que esto no afecte a los demás músicos que lo están acompañando:

- "La corrección es que no se salga de la melodía, que aprenda a tocarla como es debido, porque a veces si uno está aprendiendo y no se sabe el tema, o sea empieza el tema y coge otro, entonces cuando se sale uno, porque eso es una cadena, cualquier músico que falle ya se desarma toda la cadena y se viene al suelo, entonces ya desde ahí se pierde".

## **2.2 EN CASA DEL MAESTRO:**

***Ver video 10 Tema: Torobé Ritmo: Gaita; autor: del folclor; versión: Jesús María Saya "Saya".***

Este es un lugar muy especial, ya que aquí es donde el maestro compone y habita diariamente. En el contacto directo con la cotidianidad del maestro se entienden sus melodías y la manera en que interpreta. Aquí el alumno llega con los temas aprendidos para que el maestro corrija, y si es el caso, le enseñe o le toque nuevos temas para continuar con el aprendizaje.

Es necesario adaptarse a las costumbres del lugar y ser humilde musicalmente para poder aprender lo que el maestro quiere enseñar.

Toño García (video 23) refiere que a los trece años tuvo como mentor a Manuel Mendoza, de quien aprendió exclusivamente escuchando y repasando de memoria sus melodías. Su relato deja entrever la habilidad que desde niño tuvo para la música:

- *“¿Quién le enseñó a Usted, maestro?”*
- A mí me enseñó Manuel Mendoza
- *¿Usted a qué edad aprendió, maestro?*
- Por ahí de trece a catorce años
- *¿Usted solamente lo tuvo a él como maestro?*
- Si, él... yo le aprendí a él algunas melodías, claro. Yo me iba y... me iba tarde de la noche viéndolo, pero parecía que la música la llevaba...super concentrada. Todo lo que él tocaba yo me lo aprendía escuchándolo nada más...”

## **2.3 EN LOS FESTIVALES:**

***Ver video 11: Tema: Puya Puyará. Ritmo: Puya; autor: Toño Fernández; versión: Grupo Bajeros de la montaña, festival de gaitas en San Jacinto.***

### **2.3.1 EN TARIMA:**

Se observa la calidad musical, el acople, las entradas, los temas más conocidos dentro de cada categoría (infantil, aficionados, profesionales). Antiguamente era la posibilidad de ver a los maestros tocando con sus grupos. Actualmente ya no se ven, debido a que los festivales no tienen el reconocimiento económico que merecen, así que ya en estos eventos es muy difícil observar a los verdaderos maestros.

En tarima también se pueden apreciar los cambios a nivel musical que ha tenido la música de gaitas, no solamente en el concurso sino en las muestras especiales.

El siguiente relato de Sixto Silgado “Paito” (Audio 4) contiene lo que podría llamarse una visión global de la cultura de gaitas. Con gracia y autenticidad Paito refiere desde cómo se aprende mirando, memorizando y reproduciendo los sonidos de la naturaleza, las aventuras que vivió en su sueño de acercarse a los grandes maestros y tocar con ellos en las tarimas y parrandas, hasta consagrarse profesionalmente y ser aceptado en un grupo. Es importante resaltar la manera como los padres y mayores estimulan en los más jóvenes el aprendizaje de la gaita y éste se va transmitiendo oralmente de generación en generación.

“Cuando yo aprendí a tocá gaita, el viejo mío era gaitero. Entonces el machero de él se llamaba Manuel de la Hoz. Todo el mundo le decía -¡Manolito!, ¡Manolito!-. Papá me llevaba pa’ la casa y cuando tenía el tiempo desocupado me hacía mi gaitica cortica y me ponía yo ahí a chuzar mi gaitica; todos los días cogía mi gaitica, cuando venía del monte cogía mi gaitica, ahí fui creciendo.

Cuando yo ya pude i’ cogiendo las gaitas de él, yo dije: - Yo quiero tocá como toca Manuelito de la Hoz- y él -¿ Sí?- yo -sí-, y le cogí la gaita macho y fui tocando el macho hasta que aprendí. Y de habé aprendido a tocá gaita macho, dije, - No, yo voy a cogé la gaita hembra- pero yo nunca le dije a él -Viejo, póngame un son pa’ yo cogé’lo, ¿no ves que yo lo veía tocar a él? Entonces yo fui aprendiendo a tocar gaita hembra, tocando la gaita hembra.

A veces cuando se emborrachaba Manolito, se tiraba al suelo, y yo le decía - Viejo, no te aflijas, yo termino la fiesta con usted, vamo’ a tocá-. Cogía el macho y papá sembraba su compromiso, y ahí me fui yo ya aleccionándome con él, haciéndome a la música hasta el sol de hoy. Vea hasta dónde no he ido yo, que nunca pensé conocí la capital de Colombia.

Yo me vine pa’ la isla escondido, me trajo Tomás Bertel un 24 de diciembre, me convidaron - Vamos pa’ Barú-. Llegamos a Barú como a las seis treinta de la tarde y yo -Ajá Tomás, ¿y dónde es la isla?-, y yo - Bueno, ¿y nos vamos por tierra?-, - No, es mar, pero ya está cerquita, ahorita se ve-. Pasamos 31 en Barú y salimos pa’cá el 5 de enero, pa’ la isla; yo vine aquí en el 62.

Yo me robé las gaitas de papá y me las traje a escondidas, jejeje, la maraca, la gaita hembra y la gaita macho; hacemos cualquier tamborito, je. Me las robé y lo dejé sin gaita allá en el pueblo y formalizamos entonces el grupo aquí.

Cuando estaba en mi infancia de tocar, yo no respetaba gaitero. Cuando íbamos pa’ Cartagena, pa’ las fiestas de noviembre sonando gaita, yo al gaitero que veía le quitaba la gaita - Mijo, préstame tu gaita...- Ahí conocí a los maestros de papá, que fue Martín Hernández. Yo no conocí al Mocho Rafael porque él murió, pero sí a uno de los maestros del viejo que se llamaba Martín Hernández, de Santana, Bolívar.- Ese señor salía pa’l monte-, decía papá, - y oía un pájaro cantando y cuando venía a su casa cogía la gaita y tocaba el son que cogió en boca del pájaro-. Imagínate, Martín Hernández, ¡ yo le quité el macho! El me preguntó a mí - Mijo, ¿tú de quién eres hijo?-, - Yo soy hijo de Román Silgado-, - Con razón, Romancito, yo fui el maestro de tu papá. Con razón tienes truco pa’ tocá gaita, no se te quita nada-.

Me encontré con Pablo Berrío de Palo Alto Guayabal, Santiago Chiquillo, tamborero, hoy en día es médico. Estaban tocando cuando Chambacú, no habían quitado todavía a Chambacú. Así es que yo oía el tambor. Esa carpita esta así, llenita de gente que no encontraba uno por dónde meterse por la puerta y yo parado viendo a ver cómo me colaba como el gato. Así me fui de medio ladito

hasta que me colé y me paré entonces atrás del machero, el machero de Pablo vivía en Cartagena, Julián Hernández de Rocha.

Me paré atrás del taburete que estaban tocando. Cuando ya terminaron el son, me dijo – Amigo ¿y tú quién eres? – Présteme su macho ahí-. Él no me lo prestó. Cogieron el otro son, lo tocaron, y dice Pablo – Homb'e, préstale el macho al muchacho. Bueno, y vino Pablo y me tocó un son trabajoso, así, pa' probarme, pa' ver si sabía machar. Cogí papapapa, se lo maché. - ¿Tú quién eres, mijo, quién es tu papá?, - Mi papá se llama Román Silgado, - Ahh, Romancito, él es amigo mío-, -¿Y vive aquí?-, -Vas a llevarme allá. Voy a hablar con Román pa'ver si te da el permiso pa' que estés conmigo-.

Apenas llegamos se conocieron. Una vez se conocieron – Homb'e, Pablera-, - Homb'e bien, Pablera, ¿ qué milagro es ese, Homb'e?-, - Ve, que venía con tu hijo, que me trajo pa'cá, a'onde ti. Voy a hablar contigo pa'que me dejes el pela'o pa'que esté conmigo-. – Bueno Pablera ¿cómo no?, llévate lo-. Salimos pa'lla pa'l centro de Chambacú, pa'l centro nos encontramos al Diablo. El Diablo siempre ha vestido bonito, con un sombrero cocacolo. Estaban tomando un combo ahí pero sin música, estaba llegando Silvestre Julio y llegó Pablo. Vea, y así conversé con Silvestre, como buenos amigos, total que, empezamos a tocar y ahí cogió el Diablo el tambor...”

***Escuchar fragmento del disco Gaita Negra, track 7 “Cuando yo aprendí a a tocar gaita”.***

### **2.3.2 EN LA CALLE O CASSETAS:**

***Ver video 12: Tema: El camisón, Ritmo: Porro; autor: Toño Fernández; versión: Antonio García “Toño”.***

Alrededor del festival, existen las casetas o sitios donde la gente se sienta a tomar y paga grupos de gaiteros para amenizar la rumba; este encuentro es muy interesante ya que se reúnen músicos de todas las regiones y tocan entre sí, se prestan los instrumentos y se lucen musicalmente. Es un lugar para escuchar, y recopilar material, al igual que para tocar y mostrarse en la rueda de gaita. Aquí, al igual que en la parranda, el músico muestra lo mejor de sí, así que es una muy buena oportunidad para grabar los mejores temas. Lo más importante es identificar a los que saben para aprender de ellos y no de los aprendices.

Jesús María Saya (video 21) es otro ejemplo de la forma como se aprende a tocar “en la calle” o en cualquier lugar en que se escuchen los sones. Su relato deja claro que para aprender este instrumento hay que identificar a los que saben y seguir su ejemplo:

- “Mire yo principié con un hermano... yo no tenía gaita, nosotros entonces le pagamos a un señor ahí, un hermano de una tía mía allí en el caserío y me encabezó las primeras gaitas. Entón él con el macho y yo con la hembra y ahí a soná lo que pudiéramos. Ahí, no sabíamos

na... toavía, a machucar ahí... entonces ya merenguito, entonces yo me iba puallá a aguas negras en donde vivía este señor que tocaba ahí... Mariano, ah bueno, los hermanos de él tocaban gaita también, pero esos se murieron ya.

- *¿ Y ellos le enseñaron algunos sonos a Usted?*
- Yo cogía a este Cristian Jul, del grupo allí de Aguas Negras, total que después ahí venían los hermanos Marimón de ahí de los Montes de María. Ya esos fue cuando yo echaba son. Ya yo me fui, cogí el tres de mayo pa un caserío que se llama Cefelín, que allá vivía unos gaiteros también...El hermano mío casi no quiso coger el pito, yo me iba pa'llá y allá tocaba con Saturnino Barón, un señor ya más grande que yo. Yo era jovencito, tenía 19 años, Ah bueno, le dí la razón ya, vamo a ver que yo me fui y cuando llegué a donde Sio Baron ahí taba Meterio Mendoza, un gaitero de por allá arriba; dice hombre, yo no conocía a Meterio, pero Sio Barón sí lo conocía. Mira aquí esta este señor, este muchacho quiere a aprendé a tocá gaita, Saya quiere tocá gaita, échate la gaita ahí. Ahí la eché y le toqué el son de guacharaca...

En síntesis, antiguamente era difícil ser buen gaitero. Se necesitaba tener memoria musical, es decir, sólo las personas muy talentosas podían aprender la gaita (quienes pudieran reproducir rítmica y melódicamente tal cual el son que le interpretaran). También era necesario que dentro de su entorno existiera alguien que tocara la gaita, ya fuera un familiar o una persona que viviera en su caserío. Además el contacto con la parranda, el ron y las fiestas eran necesarios para aprender la música de gaitas.

Los aprendices necesitaban un maestro directo para el aprendizaje y alguien a quien imitar, para luego componer sus sonos y llegar a ser buenos gaiteros.

### 3. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA

Para la presente investigación se procedió con enfoque cualitativo buscando caracterizar la experiencia cultural de la música de gaitas en la región Caribe colombiana. El enfoque cualitativo hace posible indagar por qué lo social toma determinada forma. Como lo sostiene Elssy Bonilla-Castro, “la investigación cualitativa intenta hacer una aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva. Los individuos interactúan con los otros miembros de su contexto social compartiendo el significado y el conocimiento que tienen de sí mismos y de su realidad”.<sup>6</sup>

La descripción que se hizo del proceso musical que acompaña la labor con la gaita obedece al método de investigación etnográfica, identificando la tradición, técnica y vivencia musical de los maestros gaiteros, acercándose a ellos y compartiendo en su entorno. Respecto a este tipo de investigación Spraley y McCurdy sostienen que “una etnografía es una descripción o reconstrucción analítica de escenarios y grupos culturales intactos. Las etnografías recrean para el lector las creencias compartidas, prácticas, artefactos, conocimiento popular y comportamientos de un grupo de personas. En consecuencia, el investigador etnográfico comienza examinando grupos y procesos incluso muy comunes como si fueran excepcionales o únicos, ello le permite apreciar los aspectos tanto generales como de detalle, necesarios para dar credibilidad a su descripción”.<sup>7</sup>

Con respecto a la validación de la información se tiene en cuenta lo que sostiene Martínez en cuanto a que la validez es la mayor fuerza de las investigaciones cualitativas y etnográficas. Según este autor, el modo de recoger los datos, de captar cada evento desde sus diferentes puntos de vista, de vivir, analizar e interpretar la realidad a partir de su propia dinámica, ofrece a los investigadores un rigor y una seguridad en sus conclusiones que muy pocos métodos puede ofrecer. Así mismo, en la investigación cualitativa, la validación constituye una parte integral del proceso global desde la recolección, la organización y el análisis de los datos, por lo cual el investigador puede revisar permanente y progresivamente la validez de sus hallazgos y sus interpretaciones.<sup>8</sup>

Como instrumento de investigación se acudió a la observación directa y grabación de todo tipo de melodías interpretadas por los maestros, que sirvieran posteriormente para enriquecer la guía didáctica. Una segunda forma de recabar información fue la entrevista y el diálogo con maestros y personas de la región. A

---

<sup>6</sup> BONILLA-CASTRO, Elssy y RODRÍGUEZ SEHR, Penélope. Más allá de los dilemas de los métodos. Bogotá: CEDE, 1995. p. 35

<sup>7</sup> GOETZ, J.P. y LECOMPTE, M. D. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Madrid: Ediciones Morata, S:A., 1988. p. 28

<sup>8</sup> MARTINEZ, citado por GOETZ, J.P. Y LECOMPTE, M. D. Op. Cit., p. 152.

través de esta interacción fue posible conocer sus experiencias y entender la influencia definitiva que tiene el contexto cultural sobre la producción musical.

#### 4. MAESTROS Y SU EXPERIENCIA MUSICAL

La ejecución de la gaita comprende diferentes sensibilidades que se complementan con el medio del cual surgen, así como la intencionalidad de la pieza. Tales enmarcan lo que se denominaría “diferencias interpretativas y rítmicas” En cuanto a los maestros entrevistados, se podrían encontrar las siguientes características técnicas e interpretativas

##### 4.1 Jesús María Saya

Figura 17. Saya, 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz, en Pita del medio al maestro Jesús María Saya “Saya”.  
16 de enero de 2008 (día de su cumpleaños)

Nace en Pita un corregimiento de San Onofre por la vía a Tolú y Coveñas, un 16 de enero de 1922. También conocido como “SAYA”, es uno de los más antiguos gaiteros y representantes del estilo montañero. Tocador autóctono (como él se llama), maestro de los maestros, actualmente vive en Pita del Medio con su hijo y sus nietos, alejado un poco de la gaita por los sin sabores que provoca el ser músico en las regiones del litoral atlántico.

Gran exponente del estilo montañoero, aunque es conocido por su interpretación agresiva al iniciar el ataque de las notas, su estilo en general es montañoero (un estilo tranquilo, pasivo y descansado de las regiones de Tolú, Sucre y Sincelejo). Su interpretación en la gaita hembra se caracteriza por las notas largas, la repetición en el bajoneo (parte donde la gaita se sienta en el registro sub- bajo y bajo). Su aporte a la música de gaitas radica en la utilización de un nuevo estilo dado por su originalidad y por las diferentes acabaciones (termino usado por el maestro Manuel Mendoza “Mañe” al referirse a el tema que define el virtuosismo del gaitero y con el cual puede considerarse la culminación de la gaita). Perteneció al grupo “ Me voy con el gusto” y dentro de sus composiciones están:

- ❖ “Eboliaco”, ritmo de gaita
- ❖ “La morena vallenata”, ritmo de porro
- ❖ “ Al son del loro”, ritmo de gaita
- ❖ “ Ron camará”, ritmo de merengue
- ❖ “ Aronde”, Ritmo de merengue

***Ver video 13 Tema: Torobe Ritmo: Gaita; autor: del folclor; versión: Jesús María Saya “Saya”.***

## 4.2 Sixto Silgado

Figura 18. Paito, 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz, en Pita el medio 2008 al maestro Sixto Silgado “Paito”.2008

Nace en 1939, en el corregimiento Flamenco de María la Baja, Bolívar. Más conocido en el ámbito popular y musical como "PAITO".

Actualmente vive en las Islas del Rosario, con su esposa Danitza, rodeado de sus hijos y nietos.

Aprendió la gaita de su padre Román Silgado a quien recuerda con nostalgia.

Paito es uno de los gaiteros más polifacéticos que se conocen: fácilmente puede tocar un vallenato, un porro o un fandango de banda en la gaita hembra. En el 2004 graba el disco "GAITA NEGRA", con su grupo Punta Brava, en las Islas del Rosario.

Gran exponente del estilo Negro (un estilo alegre caracterizado por las notas cortas y picadas de las regiones de Cartagena, San Onofre, María la Baja y las costas en general). Su interpretación en la gaita se caracteriza por su fuerza, la rapidez, y los golpes en las notas. Su aporte a la música de gaitas se da por la gran variedad de géneros que interpreta, especialmente la música de bandas.

Perteneció a los grupos: "Gaiteros de fin de siglo", "Grupo de son de gaita", "Grupo millo son". Actualmente toca en el grupo "Gaiteros de Punta Brava".

Dentro de sus composiciones se encuentran:

- ❖ "La cayua", ritmo de gaita
- ❖ " El llanto de Susana", ritmo de gaita
- ❖ " El faroto", ritmo de merengue
- ❖ "Homenaje a Encarnación", ritmo de porro
- ❖ " La flor del melón", ritmo de merengue

**Ver video14: Tema: La maquina; Ritmo: Merengue; autor: Encarnación Tovar " El diablo"; versión: Sixto Silgado "Paito".**

### 4.3 Toño García

Figura 19. Toño García, 2008



Fotografía realizada por Grupo Son Beraka<sup>9</sup>, al maestro Manuel Antonio García "Toño", en su casa en San Jacinto. 2006

Nativo de San Jacinto, uno de los máximos representantes de la música de gaitas a nivel nacional, alumno del gran maestro ya fallecido Manuel Mendoza o también llamado MAÑE MENDOZA.

Fabricante de gaitas, vive con su familia en san Jacinto. Actualmente es fácil verlo con su alumno Freddy Arrieta y el maestro Juan Hernández "Juancho", cantaor de los gaiteros de San Jacinto, en el grupo "Bajeros de la montaña". En el 2006 graba junto con este grupo el disco "*LA ACABACIÓN DEL MUNDO*".

Es un gran exponente del estilo indio que se desarrolla en la región de los Montes de María (caracterizado por las notas largas y su riqueza en la melodía). Su interpretación en la gaita hembra se distingue por la fluidez en el aire, los trinos y golpes en las notas y su diferente digitación (suplidos); su aporte a la música de gaitas se da por el conocimiento y el rescate que hizo de la música de su maestro Manuel Mendoza "el Mañe", y por su trabajo pedagógico que lo llevó a ganar el

---

<sup>9</sup> Grupo Son Beraka" 2005-2007, grupo de gaitas y tambores de la facultad de licenciatura en música, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga

premio Grammy Latino 2007 en la categoría de música folkórica. Perteneció al grupo “Los gaiteros de San Jacinto”. Dentro de sus composiciones se encuentran:

- ❖ “El llanto del indio”, ritmo de gaita
- ❖ “Sigan bailando”, ritmo de merengue
- ❖ “Mi suspiro”, ritmo de gaita
- ❖ “La cumbia de Ana María”, ritmo de cumbia
- ❖ “Mi regreso”, ritmo de porro

***Ver video 15: Tema: La acabación; Ritmo: Gaita; autor: Antonio García; versión: Antonio García “Toño”..***

#### **4.4 Pedro Yepes Yepes**

Figura 20. Pedro, 2008



Fotografía realizada por Grupo Son Beraka, en su casa en San Jacinto al maestro Pedro Yepes Yepes.2006

Nació en San Jacinto (Bolívar) el 16 de marzo de 1926. Aprendió de su padre Eusebio Yepes, fabricante de gaitas y tambores.

Es uno de los más antiguos gaiteros de la región de San Jacinto con sus sones cadenciosos y lentos. Es fiel representante de la gaita de los Montes de María. Actualmente vive en San Jacinto con su esposa e hijos. Ya no pertenece a ningún grupo, no por su deseo, sino por falta de acompañantes.

Son composiciones suyas:

- “La gaviota”, ritmo de gaita corrida
- “Tío Dorito”, ritmo de gaita corrida
- “Rogelio”, ritmo de porro
- “Morenita yo soy tuyo”, ritmo de porro

***Ver video16: Tema: Candelaria Ritmo: Porro; autor: Toño Fernández; versión: Pedro Yepes Yepes “Yepes”.***

## **5. TÉCNICA**

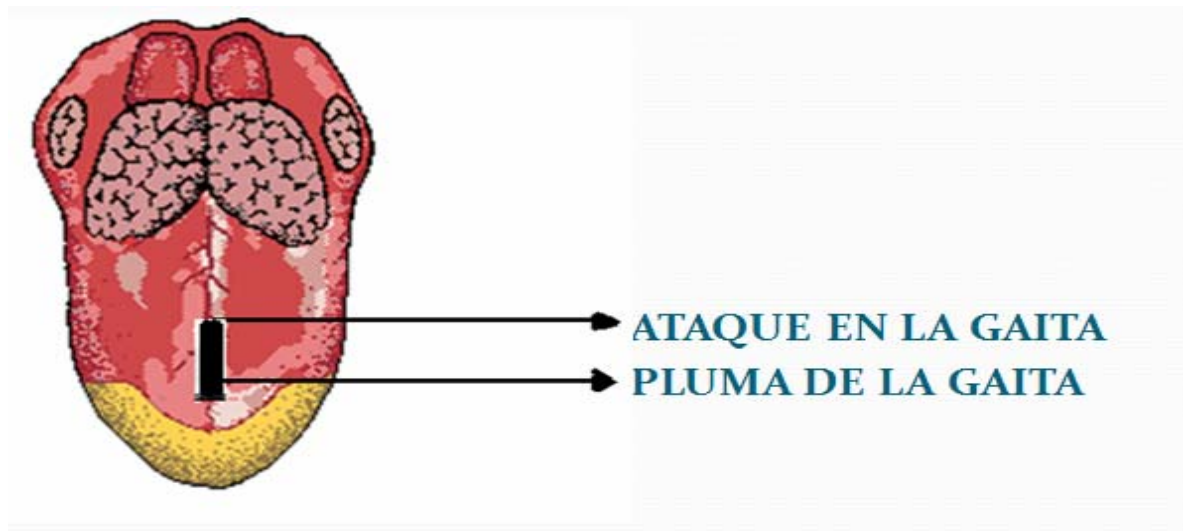
El presente capítulo contiene las consideraciones técnicas generales que deben tenerse en cuenta al iniciar el aprendizaje de la gaita. Se toma como referencia la nomenclatura y digitación propuesta por el maestro Helver Álvarez y se explica de manera sencilla cómo están organizados los registros de la gaita hembra en el pentagrama. Contiene también aspectos esenciales como la afinación y respiración que debe practicar el principiante.

### **5.1 FUNDAMENTACIÓN TÉCNICA**

#### **5.1.1 LA LENGUA**

La lengua actúa como un articulador del movimiento del aire, cumple una doble función: expresiva al posibilitar la articulación de los diversos elementos del discurso sonoro y de apoyo al controlar la presión del aire que permite alcanzar los diferentes registros del instrumento. Debe tener un movimiento libre y sin tensiones excesivas o innecesarias, así como incidir en la columna de aire sin interrumpir su movimiento.

Figura 21. Vista de la lengua con boca abierta, 2008



### 5.1.2 DIGITACIÓN, REGISTRO Y NOMENCLATURA

En esta guía se utilizará la nomenclatura y la digitación usada por el maestro Helver Álvarez. Es importante aclarar que cuando se hace referencia a registros u octavas en la gaita, difieren de las octavas conocidas según el piano así que se mostrarán los registros de la gaita hembra en el pentagrama para que los músicos o alumnos tengan un referente claro y comparativo con los registros estándar.

Los registros en la gaita son:

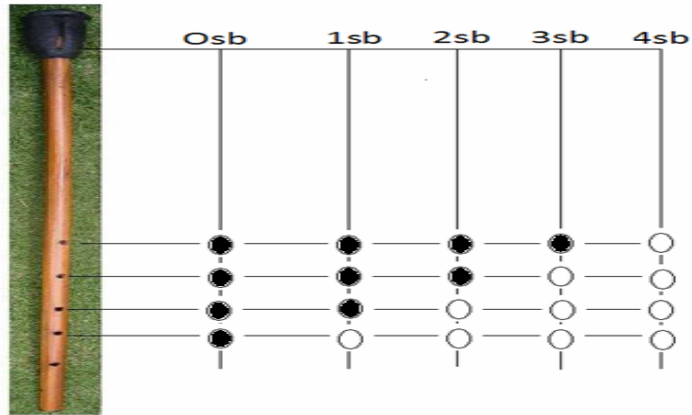
- ❖ sub- bajo: Sb
- ❖ Bajo: b
- ❖ Medio: m
- ❖ Alto: A

La posición de los dedos se manejará de abajo hacia arriba, aumentando de abajo hacia arriba así: 0, 1, 2, 3, 4. En la tabla se omitió el último orificio ya que, este sólo se usa para cambiar de tono los temas, y la digitación no cambia, simplemente la canción cambia de tono.

Se usará el siguiente sistema para la posición de los dedos:

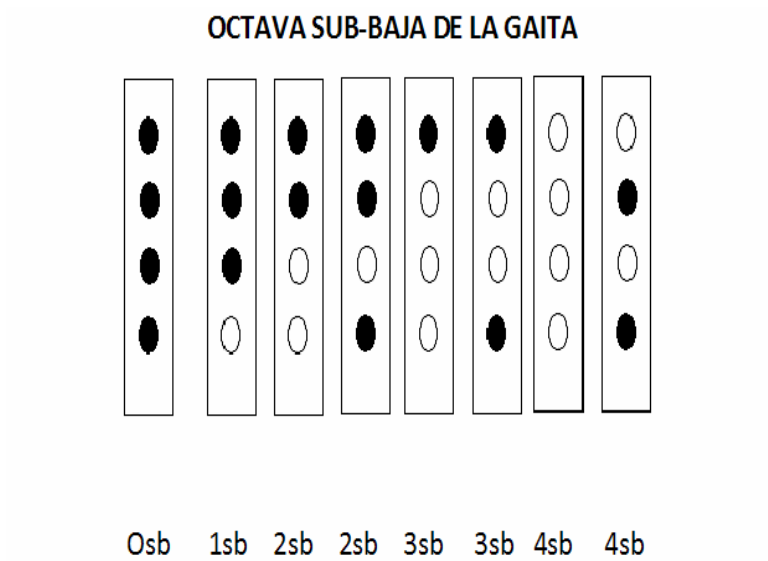
### 5.1.2.1 Registro sub-bajo

Figura 22. Posición Sb, 2008



(ubicación de las notas registro sub bajo (sb) en la gaita hembra)

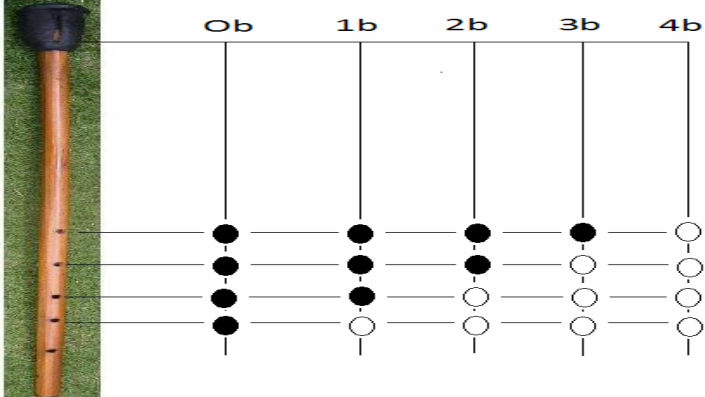
Figura 23. Tablatura Sb, 2008



(ubicación de las notas registro sub bajo (sb) en la gaita hembra escrito en tablatura para gaita)

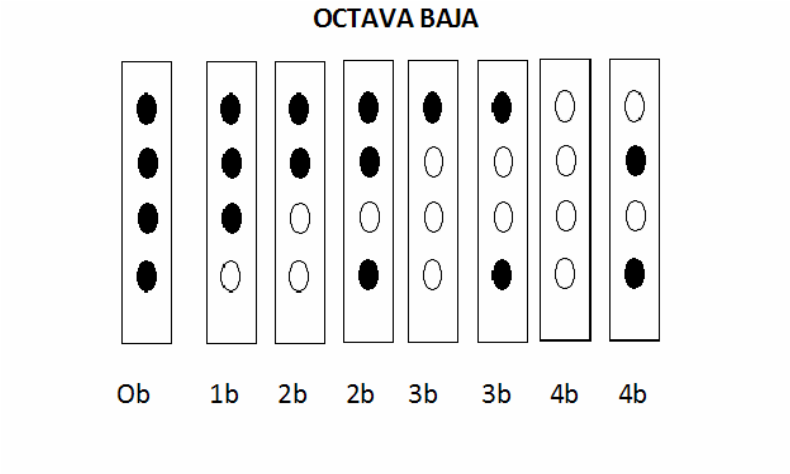
5.1.2.2 Registro bajo

Figura 24. Registro b, 2008



(ubicación de las notas registro bajo (b) en la gaita hembra)

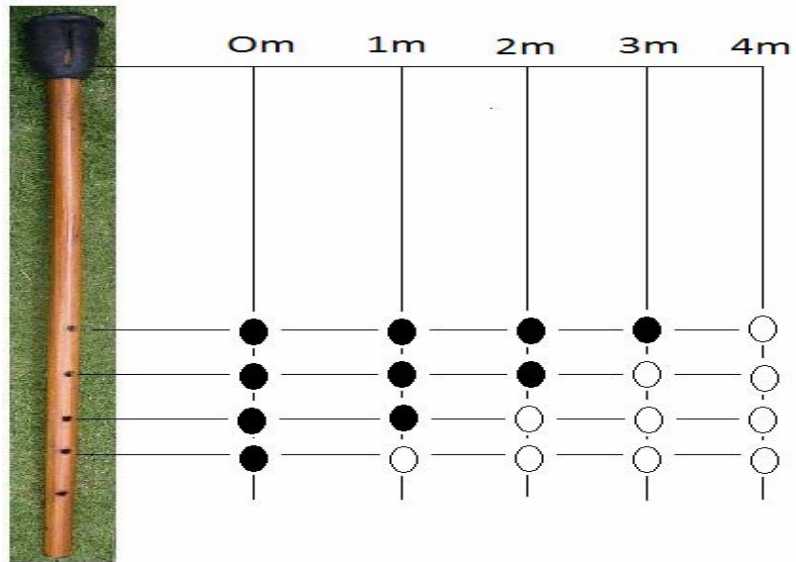
Figura 25. Tablatura b, 2008



(ubicación de las notas registro sub bajo (sb) en la gaita hembra, escrito en tablatura para gaita)

### 5.1.2.3 Registro medio

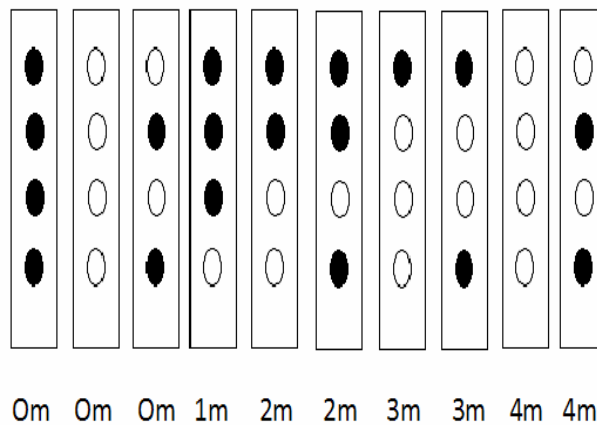
Figura 26. Registro medio, 2008



(ubicación de las notas registro medio (m) en la gaita hembra)

Figura 27. Tablatura m, 2008

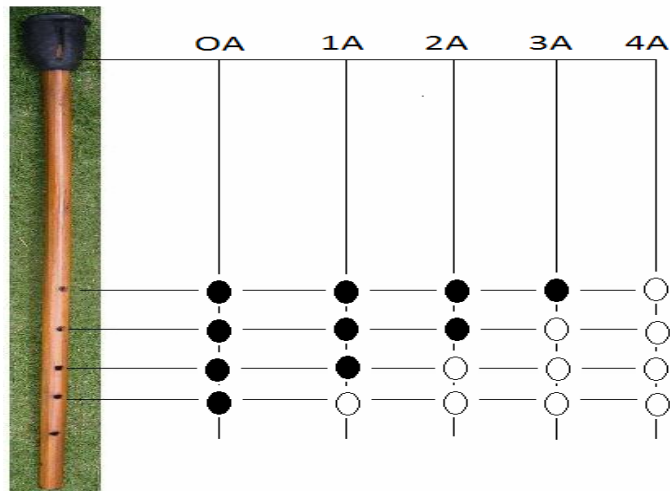
#### OCTAVA MEDIA



(ubicación de las notas registro medio (m) en la gaita hembra, escrito en tablatura para gaita)

### 5.1.2.4 Registro alto

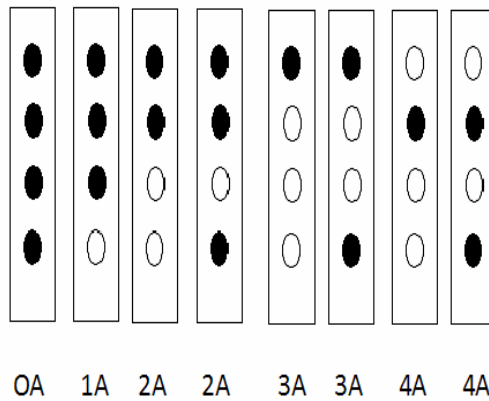
Figura 28. Registro Alto, 2008



(ubicación de las notas registro Alto (A) en la gaita hembra)

Figura 29. Tablatura A, 2008

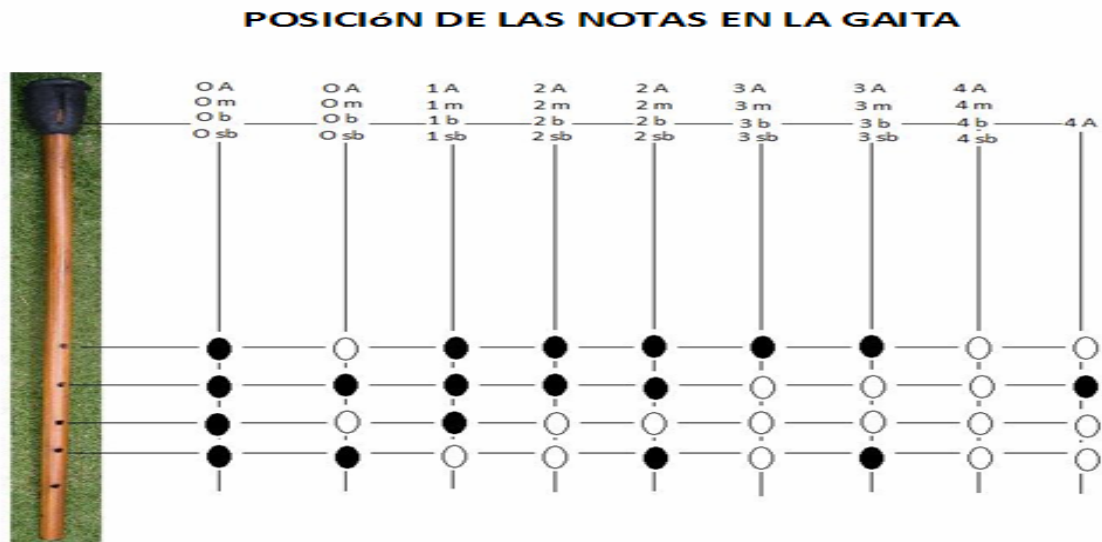
#### OCTAVA ALTA



(ubicación de las notas registro Alto (A) en la gaita hembra, escrito en tablatura para gaita)

### 5.1.2.5 Posición de las notas en la gaita

Figura 30. Posición de las notas, 2008



( de la ubicación de las notas registro sub- bajo, bajo, medio y Alto en la gaita hembra)

### 5.1.3 AFINACIÓN

Se entiende, que por las características sonoras de algunos instrumentos de viento la afinación esta determinada por la precisión con que se emite la frecuencia de los diferentes sonidos (tono) en un sistema escalar. En otro sentido, se usa la palabra para definir la acción por medio de la cual varios instrumentistas calibran sus instrumentos para emitir sonidos comunes o de igual frecuencia o para acomodarse a estándares internacionalmente aceptados.

En el caso de la gaita la afinación depende de diferentes factores, tales como el manejo del aire, las condiciones específicas del instrumento (fabricación o estado de conservación), así como emocionales y de salud del intérprete.

En cuanto a este tema existen dos puntos de vista, los que plantean la necesidad de incorporar gaitas afinadas al mercado y los tradicionalistas que plantean que la gaita permanezca tal y como los antiguos gaiteros la fabricaban sin una afinación temperada.

Se considera necesario tener las dos: las tradicionales porque ellas permiten el aprendizaje con los maestros, ya que mantienen la misma distancia de los

orificios, por tanto el maestro podrá interpretar la propia gaita en las clases directas. Además sirve para que el estudiante se familiarice con la sonoridad de las músicas primitivas, que es parte esencial y característica de la música de gaitas. Y la gaita temperada en doce sonidos, por la necesidad actual de fusionar la música y para facilitar el registro vocal de las mujeres en la música de gaitas.

#### **5.1.4 RESPIRACIÓN**

En los instrumentos de viento el aire es elemento fundamental para la producción del sonido. Una buena postura y una actitud relajada son indispensables para facilitar el libre paso de la columna de aire. Todas las recomendaciones que generalmente se dan para el canto pueden aplicar en la mayoría de los casos para los instrumentos de viento, tales como mantener los pies con una separación similar a la de los hombros y no realizar ningún tipo de tensiones.

Se utilizará el tipo de respiración “de diafragma” (Cuando Ud. aspira, empuje su diafragma hacia afuera forzando la entrada del aire en la parte inferior de los pulmones. Cuando expira haga presión hacia adentro con los músculos que cruzan el diafragma). Este procedimiento da el apoyo que permite lograr una presión adecuada del cuerpo a la sonoridad y trabajar todo los registros.

Usualmente se adoptan dos tipos de actitudes corporales durante la práctica en la gaita: de pie y en marcha. En los dos casos la cabeza se debe mantener erguida para permitir el libre paso del aire a través de la garganta (abierta).

Los maestros enseñan que en la gaita, a diferencia de los demás instrumentos de viento, es recomendable respirar la mayor cantidad de veces posible durante una frase musical, imitando la respiración de un pez: entre más veces tome aire por la boca mejor será la interpretación de la gaita, así que es indispensable fijarse bien cuándo la frase musical requiere un solo aire y cuándo respiraciones cortas.

Ver ejemplos en los siguientes videos:

- Jesús María Saya (**Ver video 24**)
- Pedro Yepes (**Ver video 25**)
- Toño García (**Ver video 26**)
- Maestro paito (**Ver video 27**)

## 6. INICIACIÓN A LA GAITA

### 6.1 LECCIÓN 1

#### 6.1.1 Figura y descripción de una gaita

Figura 31. Figura de la gaita, 2008



Vista general de las partes (cabeza- cuerpo) de una gaita hembra  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

#### 6.1.2 De la pluma y la cabeza

Figura 32. Pluma y cabeza, 2008



→ **PLUMA:** es la parte donde se introduce el aliento del ejecutante, antiguamente hecha de pluma de pato y actualmente de tapa de jeringa.

→ **ABERTURA:** es por donde se produce la salida del aire.

→ **CABEZA:** es la parte de la gaita hecha de carbón molido y cera de abejas.

Vista y explicación de la cabeza y sus partes  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

### 6.1.3 Del cuerpo de la gaita

Figura 33. Cuerpo de la gaita, 2008



Vista y explicación del cuerpo y sus partes  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

### 6.1.4 Cuidado de la gaita

- ❖ Debe mantenerse en un lugar fresco, para evitar que el carbón molido y la cera se ablanden con el calor.
- ❖ Se recomienda hacerle aseo a la pluma después de cada uso ya sea con agua o alcohol o como el intérprete desee para evitar la concentración de sarro dentro de la pluma. Normalmente se usa un copito de algodón, el cual mojado en alcohol se introduce en la pluma.
- ❖ Se recomienda tocarla frecuentemente para evitar que se tape y no produzca sonido.
- ❖ En lo posible mantenerla en un estuche que la proteja y permita que la gaita sea cargada fácilmente, si la gaita es de pluma de pato es recomendable cubrir la pluma con una espuma para evitar que se quiebre.

Nota: si hace mucho tiempo no se toca es recomendable lavar la gaita con abundante agua siguiendo las instrucciones del **video 28**

### 6.1.5 Embocadura

Los maestros recomiendan que la pluma debe entrar en la boca sostenida por los labios y la lengua, los labios deben volverse hacia dentro envolviendo la pluma. En algunos casos la cabeza de la gaita se apoya en el hoyo de la barba o quijada.

Las siguientes fotografías ilustran la forma como debe realizarse la embocadura:

Figura 34. Posición de la lengua, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la posición de la lengua al momento de hacer la embocadura.  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

Figura 35. Posición de la pluma en la lengua



Laura Carolina Fernández, vista de la posición de la lengua, pluma y labios al momento de hacer la embocadura  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

Figura36. Embocadura de Paito de frente, 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz 2008 en Pita del medio en casa del maestro Jesús María Saya

Figura 37. Toño embocadura de pluma de lado



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz 2008 en Pita del medio en casa del maestro Jesús María Saya

### 6.1.6 Toma del instrumento

La gaita se sostiene con la parte superior de la mandíbula (no hay que sostener la pluma con los dientes) y los dedos pulgar y corazón de la manos derecha e izquierda.

Debe tenerse en cuenta que estos movimientos han de hacerse sin rigidez, es decir, empleando los movimientos naturales. Se recomienda al alumno observarse en un espejo.

Figura 38. Posición de las manos, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la posición de las manos y los dedos al momento de la toma del instrumento  
Fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008

Figura 39. Postura del cuerpo, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la postura del cuerpo al momento de tomar el instrumento (fotografía realizada por Natalia Rueda Solarte.2008)

Para la postura los maestros recomiendan separar los pies a la distancia de la cadera, relajar el cuerpo y mantenerlo erguido para permitir el paso del aire con mayor fluidez y evitar dolores abdominales, ya que la gaita es un instrumento que requiere bastante fuerza abdominal.

En cuanto a la cabeza se recomienda mantenerla con altivez para dar mayor proyección al sonido.

En las siguientes fotografías se evidencia la posición erguida del cuerpo, indispensable para producir el sonido de manera adecuada.

Figura 40. Saya y Mariano, 2008



De izquierda a derecha: Mariano Julio (machero), y Jesús María Saya (gaita hembra), interpretando un son. Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz.2008 en Pita del Medio

Figura 41. Paito, 2008



Maestro Sixto Silgado “Paito” interpretando un son en la gaita hembra  
Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz.2008 en Pita del Medio

### 6.1.7 Colocación de las manos y dedos

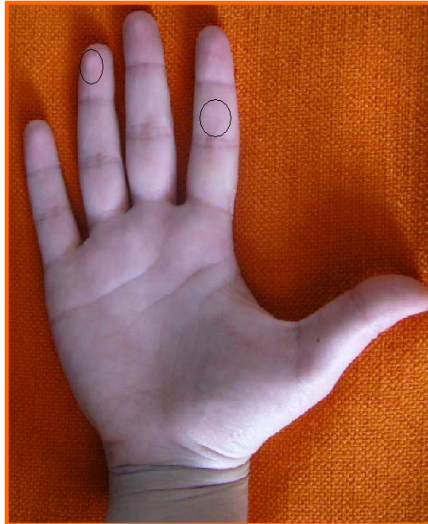
En cuanto a la colocación de las manos puede decirse que anteriormente era común usar la derecha arriba y la izquierda abajo; puede observarse en los maestros más antiguos; en la actualidad -posiblemente por la utilización de instrumentos europeos- la gaita se toca con la mano izquierda arriba y la derecha abajo. Se sugiere practicar las dos posiciones ya que esto dará independencia corporal al aprendiz.

Para hablar de la ubicación de los dedos obsérvese la foto de la mano para ubicar las falanges adecuadas en la toma del instrumento, aclarando que es una

sugerencia para mayor agilidad y comodidad, ya que anteriormente el alumno simplemente tomaba la gaita a su acomodo.

### ***Ubicación de los orificios según las falanges***

Figura 42. Mano derecha, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los orificios de la gaita con respecto a las falanges en la mano derecha  
Fotografía realizada por Natalia Rueda.2008

Figura 43. Mano izquierda, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los orificios de la gaita con respecto a las falanges en la mano izquierda. Foto: Natalia Rueda 2008

### Foto: colocación 1

Figura 44. Colocación 1: manos Toño, der. arriba, Izq. abajo 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz 2008 en Pita del medio en casa del maestro Jesús María Saya

### Foto colocación 2:

Figura 45. Colocación 2 : mano izq. arriba, mano der. abajo, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de las manos en la gaita hembra mano izquierda abajo, mano derecha arriba  
Fotografía realizada por Natalia Rueda.2008

❖ **Postura de los dedos mano derecha**

**ARRIBA**

Figura 46. Postura dedos mano derecha arriba, 2008



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los dedos y la mano derecha en la parte superior de la gaita hembra

Fotografía realizada por Natalia Rueda.2008

**ABAJO**

Figura 47. Postura mano derecha abajo



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los dedos y la mano derecha en la parte inferior de la gaita hembra

Fotografía realizada por Natalia Rueda.2008

## Postura de los dedos mano izquierda

### ARRIBA

Figura 48. Postura mano izquierda arriba



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los dedos y la mano izquierda en la parte superior de la gaita hembra  
Fotografía realizada por Natalia Rueda.2008

### ABAJO

Figura 49. Postura mano izquierda abajo



Laura Carolina Fernández, vista de la ubicación de los dedos y la mano izquierda en la parte inferior de la gaita hembra. Foto: Natalia Rueda, 2008

A continuación algunas fotografías en donde se aprecia como los maestros apoyan los pulgares sobre la parte posterior de la gaita y los demás dedos un poco inclinados colocándolos sobre los agujeros.

Figura 50. Colocación manos Saya, 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz 2008 en Pita del medio en casa del maestro Jesús María Saya

Figura 51. Colocación manos Paito, 2008



Fotografía realizada por Carlos Eduardo Muñoz 2008 en Pita del medio en casa del maestro Jesús María Saya

## 6.1.8 PRODUCCIÓN DEL SONIDO

El factor determinante en el sonido y su emisión es la columna de aire, que debe ser amplia y sostenida sin interferencias, por lo cual es fundamental aprender desde el comienzo a utilizar la respiración baja o diafragmática. La producción de los primeros sonidos se buscará por el camino de la imitación.

**Observar el video. (Ver video29)**

## 6.2 LECCIÓN 2

### 6.2.1 TEORÍA

Estos ejercicios se desarrollarán con la mano izquierda arriba y la derecha abajo, como es usual en los instrumentos de viento, si el alumno desea trabajar de manera contraria, para que vaya creando una independencia con las manos y los dedos, o si desea trabajar con los suplidos (diferente posición de una nota, pero suena igual), se le sugiere hacer el mismo procedimiento con los ejercicios propuestos.

Para no ser repetitivos en los videos de los ejercicios se mostrarán los ejemplos en un solo registro. El alumno deberá por asociación realizar los demás ejercicios.

#### 6.2.1.1 Ejercicios

1. Este ejercicio se debe realizar en redondas, blancas, y en negras. Se recomienda al alumno estudiar con metrónomo, negra 50. EJEMPLO:

- a. Registro sub-bajo: Recordar que la columna de aire debe ser producida suavemente y pronunciando la silaba “**KE**” cada vez que respire.

❖ **Nota (o sb)**

Figura 52. Nota 0 sb, 2008



Tablatura de la nota 0 sub-bajo

**Ver video 30: Laura Carolina Fernández Rueda realiza el ejercicio con la gaita hembra de la nota 0 sb en redondas, blancas y negras**

❖ **Nota (1sb)**

Figura 53. Nota 1 sb, 2008



Tablatura de la nota 1 sub-bajo

**Ver video 31: Laura Carolina Fernández Rueda realiza el ejercicio con la gaita hembra de la nota 1 sb en redondas, blancas y negras**

❖ **Nota (2sb)**

Figura 54. Nota 2 sb, 2008



Tablatura de la nota 2 sub-bajo

Figura 55. Nota 2 sb suplido, 2008

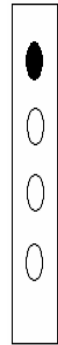


Tablatura de la nota 2 sub-bajo

***Ver video 32: Laura Carolina Fernández Rueda realiza el ejercicio con la gaita hembra de la nota 2 sb en redondas, blancas y negras***

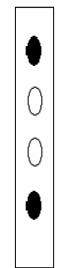
❖ **Nota (3sb)**

Figura 56. Nota 3 sb



Tablatura de la nota 3 sub-bajo

Figura 57. Nota 3 sb suplido, 2008

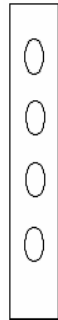


Tablatura de la nota 3 sub-bajo

**Ver video 33: Laura Carolina Fernández Rueda realiza el ejercicio con la gaita hembra de la nota 3 sb en redondas, blancas y negras**

❖ Fz NOTA 4SB

Figura 58. Nota sb, 2008



Tablatura de la nota 4 sub-bajo

Figura 59. Nota sb suplido, 2008

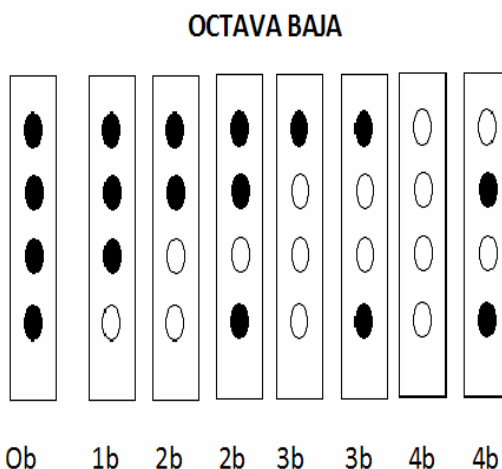


**Ver video 34: Laura Carolina Fernández Rueda realiza el ejercicio con la gaita hembra de la nota 4 sb en redondas, blancas y negras**

- **Registro bajo:** hacer los siguientes ejercicios en redondas, en blancas, y en negras. Recordar: la columna de aire debe ser producida suavemente, sólo un poco más de aire que en el registro sub-bajo y pronunciando la sílaba “KE” cada vez que respire. Se recomienda al alumno estudiar con metrónomo, negra 50.

❖ **NOTAS DEL REGISTRO**

Figura 60. Tablatura Registro bajo, 2008



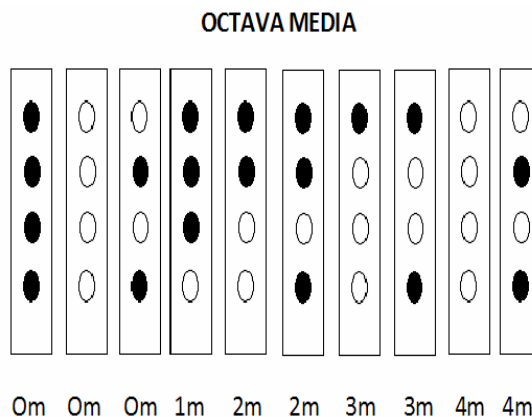
Escritura en tablatura del registro bajo en la gaita hembra

**Ver video 35: Laura Carolina Fernández Rueda toca el registro bajo con la gaita hembra**

- **Registro medio:** hacer los siguientes ejercicios en redondas, en blancas, y en negras igual que antes. Recordar: la columna de aire debe ser fuerte, utilizando la respiración diafragmática y pronunciando la silaba “**KE**” cada vez que respire. Se recomienda al alumno estudiar con metrónomo, negra 50.

❖ **NOTAS DEL REGISTRO**

Figura 61. Tablatura registro medio, 2008



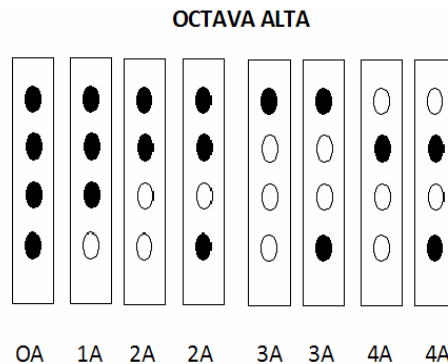
Escritura en tablatura del registro medio en la gaita hembra

**Ver video 36: Laura Carolina Fernández Rueda toca el registro medio con la gaita hembra**

- **Registro alto:** hacer los siguientes ejercicios en redondas, blancas, y en negras. Recordar: la columna de aire debe ser fortísima, utilizando la respiración diafragmática y pronunciando la sílaba “**KE**” cada vez que respire. Se recomienda al alumno estudiar con metrónomo, negra 50.

❖ **NOTAS DEL REGISTRO**

Figura 62. Tablatura del registro alto, 2008



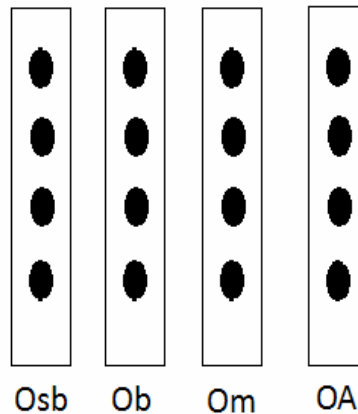
Escritura en tablatura del registro alto en la gaita hembra

**Ver video 37: Laura Carolina Fernández Rueda toca el registro alto con la gaita hembra**

Este ejercicio es para que el intérprete, controle y aprenda a distribuir la columna de aire dependiendo del registro en que se encuentre, es decir, aprenda a pasar del registro sub-grave al grave, del grave al medio y del medio al alto, conservando una sonoridad homogénea entre los registros, al igual para que refuerce la respiración diafragmática y el ataque con la sílaba “**KE**”. Debe realizarse con todas las notas. El alumno no debe preocuparse por el tiempo sólo por la dirección del aire. EJEMPLO:

❖ **Posición (o)**

Figura 63. Nota O en los diferentes registros, 2008



Escritura en tablatura de la nota O en los diferentes registros: sub-bajo, bajo, medio y alto en la gaita hembra

***Ver video 38: Laura Carolina Fernández Rueda toca la nota O en los diferentes registros la gaita hembra con una sola respiración***

### 6.3 LECCIÓN 3

En esta sección el alumno se concentrará en los recursos expresivos de la gaita, sin descuidar el sonido de los diferentes registros, al igual que la respiración diafragmática y la utilizada en la gaita (imitando a un pez).

Para poder comenzar los ejercicios es importante aclarar los recursos que se utilizarán en la gaita. Estos son: articulación y vibrado.

#### 6.3.1 Articulación

En el lenguaje musical se entiende por articulación la manera como se inicia la emisión de los sonidos o la manera como se enlazan varios de ellos para que adquieran una significación específica dentro del discurso sonoro.

En la mayoría de los instrumentos de viento las articulaciones se obtienen mediante la acción de la lengua sobre la columna de aire. Se pueden encontrar en la gaita dos tipos de articulaciones legato (ligado) y staccato (corto o picado).

#### 6.3.2 Staccato

En el staccato la acción de la lengua precede a la emisión del sonido correspondiente y de un impulso inicial a la columna de aire en el momento en que esta toca la pluma. Generalmente se pronuncia la sílaba ***“TE”***.

Los puntos colocados debajo de las notas indican que las notas deben ser estacadas (silaba “TE”)

**Ver video 39: Laura Carolina Fernández Rueda toca un ejemplo de un ejercicio con staccato**

### 6.3.3 Legato

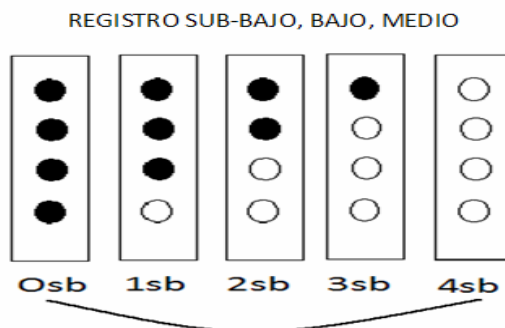
En el legato, la lengua no interviene para interrumpir la columna del aire. Su función es la de enlazar los sonidos en forma ininterrumpida. La primera nota se articula con “KE” y se mantiene la salida del aire hasta terminar la frase musical. Una línea curva colocada debajo de las notas, se llama ligadura, e indica que todas las que encierra deben ser ligadas, es decir ejecutadas con una sola emisión de aire.

**Ver video 40: Laura Carolina Fernández Rueda toca un ejemplo de un ejercicio con Legato**

En los siguientes ejercicios se propondrán las variaciones básicas de las articulaciones. Cada estudiante podrá según su necesidad proponer variantes a los ejercicios, estos deben hacerse en negras, corcheas y semicorcheas, en cada uno de los registros. Tener muy presente el sonido, la distribución del aire, y el ataque adecuado para cada articulación (legato “KE”; staccato “TE”). En cada uno de los ejercicios se mostrará una gráfica correspondiente a la digitación de los sonidos la primera. Adjunto vienen los videos de cada uno de los ejercicios.

### TODAS LA NOTAS LIGADAS.

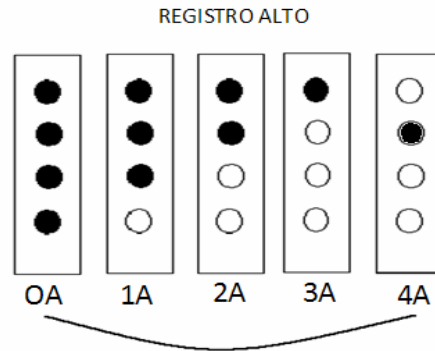
Figura 64. Ligado ascendente sb, b, m, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente ligada en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

**Ver videos 41, 42, 43: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente ligada en los registros sub-bajo, bajo y medio la gaita hembra**

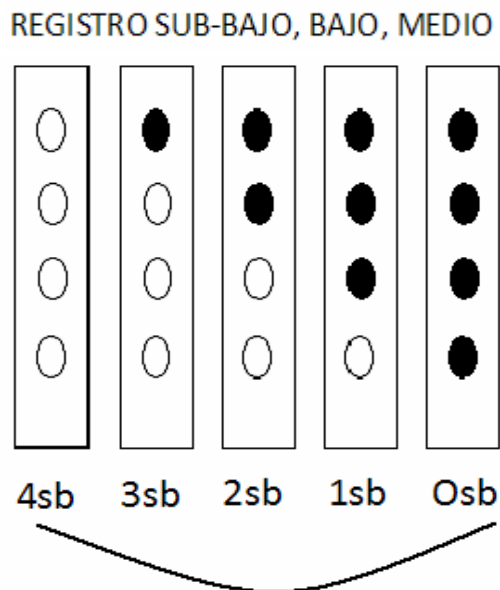
Figura 65. Ligado ascendente alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente ligada en la gaita hembra en el registro alto

**Ver video 44 Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente ligada en el registro alto la gaita hembra**

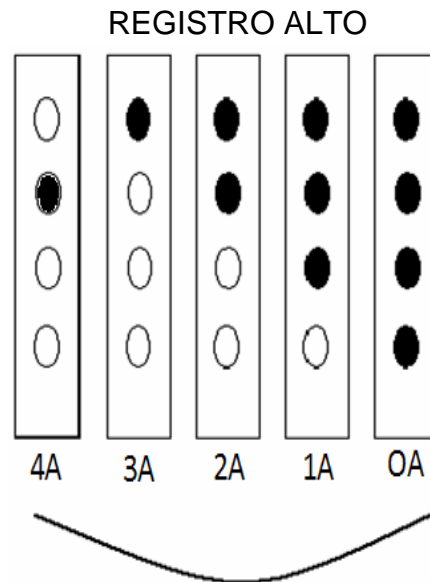
Figura 66. Ligado descendente registro sb, b, m, 2008



Escritura en tablatura de la escala descendente ligada en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

**Ver videos 45, 46, 47 Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala descendente ligada en los registros sub- bajo, bajo y medio la gaita hembra**

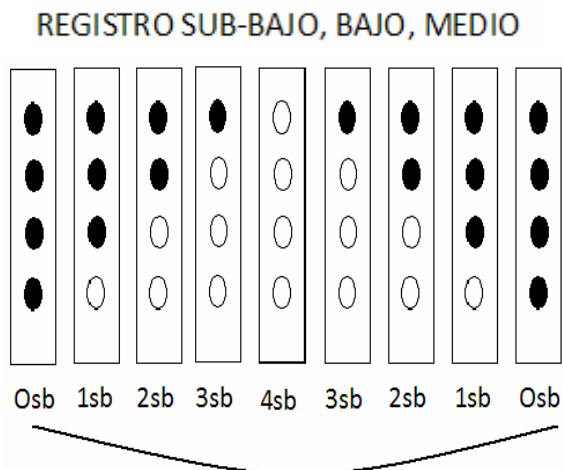
Figura 67. Ligado descendente registro alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala descendente ligada en la gaita hembra en el registro alto

**Ver video 48: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente ligada en el registro alto de la gaita hembra**

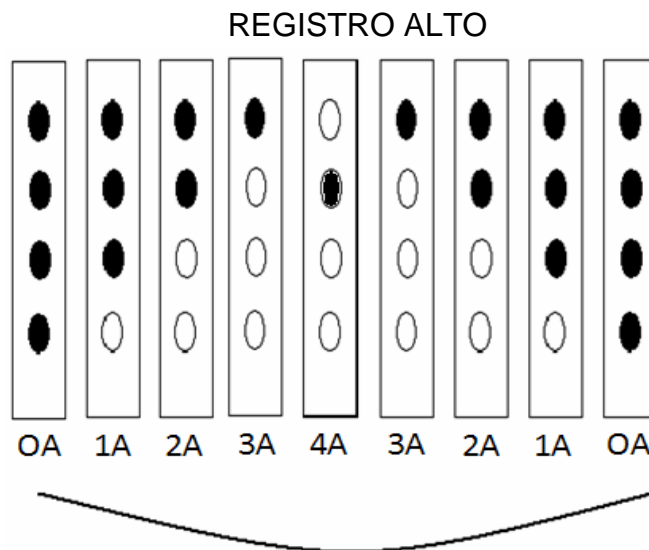
Figura 68. Ligado ascendente, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente y descendente ligada en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

**Ver videos 49, 50, 51: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente y descendente ligada en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio**

Figura 69. Ligado ascendente alto, 2008

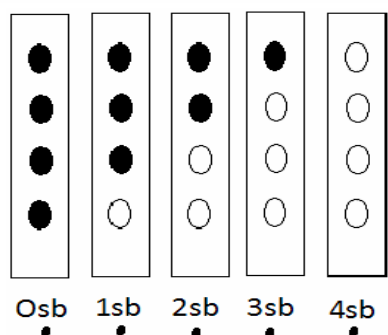


Escritura en tablatura de la escala ascendente y descendente ligada en la gaita hembra del registro alto

**Ver video 52 Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente y descendente ligada en la gaita hembra en el registro alto**

Figura 70. Staccato ascendente sb, b, m, 2008

REGISTRO SUB-BAJO, BAJO, MEDIO



Escritura en tablatura de la escala ascendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

**Ver videos 53, 54, 55: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio**

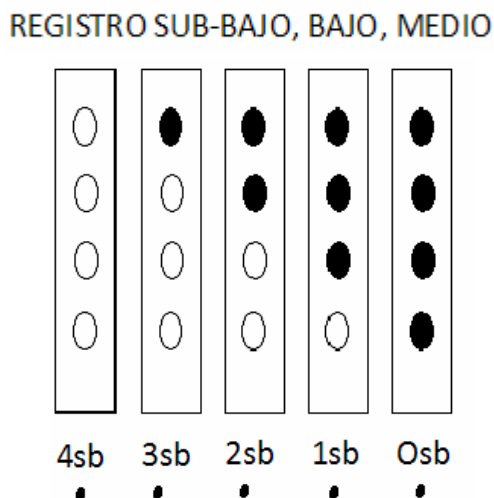
Figura 71. Staccato ascendente alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente staccato en la gaita hembra en del registro alto

**Ver video 56: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente staccato en la gaita hembra en el registro alto**

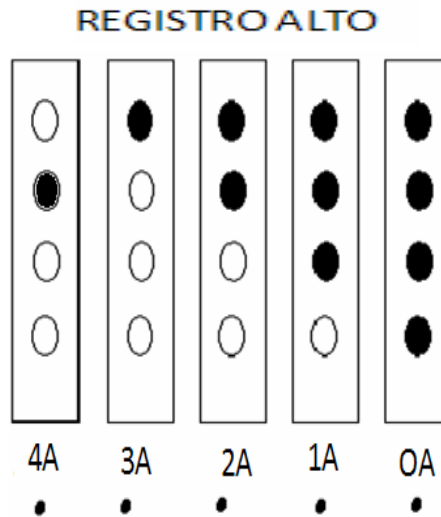
Figura 72. Staccato descendente sb, b, m, 2008



Escritura en tablatura de la escala descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

**Ver videos 57, 58, 59: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio**

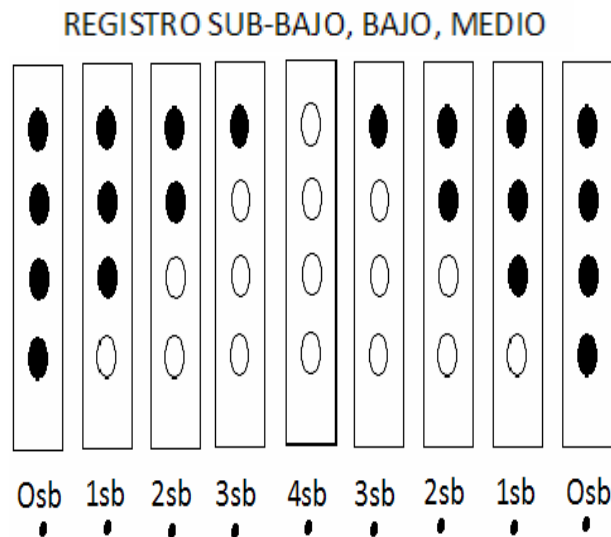
Figura 73. Staccato descendente alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala descendente staccato en la gaita hembra del registro alto

**Ver video 60: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala descendente staccato en la gaita hembra en el registro alto**

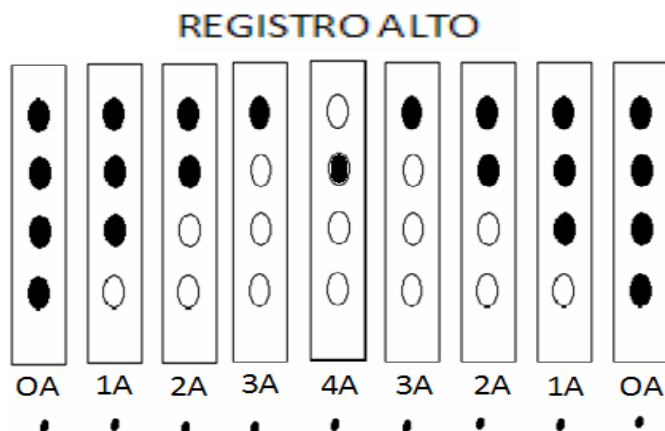
Figura 74. Staccato ascendente, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente y descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio

Ver videos 61, 62, 63: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente y descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo y medio.

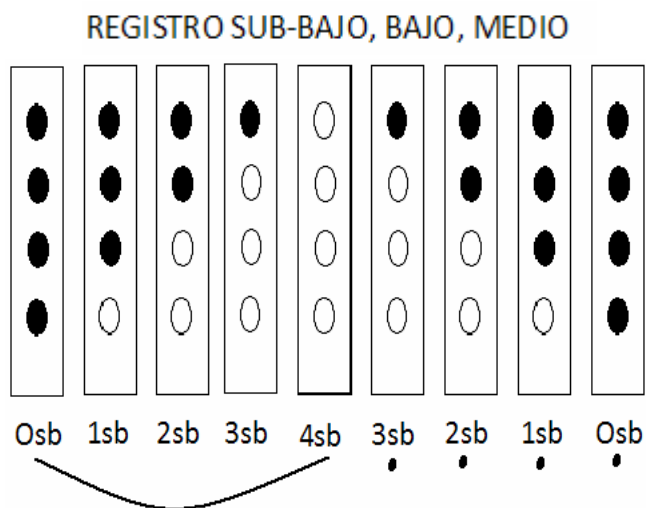
Figura 75 Staccato ascendente alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente staccato en la gaita hembra del registro alto

Ver video 64: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente y descendente staccato en la gaita hembra en el registro alto

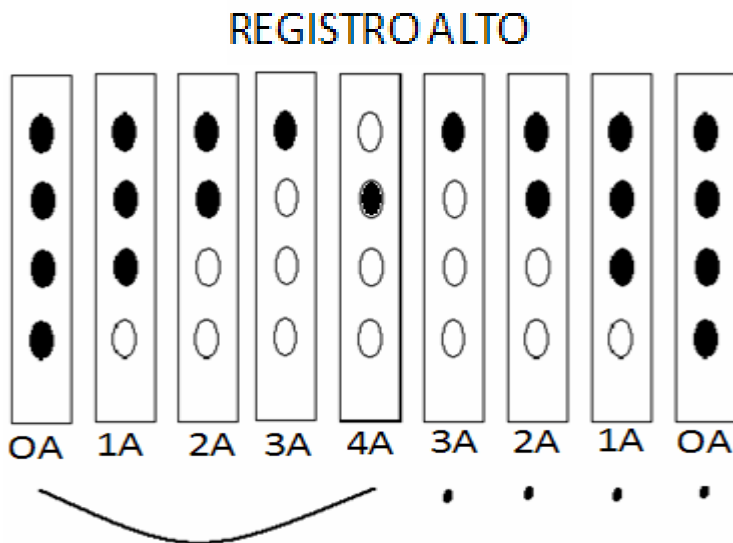
Figura 76. Staccato-ligado sb, b, m, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente ligado y descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo, medio

Ver videos 65, 66, 67: **Laura Carolina Fernández Rueda** toca la escala ascendente ligado y descendente staccato en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo, medio.

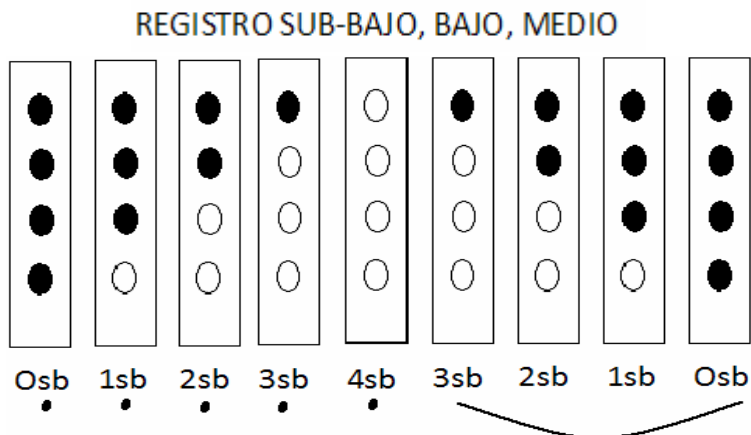
Figura 77. Staccato-ligado alto, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente ligado y descendente staccato en la gaita hembra del registro alto

Ver video 68: **Laura Carolina Fernández Rueda** toca la escala ascendente ligado y descendente staccato en la gaita hembra del registro alto

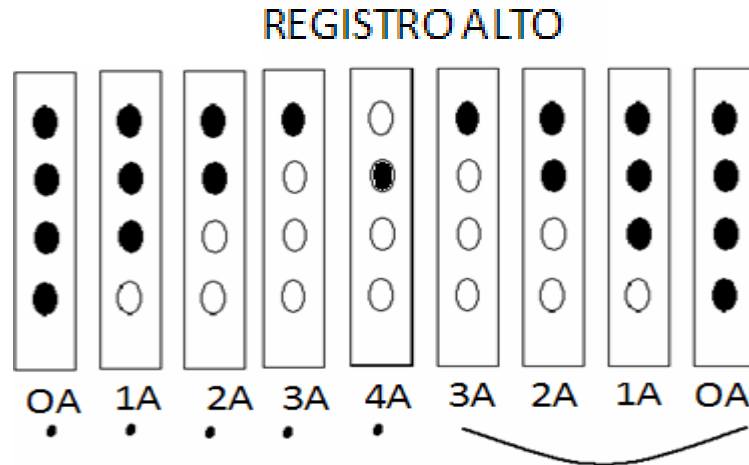
Figura 78. Ligado -Staccato sb, b, m, 2008



Escritura en tablatura de la escala ascendente staccato y descendente ligado en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo, medio

**Ver video 69, 70, 71: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente staccato y descendente ligado en la gaita hembra en los registros sub-bajo, bajo, medio.**

Figura 79. Ligado -Staccato alto, 2008

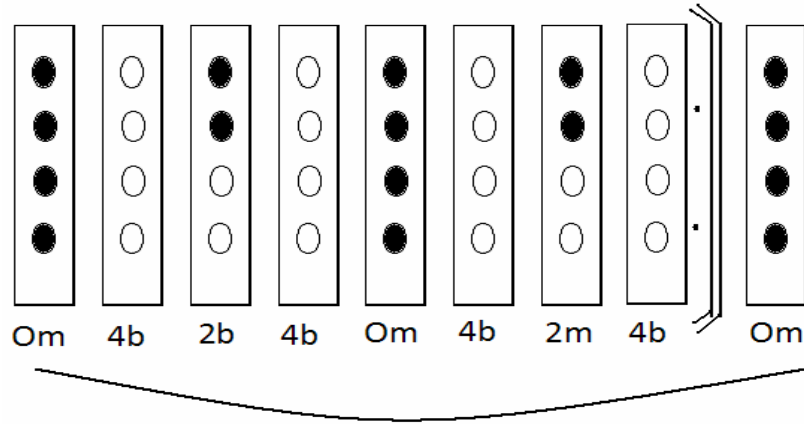


Escritura en tablatura de la escala ascendente staccato y descendente ligado en la gaita hembra en el registro alto

**Ver video 95: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente staccato y descendente ligado en la gaita hembra en el registro alto**

Este ejercicio es propuesto por el “Indio” Edwin: debe trabajarse las veces que se alcance con una sola respiración. Se propone trabajar con las dos digitaciones y con dos articulaciones (legato y staccato) al igual que con las diferentes posiciones de la gaita.

Figura 80. Ligado indio, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del "indio" , empezando con la nota 0 Ligado

**Ver video73: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del "indio", empezando con la nota 0 Ligado.**

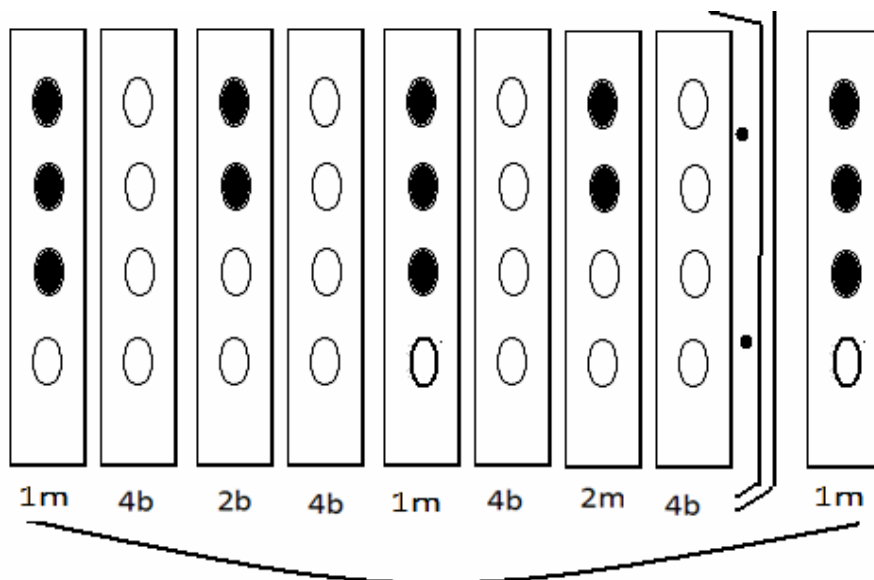
Figura 81. Ligado indio con suplidos, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del "indio" empezando con la nota 0 Ligado con suplidos

**Ver video 74: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 0 Ligado con suplidos.**

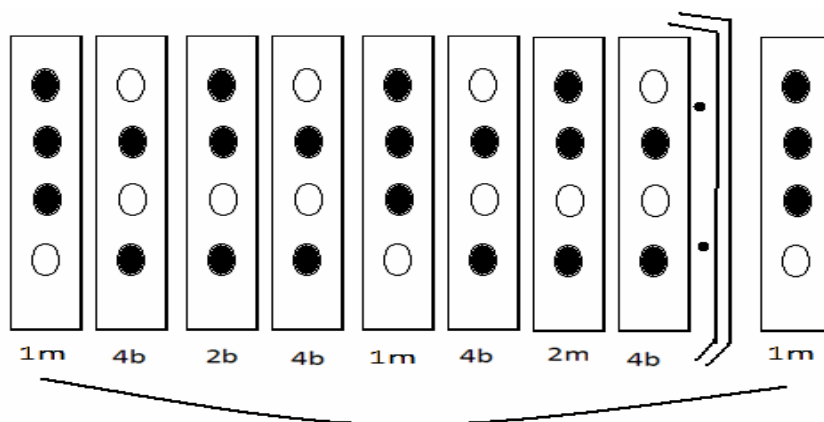
Figura 82. Ligado indio 1, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1. Ligado

**Ver video 75: (Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 Ligado.**

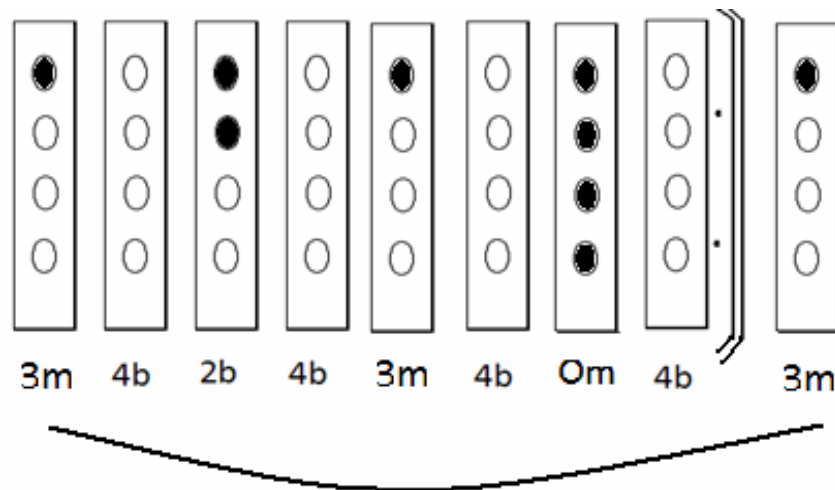
Figura 83. Ligado indio 1 con suplidos, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 Ligado con suplidos

**Ver video 76: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 Ligado con suplidos**

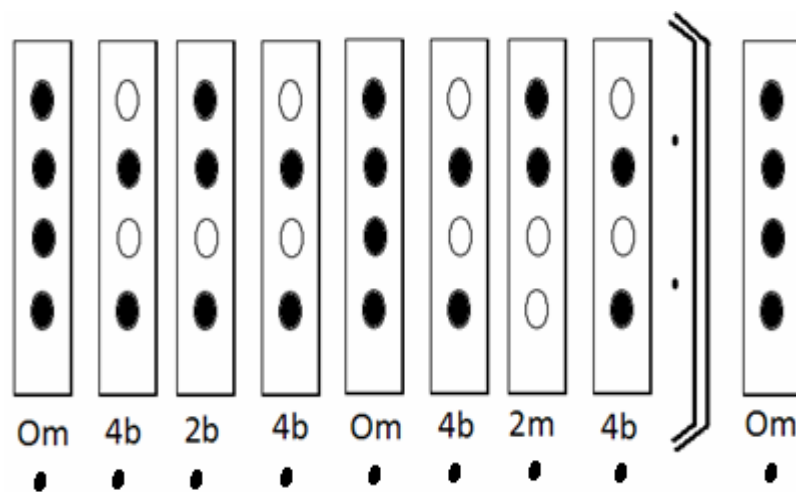
Figura 84. Ligado indio 3, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 3 Ligado

**Ver video 77: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 3 Ligado.**

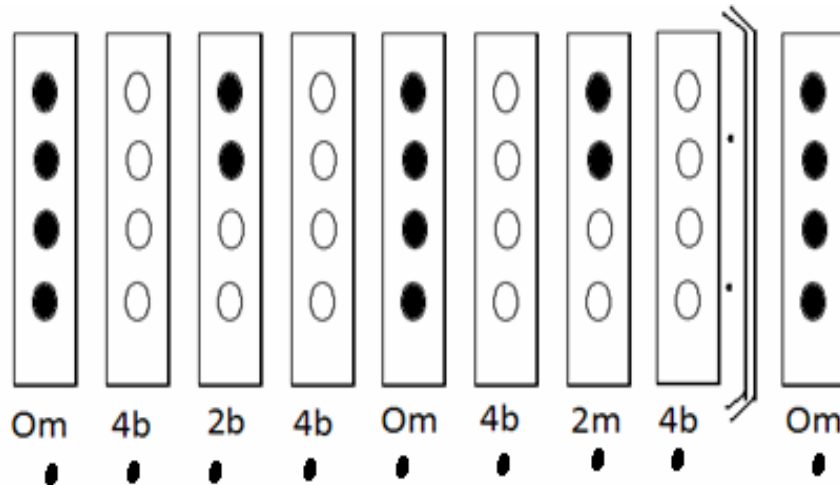
Figura 85. Staccato indio con suplidos, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 0 staccato con suplidos

**Ver video 78: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 0 staccato con suplidos.**

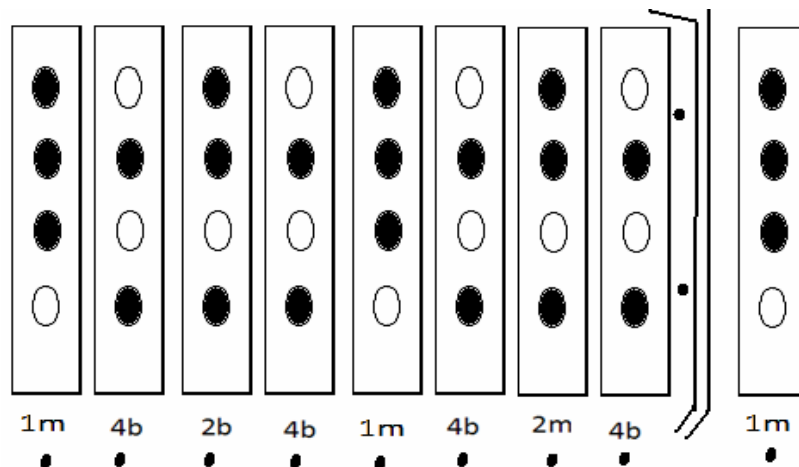
Figura 86. Staccato indio, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 0 staccato

**Ver video 79: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 0 staccato**

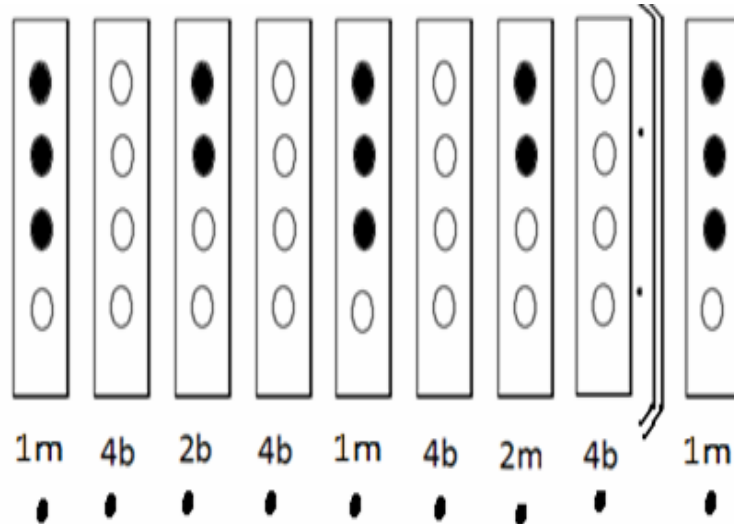
Figura 87. Staccato indio 1 con suplidos, 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 staccato con suplidos

**Ver video 80: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 staccato con suplidos**

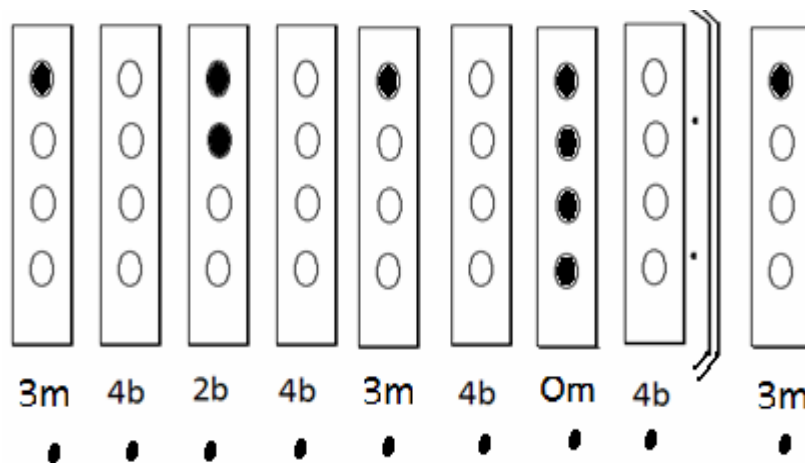
Figura 88. Staccato indio 1 , 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 staccato

**Ver video 81: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 1 staccato.**

Figura 89. Staccato indio 3 , 2008



Escritura en tablatura del ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 3 staccato

**Ver video 82: Laura Carolina Fernández Rueda toca el ejercicio técnico del “indio” empezando con la nota 3 staccato.**

### 6.3.4 Vibrato

El vibrato es una pequeña fluctuación de la frecuencia del sonido utilizada para dar mayor expresión a determinados pasajes musicales.

En la gaita se asemeja al sonido que producen las palomas, se recomienda pronunciar la letra U, teniendo mucho cuidado en que suene más la nota que la pronunciación de la letra U.

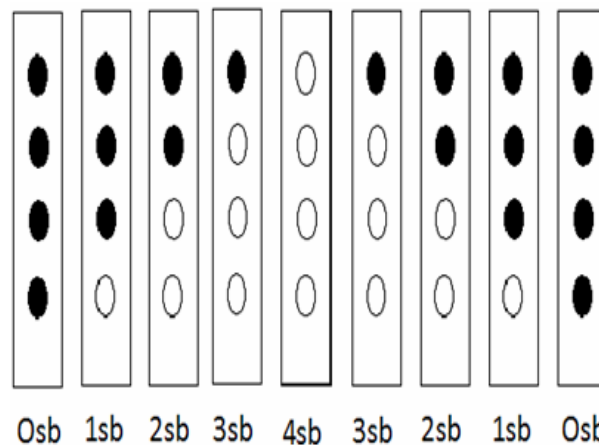
Nota: Vibrato en gaita es igual a sonido gutural

**Ver video 83: Laura Carolina Fernández Rueda toca un ejemplo de un ejercicio vibrando las notas.**

Estos ejercicios se desarrollarán en tiempos largos (redondas y blancas) en todos los registros de la gaita enfatizando más en el registro agudo, recuerde pensar en el sonido que producen las palomas, y pronunciar la letra U sin abandonar el sonido, al hacerlo pareciera que sonaran dos notas simultáneas, este vibrato es difícil; se recomienda al estudiante no preocuparse si su aprendizaje no es inmediato. Estudiar en todos los registros como se propone en el ejemplo.

Figura 90. Ejercicio Vibrato, 2008

#### EJEMPLO: A. REGISTRO SUB-BAJO



Escritura en tablatura de la escala ascendente descendente de la gaita hembra

**Ver video 84: Laura Carolina Fernández Rueda toca la escala ascendente descendente del registro sub- bajo de la gaita vibrando las notas en redondas.**

### 6.3.5 Trinos

Se llamará en la música de gaita trino al adorno resultante de ejecutar alternativamente y rápidamente dos notas.

Para indicar el trino se utilizan las letras *tr*, puestas encima o al lado del dedo que tiene que producir el trino (este se indicara de color rosado).

Para mayor entendimiento de este adorno se anexa una tablatura con las posiciones de los trinos más comunes en la gaita hembra.

#### TABLATURA DE TRINOS

Figura 91. Tablatura de trinos, 2008

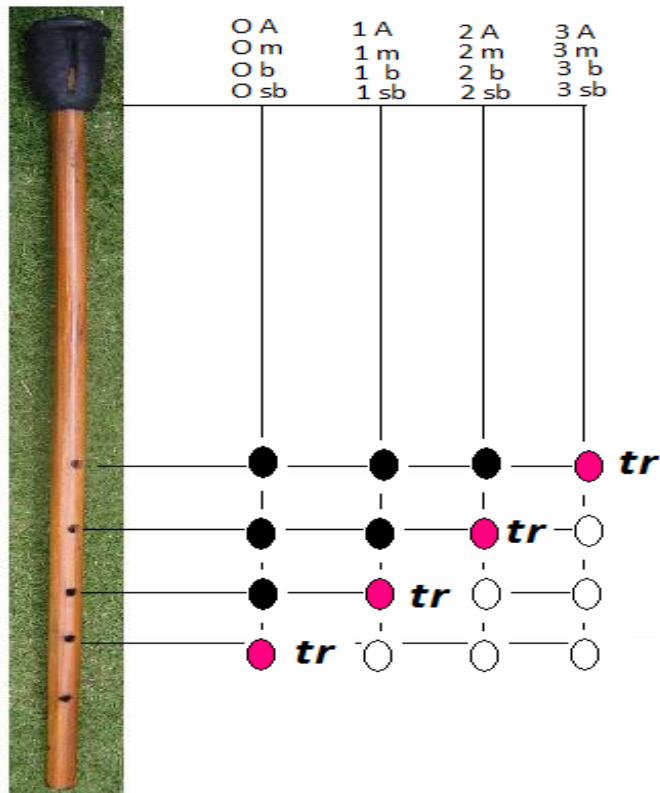


Tabla de trinos en la gaita hembra

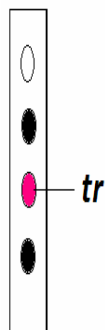
EJEMPLO. A. registro sub-bajo

Se propone el estudio de los trinos progresivamente, es decir, ir aumentando de velocidad según la capacidad del alumno. Este ejercicio deberá realizarse en todas las posiciones de la tablatura de trinos manteniendo el mismo esquema del ejercicio.

**Ver video 85: Trinos excepcionales en la gaita**

❖ **Primer trino**

Figura 92. Trino 1, 2008

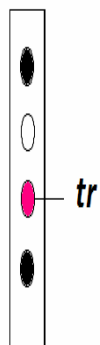


Tablatura de la posición del primer trino excepcional en la gaita

**Ver video 86: Edwin Hernández toca el primer trino excepcional en la gaita.**

❖ **Segundo trino**

Figura 93. Trino 2, 2008

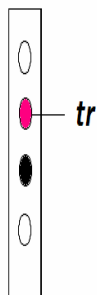


Tablatura de la posición del segundo trino excepcional en la gaita

**Ver video 87: Edwin Hernández toca el segundo trino excepcional en la gaita**

**Tercer trino**

Figura 94. Trino 3, 2008

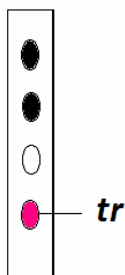


Tablatura de la posición del tercer trino excepcional en la gaita

**Ver video 88: Edwin Hernández toca el tercer trino excepcional en la gaita.**

❖ **Cuarto trino**

Figura 95. Trino 4, 2008

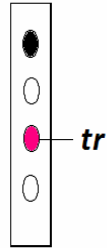


Tablatura de la posición del cuarto trino excepcional en la gaita

**Ver video 89: Edwin Hernández toca el cuarto trino excepcional en la gaita.**

❖ **Quinto trino**

Figura 96. Trino 5, 2008



Tablatura de la posición del quinto trino excepcional en la gaita

**Ver video 90: Edwin Hernández toca el quinto trino excepcional en la gaita.**

❖ **Sexto trino**

Figura 97. Trino 6, 2008

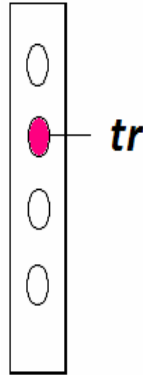


Tablatura de la posición del sexto trino excepcional en la gaita

**Ver video 9: Edwin Hernández toca el sexto trino excepcional en la gaita.**

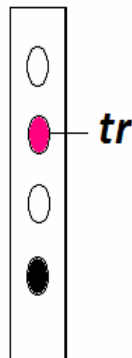
❖ **Séptimo trino**

Figura 98. Trino 7, 2008



Tablatura de la primera posición del séptimo trino excepcional en la gaita

Figura 99. Trino 7.1, 2008



Tablatura de la segunda posición del séptimo trino excepcional en la gaita

***Ver video 92: Edwin Hernández toca la segunda posición del séptimo trino excepcional en la gaita.***

NOTA: Es importante que el alumno sepa que cada dificultad que encuentre en un tema musical de gaitas puede ser utilizada como ejercicio técnico en la gaita hembra, por tanto el alumno podrá ir creando sus propios ejercicios a medida que avance en el conocimiento del repertorio.

## 6.4 LECCIÓN 4

En esta sección el alumno podrá interpretar las primeras canciones en la gaita. Se han seleccionado tres temas, teniendo en cuenta la dificultad técnica de la canción, buscando un estudio melódico y técnico progresivo.

Para mayor facilidad se enseñará cómo se debe extraer y aprender el repertorio de gaita, buscando que el estudiante a partir de este momento comience a escoger su propio repertorio y su aprendizaje individual de la gaita hembra.

El alumno podrá encontrar la partitura en la nomenclatura para gaita y en partitura musical (con un breve análisis musical de cada una de las obras, esto para los músicos interesados en profundizar en esta música). Al final el alumno encontrará tres temas más, los cuales deberá escribir y aprender de la misma manera como se presentaron los tres temas iniciales de aprendizaje, buscando con esto un estudio autodidacta por parte del alumno que le permita más adelante continuar solo su estudio de la gaita hembra.

### 6.4.1 Pasos para aprender una canción

1. Haber escuchado por lo menos unas 5 veces antes la canción a interpretar.
2. Escuchar una frase
3. Tocar la frase en la gaita
4. Escribir la frase en la nomenclatura para la gaita
5. Memorizar la frase
6. Realizar el mismo procedimiento con la siguiente frase, sólo que al momento de memorizarla se debe juntar con la frase anterior y así sucesivamente.

### NOTAS:

❖ Se debe estudiar muy lento y ya cuando la frase está en los dedos, se recomienda estudiarla con el llamador y los otros instrumentos.

❖ Se recomienda inicialmente sólo mirar los números, no los registros, ya que esto puede confundir al alumno (el registro debe salir por la audición que el alumno haga del tema)

❖ Otra forma de aprender una canción es escucharla muchas veces hasta que quede en nuestra mente y luego tratar de tocarla en la gaita, primero con una digitación sencilla y luego con los adornos respectivos.

#### 6.4.2 Orden de los temas

1. LA BOGOTANA: Se debe trabajar pensando en el registro grave

***Escuchar audio 5: Tema: la bogotana; intérpretes: Los Gaiteros de San Jacinto; autor: Toño Fernández, sacado del disco "Historia musical de los gaiteros de San Jacinto", disco 2***

2. LA MAYA: Pensando en el registro medio de la gaita y el agudo

***Ver video 93: Tema: la Maya; intérprete: Manuel Antonio García; autor: Manuel Mendoza, "Mañe", grabado en San Jacinto en casa del maestro Toño. 2007.***

3. COMPADRE JUAN: Pensando en el registro medio y agudo de la gaita y al mismo tiempo la velocidad.

***Ver video 94: Tema: Compadre Juan; intérprete: Jesús María Saya; autor: Jesús María Saya, grabado en casa del maestro "Saya".2008)***

### 6.4.3 Partituras

Figura 100. Parte uno la Bogotana, 2008

**LA BOGOTANA**  
GAITEROS DE SAN JACINTO

Score

Gaita Hembra  
48b 0b 1b

Maracón

Llamador

Alegre

Tambora

Gt Hembra

Mrea.

Lindr.

Algr.

Trabr.

Figura 101. Parte dos la Bogotana,  
2008

LA BOGOTANA

The image displays a musical score for the piece "LA BOGOTANA". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The instruments are labeled on the left as follows: Gt. Hmbr. (Guitar), Mren. (Mandolin), Llandr. (Lute), Algr. (Algarve), and Tmbr. (Tambourine). The top system begins with a measure number "2" and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a 2/4 time signature. The guitar part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The mandolin and lute parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Algarve part consists of a series of rhythmic pulses, and the tambourine part provides a steady accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the final measures of each system.

Figura 102. Parte tres la Bogotana, 2008

LA BOGOTANA

3

The musical score for 'LA BOGOTANA' is presented in five staves. The instruments are: Fl. Hmbr. (Flute Alto), Mrcn. (Maracas), Llnchr. (Llanchos), Algr. (Alegre), and Tmbr. (Tambora). The score is divided into two systems, each with first and second endings. The first system starts at measure 29, and the second system starts at measure 32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 103. Parte uno la Maya, 2008

Score

**LA MAYA**

MANUEL MENDOZA

The musical score for 'LA MAYA' is presented in six staves. The instruments are: Gaita hembra (Gaita hembra), Maracaón (Maracaón), Llanchos (Llanchos), Alegre (Alegre), Tambora (Tambora), and Gt. Hmbr. (Flute Alto). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 29, and the second system starts at measure 32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics 'GA LA' are written under the first staff.

Figura 104. Parte dos la Maya,  
2008

LA MAYA

2

The musical score is arranged in six staves, each representing a different instrument. The top staff is for the guitar (Gt. Hbr.), followed by maracas (Mrcn.), conga (Llndr.), algarabía (Algr.), and timbales (Tmbr.). The guitar part begins at measure 13 and features a melodic line with various ornaments and a double bar line at measure 14. The maracas, conga, and algarabía parts provide a steady rhythmic accompaniment. The timbales part includes a complex rhythmic pattern with many rests. The score concludes at measure 19, with each instrument part ending with a 'Fine' or 'D.S. al Fine' marking.

13 1 2

Gt. Hbr.

13 1 2

Mrcn.

13 1 2

Llndr.

13 1 2

Algr.

13 1 2

Tmbr.

19 Fine

Gt. Hbr.

19 Fine

Mrcn.

19 Fine

Llndr.

19 Fine

Algr.

19 Fine

Tmbr.

19 Fine

*D.S. al Fine*

*D.S. al Fine*

*D.S. al Fine*

*D.S. al Fine*

*D.S. al Fine*

*D.S. al Fine*

Figura 105. Parte uno Compadre Juan, 2008

Score **COMPADRE JUAN** JESÚS MARÍA SAYA

The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line for 'Gaila Hombre' and the first four instruments: 'Marucón', 'Llamador', 'Alegre', and 'Tambora'. The second system includes the vocal line for 'Gt. Hbr.' and the remaining four instruments: 'Mren.', 'Limdr.', 'Algr.', and 'Tmbr.'. The vocal lines are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The instrumental parts are in various clefs: Marucón, Llamador, and Mren. are in alto clef; Alegre and Tmbr. are in bass clef; and Limdr. is in tenor clef. The score contains various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Gaila Hombre

Marucón

Llamador

Alegre

Tambora

Gt. Hbr.

Mren.

Limdr.

Algr.

Tmbr.

Figura 106. Parte dos Compadre Juan, 2008

2

COMPADRE JUAN

The image displays a musical score for the piece 'Compadre Juan'. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The instruments are: Gr. Hbr. (Guitar), Mrcn. (Maracas), Lindr. (Llandr), Algr. (Algr.), and Tmbr. (Timbr.). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. Each system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The guitar part features melodic lines with slurs and ties. The maracas, llandr, and algr parts provide a rhythmic accompaniment with specific articulation marks like accents and slurs. The timbr part consists of a steady, rhythmic pattern.

### 6.4.4 Tablatura

TITULO: LA BOGOTANA

AUTOR: LOS GAITEROS DE SAN JACINTO

RITMO: PORRO

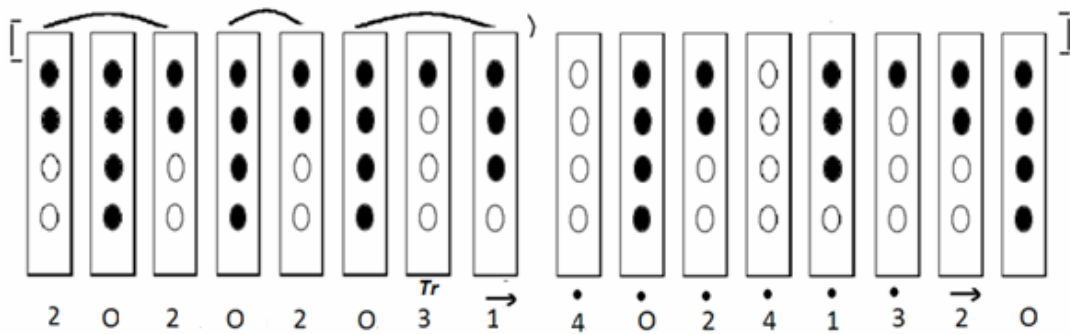
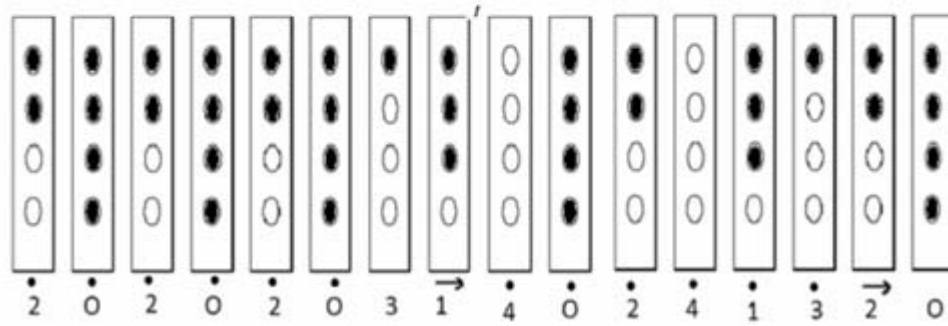
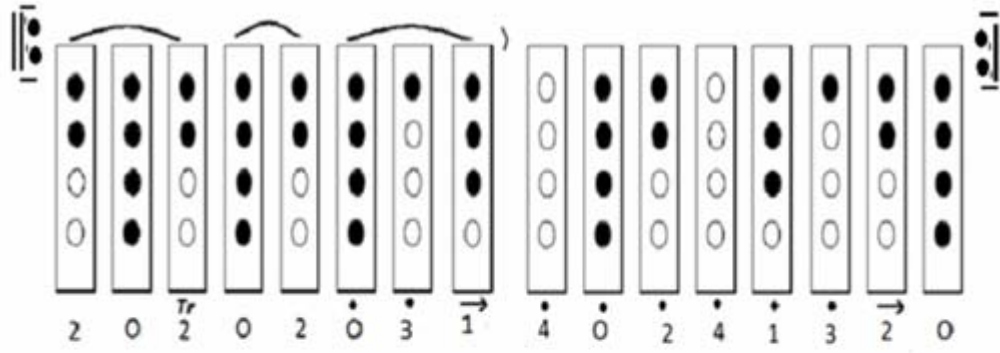
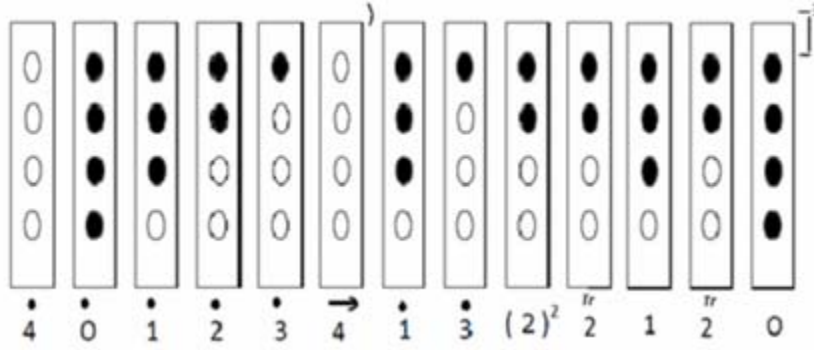
The tablature is organized into three rows, each with 14 fretboard diagrams. Fingerings are indicated by numbers 0-4 with a dot above them. Technical markings include accents (´), trills (tr), and slurs. Arrows indicate specific techniques like slides or bends.

**Row 1:** Fingerings: 4, 0, 1, 2, 3, 4, 1, 3, (2)<sup>2</sup>, tr 2, 1, tr 2, 0. Includes a trill marking above the 12th fret.

**Row 2:** Fingerings: 2, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 1, 4, 0, 2, 4, 1, 3, 2, 0. Includes a trill marking above the 7th fret.

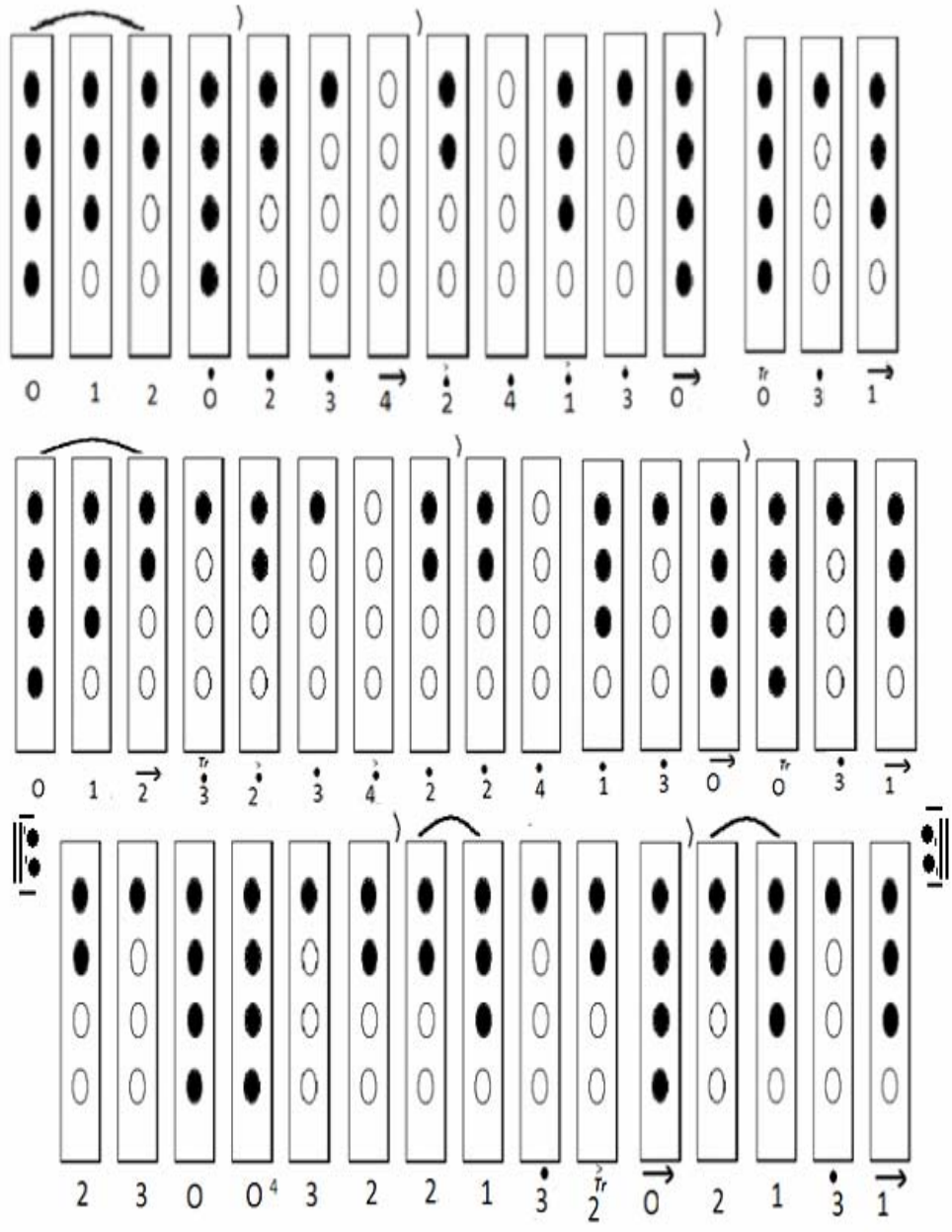
**Row 3:** Fingerings: 2, 0, 2, 0, tr 2, 0, tr 3, 1, 4, 0, 2, 4, 1, 3, 0. Includes a trill marking above the 5th fret.

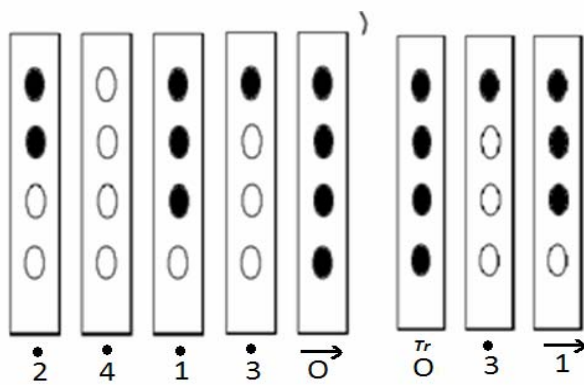
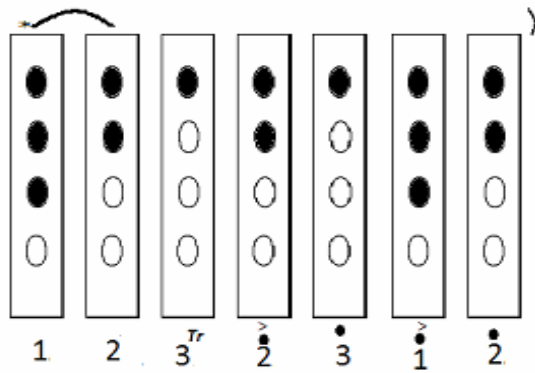
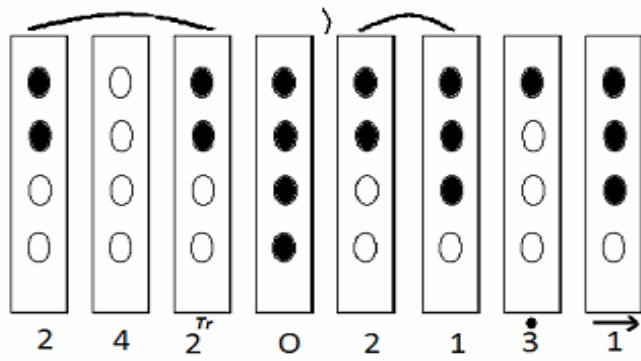
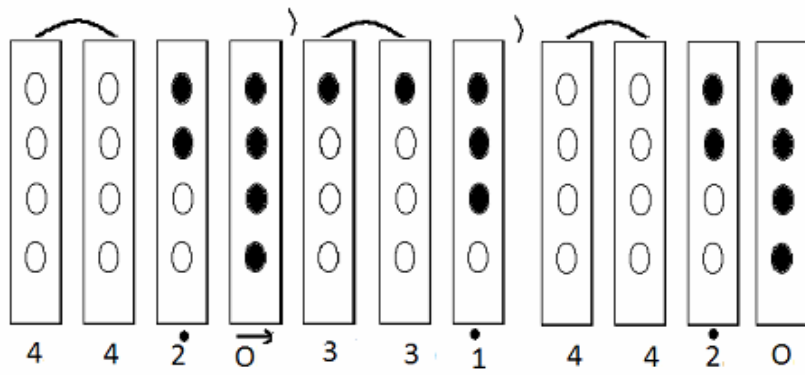
VOZ



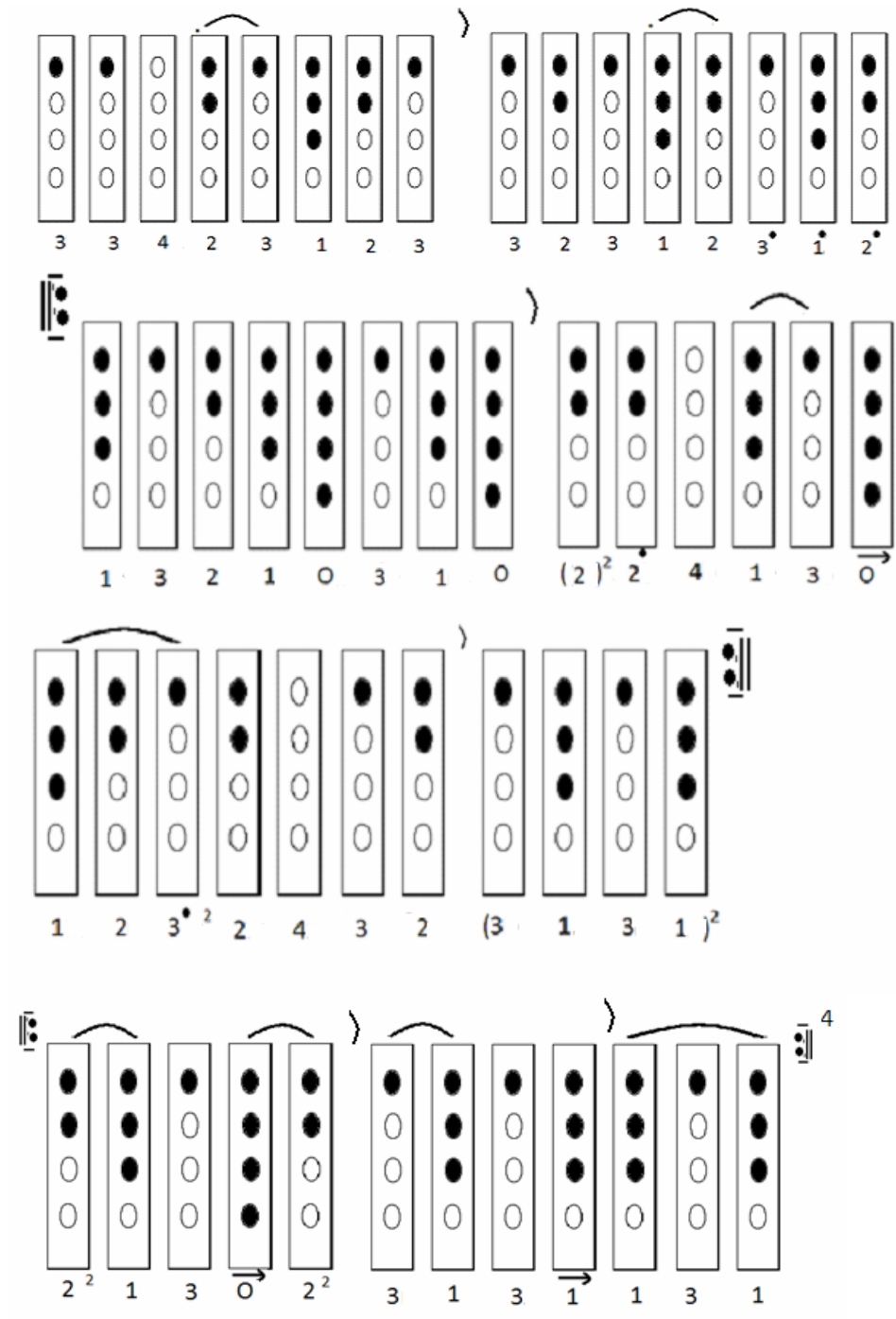
# INTRODUCCIÓN

TITULO: LA MAYA  
AUTOR: MANUEL MENDOZA  
RITMO: GAITA





**TITULO: COMPADRE JUAN**  
**AUTOR: JESÚS MARÍA SAYA**  
**RITMO: MERENGUE**







#### 6.4.6 Letra de las canciones

**TITULO: LA BOGOTANA**  
**AUTOR: LOS GAITEROS DE SAN JACINTO**  
**RITMO: PORRO**

I  
Señores dejé una plana  
que causó mucha alegría(bis)  
me decía una bogotana  
no te vayas todavía (bis)  
CORO  
Llora tú, llora tú  
Todos: llora tu que yo no puedo (bis)  
Le dije a la bogotana  
Todos: de que soy sanjacintero (bis)  
II  
Cuando estuve en Girardot  
ahí me encontré una Lucila (bis)  
esa si dejó mi vida  
bien marchitada señor (bis)  
CORO  
REPITE CORO

**TEMA: COMPADRE JUAN**  
**RITMO: MERENGUE**  
**AUTOR: JESUS MARIA SAYA**

Me gusta Samuel cantora  
Coro: Ay mi morenita compadre Juan  
Por que sabe componela  
Coro  
Me gusta Samuel cantora  
Coro  
Por que sabe componela  
Coro  
La mosca para ser miel  
Coro  
Necesita e coger flores  
Coro  
Compone varios sabores  
Coro  
Es dulce como un almibar  
Coro  
Me gusta la miel con dulce

Coro  
Me gusta por que no amarga  
Coro  
La vieja por conersona  
Coro  
La muchacha por las nalgas

Coro  
Hay mi morenita  
Coro2: compadre Juan  
Hay mi morenita  
Coro2: compadre Juan

#### 6.4.7 Análisis

### ❖ GLOSARIO GENERAL DE LAS PARTITURAS

#### ***Nomenclatura:***

##### - ***Maraca***



Golpe hacia arriba con un giro



Golpe hacia abajo de la maraca

##### - ***Tambora:***

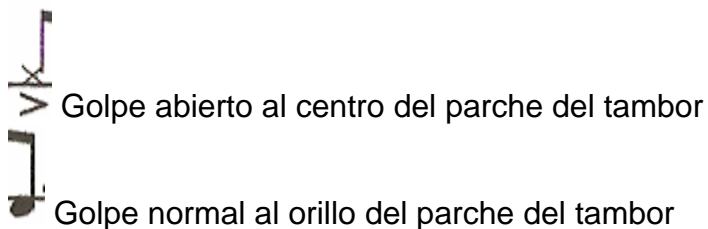


Golpe al vaso

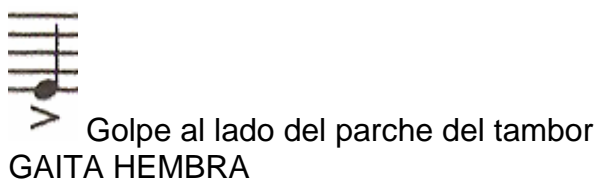





Golpe al parche

##### - ***Tambor Alegre:***



- **Llamador:**



-  : Mordente en música clásica, llamado en la música de gaita trino.
-  : ligadura
-  : acento
- : stacato (golpe de lengua)









FRASE: el ciclo completo de una idea melódica

ANTECEDENTE: Primer período de frase, la primera idea parcial de la frase

CONSECUENTE: Segundo período de frase, la segunda idea parcial de la frase

❖ **NOMENCLATURA DE LAS PARTITURAS**

1.  STACCATO
2.  LEGATTO
3.  NOTA LARGA Y CON VIBRATO
4.  semi frase
5.  final de frase
6.  barras de repetición

7. **Tr** trino
8.  $()^2$  SE HACE LA NOTA O LA FRASE DOS VECES, O LA CANTIDAD SEÑALADA EN EL EXPONENTE.
9. > nota acentuada
10. **INTRODUCCIÓN:** Exposición del tema a cargo de la gaita
11. **VOZ:** Parte cantada o estrofas
12. **IMPROVISACIÓN:** Va después de la parte cantada, son breves variaciones del tema.

### ❖ GLOSARIO PARTICULAR

**TEMA:** "LA MAYA".

**INTERPRETADO POR:** "Toño García".

**RITMO:** "Gaita".

**AUTOR:** Manuel Mendoza.

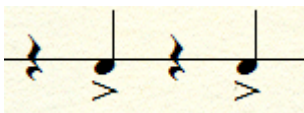
**REGIÓN:** San Jacinto.

Ritmo de gaita: se desarrolla de manera instrumental (es importante aclarar que en esta música es fundamental la parte rítmica como la melódica, (rítmica por los tambores y melódica por las gaitas). Este ritmo surge de la cumbia, es un poco más alegre, además se utiliza para mostrar la destreza del gaitero. Está escrito en compás partido, la estructura rítmica de la base en los tambores va estrechamente ligada con las frases en la gaita. Así:

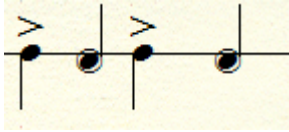
TAMBORA:



LLAMADOR:



MARACA:



ALEGRE:



Modalidad: maneja

- La dórico
- Mi eólico
- Si frigio

## ANALISIS FORMAL

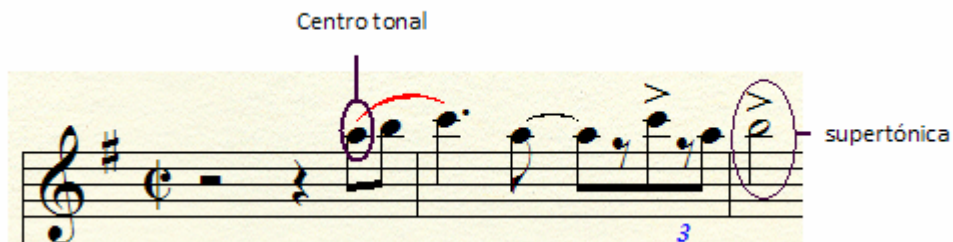
Mantiene una estructura monotemática (A) donde A va desde el compás 1 hasta el último. Y éste a su vez se divide en tres pequeñas secciones (a) que va desde el compás 1 hasta el 9, (b) que va desde el compás 9 hasta el 14, (c) que va desde el compás 14 hasta el 19, (a<sup>1</sup>) que va desde el compás 20 hasta el fin.

### ❖ SECCIÓN A

Frase principal



Antecedente



Consecuente



❖ SECCION B

Frase principal



Antecedente



Consecuente



❖ SECCIÓN C



Antecedente



Consecuente



TEMA: "LA BOGOTANA".

INTERPRETADO POR: "Gaiteros de San Jacinto".

RITMO: "Porro".

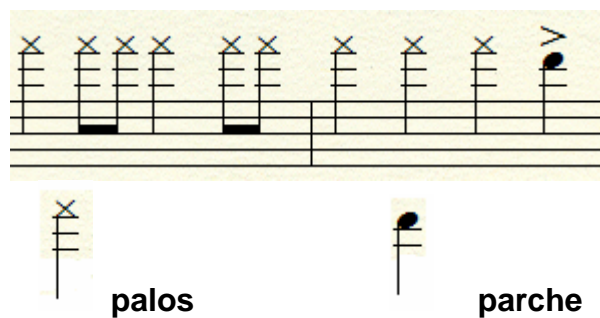
AUTOR: Gaiteros de San Jacinto

REGIÓN: San Jacinto.

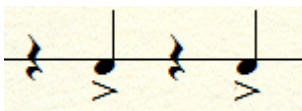
Ritmo de porro: se desarrolla de manera instrumental y vocal. Mantiene la forma de la canción popular es decir se desarrolla en estrofas métricamente iguales. Posee casi siempre una estrofa que es llevada por el cantador y un coro que lo desarrollan los percusionistas del grupo. Se dice que tiene un ritmo lento y cadencioso según el tema.

Se encuentra en compas partido, la estructura rítmica de la base en los tambores va estrechamente ligada con las frases en la gaita. Así:

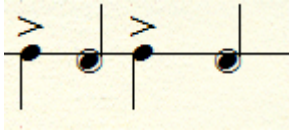
TAMBORA:



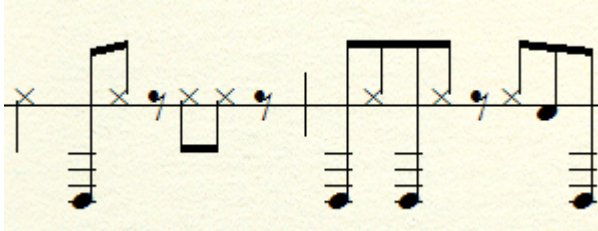
LLAMADOR:



MARACA:



ALEGRE:



Modalidad: maneja

- Sol # eólico

### ANALISIS FORMAL

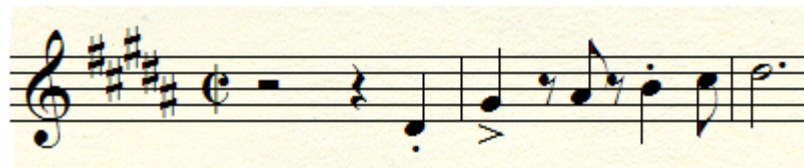
Mantiene una estructura monotemática (A) donde A va desde el compás 1 hasta el último. Y este a su vez se divide en 5 secciones (a) que va desde el compás 1 hasta el 5, (b) que va desde el compás 5 hasta el 11, (a<sup>1</sup>) que va desde el compás 11 hasta el 16, (b<sup>1</sup>) que va desde el compás 16 hasta el 21, (a<sup>2</sup>) que va desde el compás 21 hasta el fin en esta ultima sección el motivo de a lo utiliza como consecuente.

- ❖ SECCIÓN A : se puede decir que descansa sobre los tonos principales

Frase principal



Antecedente

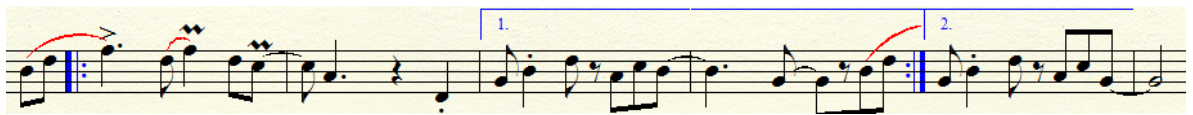


Consecuente



❖ SECCIÓN B: Se encuentra sobre el V grado y tiene una cadencia conclusiva pero no final.

Frase principal

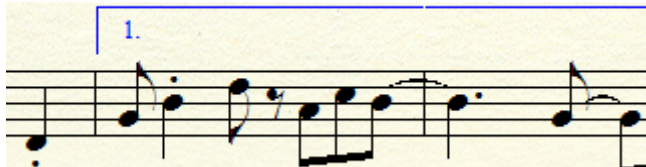


Antecedente

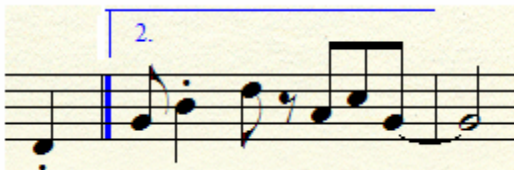


Consecuente

a)



b)



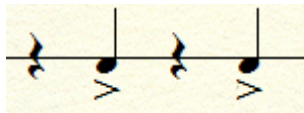
TEMA: "COMPADRE JUAN".  
 INTERPRETADO POR: "Jesús María Saya".  
 RITMO: "Merengue".  
 AUTOR: del folclor  
 REGIÓN: Pita del Medio (San Onofre).

Ritmo de Merengue: se desarrolla de manera instrumental y vocal. Mantiene la forma de la canción popular es decir se desarrolla en estrofas métricamente iguales. Posee casi siempre una estrofa que es llevada por el cantador y un coro que desarrollan los percusionistas del grupo. Se dice que tiene un ritmo rápido y que se asemeja mucho más a la música africana. Se encuentra en compás partido, la estructura rítmica de la base en los tambores va estrechamente ligada con las frases en la gaita. Así:

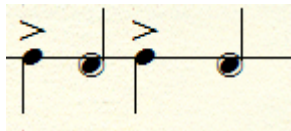
TAMBORA:



LLAMADOR:



MARACA:



ALEGRE:



Modalidad:

- F# Jónico

## ANÁLISIS FORMAL

Mantiene una estructura monotemática (A) donde A va desde el compás 1 hasta el último. Y este a su vez se divide en dos secciones (a) que va desde el compás 1 hasta el 6, (b) que va desde el compás 6 hasta el 15, y una pequeña coda que va desde el compás 15 hasta el 20.

### ❖ SECCIÓN A

Frase principal: comienza en un V grado para ir a I



Antecedente



Consecuente



❖ SECCIÓN B: Sección basada en el motivo ritmo de a y hace referencia a la dominante



Primera frase



Antecedente



Consecuente



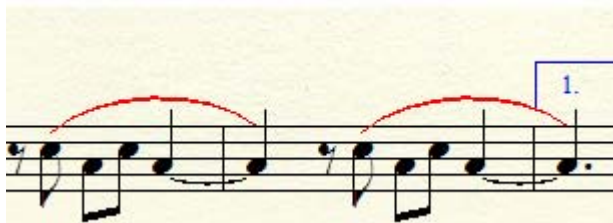
Segunda frase



Antecedente



Consecuente



❖ CODA: Pequeña cadencia conclusiva ya que termina en III grado, mantienen el motivo rítmico de a.



## ❖ PARTITURA ALEATORIA

TEMA: "LA MAYA".

INTERPRETADO POR: "Toño García".

RITMO: "Gaita".

AUTOR: Manuel Mendoza.

REGIÓN: San Jacinto.

El gaitero tiene la libertad de intercambiar las frases de acuerdo a su gusto. Las frases pueden ser variadas rítmica y melódicamente.

### 1. (a)



### 2. (b)



### 3. (c)



4. (a1)



TEMA: "LA BOGOTANA".

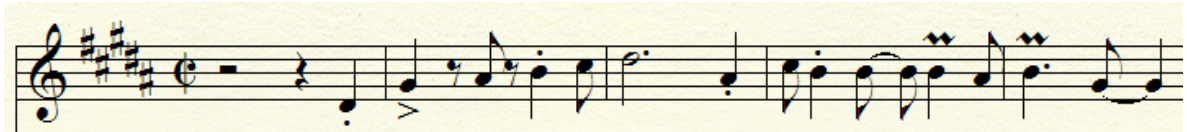
INTERPRETADO POR: "Gaiteros de San Jacinto".

RITMO: "Porro".

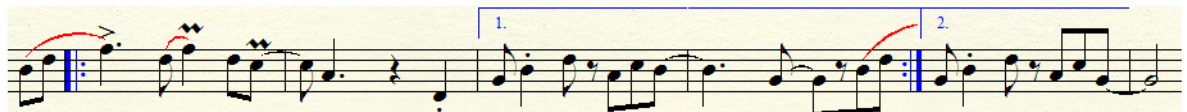
AUTOR: Gaiteros de San Jacinto

REGIÓN: San Jacinto.

1.



2.



3.



4.



5.



TEMA: "COMPADRE JUAN".  
INTERPRETADO POR: "Jesús María Saya".  
RITMO: "Merengue".  
AUTOR: del folclor  
REGIÓN: Pita del Medio (San Onofre).

1.



2.



3.



## CONCLUSIÓN

Ciertamente es bueno tratar de erigir la gaita a un nivel análogo al de cualquier instrumento de viento de los convencionales. Sin embargo, la aproximación a nuestro instrumento no se puede hacer sin reconocer su realidad, su contexto, su esencia. Queda como tarea de los académicos de la música asimilar que no todos los instrumentos se pueden asumir en la misma forma, y que no todos los aprendizajes se operan con el mismo algoritmo.

Se ha considerado necesario hacer todo este recorrido para mostrar a las generaciones futuras de potenciales intérpretes todo el contenido del instrumento y su relación con el medio sociocultural. Que se visibilice entonces la forma de ejecutar la gaita en su dimensión natural, asumiendo con ello parte de la componente innata que se tiene al pertenecer a esta nacionalidad y a esta forma de ver la realidad.

Los más afectuosos agradecimientos a los Maestros Jesús María Saya, Pedro Yepes, Toño García y Sixto Silgado. A través de ellos se ha recibido la feliz y enorme tarea de mantener vivo este folclor, o mejor dicho, mantener clara conciencia de que esto nos pertenece y debe seguir vivo y conservando su autenticidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA MORALES, G. compendio general del folklore colombiano, biblioteca banco popular, Bogotá,1983
- ALTES. Célebre método completo de flauta, editions musicales Alphonse Leduc, París.
- BONILLA-CASTRO, E. & RODRÍGUEZ SEHR, P. Más allá de los dilemas de los métodos. Bogotá: CEDE, 1995. p. 35
- GOETZ, J.P. & LECOMPTE, M. D. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Madrid: Ediciones Morata, S:A., 1988. p. 28
- JIMMY DORSEY, método para saxofón una escuela de ejecución rítmica moderna, Ricordi americana, Buenos Aires,1940.
- LIST, G. Música y poesía en un pueblo colombiano, Editorial presencia, Bogotá 1994.
- MARTINEZ, citado por GOETZ, J.P. Y LECOMPTE, M. D. Op. Cit., p. 152.
- MENDEZ, J. Método completo para clarinete, unión musical ediciones, Madrid.
- MINISTERIO DE CULTURA, Guía de iniciación al fliscorno barítono, bombardino y euphonium ; Bogotá D.C .2004
- RINCÓN VALENCIA, V. Pitos y tambores, Ministerio de cultura 2004.
- TOLOU, Gran método completo de flauta adoptado por el conservatorio, Rue Pigalle, París
- ZAMACOIS, J. Teoría de la música, I y II, editorial labor, Bogotá 1983.
- ZAMOCOIS, J. Curso de formas musicales, editorial labor, Bogotá 1982.

## CRÉDITOS

### AUTORA

- LAURA CAROLINA FERNÁNDEZ RUEDA

### MAESTROS INVITADOS

- JESÚS MARÍA SAYA SILGADO
- HELVER ALVAREZ
- MANUEL ANTONIO, TOÑO GARCÍA
- PEDRO YEPES YEPES
- FREDYS ARRIETA
- URIÁN SARMIENTO
- EDWIN HERNÁNDEZ, El indio
- ALEXANDER MUÑOZ, Alex
- JAIRO HERRERA
- FELIX JULIO SILGADO
- MARIANO JULIO
- KEVIN ACEVEDO
- JENIFER MEZA
- DANIEL SILGADO, EL NENE
- HERMANO DE AMPARITO
- BELINDO ANTONIO CARDENAS
- FEDERMAN “PALOMO” ANTONIO CARDENAS
- GIOVANY SILGADO, EL CORSO
- CARLOS ANDRES GONZÁLEZ
- JUAN “ CHUCHITA”

### GRUPOS INVITADOS

- GRUPO GAITERITOS DE SAN JACINTO
- GRUPO LOS GAITEROS DE PUNTA BRAVA
- GRUPO LOS BAJEROS DE LA MONTAÑA
- GRUPO GAITA HEMBRA
- GRUPO SON BERAKA

### FOTOGRAFÍA

- GERMÁN VÁSQUEZ
- CARLOS EDUARDO MUÑOZ
- NATALIA RUEDA SOLARTE

#### DISCOS

- “**GAITA NEGRA**” Sixto Silgado, Paito, y los gaiteros de Punta Brava

#### ESTUDIO DE GRABACIÓN

- ALBERTO ARDILA

#### DIRECTORES DE TESIS

- PATRICIA CASAS
- MANUEL MEJÍA

#### DISEÑO GRÁFICO

- MARTÍN CAMARGO

#### PRODUCCIÓN MULTIMEDIA Y DIAGRAMACIÓN

- WILLIAM CASTILLO
- NELSON GONZÁLEZ

#### DIRECTORA Y PRODUCTORA

- LAURA CAROLINA FERNÁNDEZ RUEDA

## ANEXOS

### ANEXO 1: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A SAYA: FABRICACIÓN DE GAITAS (VIDEO 17)

- *Laura Fernández: Maestro y usted antes de que conociera a Helver ¿quién le hacía las gaitas?*
- Saya: Ah, yo mismo.
- *L.F. ¿Usted mismo las hacía?*
- S: Yo, la única gente que me encabezó... fue ese señor de ahí, cuando la primera gaita, ya después, las aprendí y a hacer
- *Ah...*
- *L.F. ¿Y con qué las hacía Usted?*
- S: Con cera de abejas
- *L.F. ¿Y el palo?*
- S: Era de pitahaya... allá contra una ciénaga que me... tiró pu'allá.... Allá pa'l lao del caserío e Pita Baja. Uh.... Ahí estaba la pitahaya manía.
- *L.F. Y maestro, Usted ¿cómo hacía, la medida eran cuatro dedos?*
- S: Cuatro dedos debajo de la punta sí..., y da cuatro dedos, y entonces siempre el primer hueco si... y después pa'l segundo tres dedos, ahí... estaba hasta llegar a los cinco.
- *L.F. Los cinco, después de a tres,*
- S: Si de a tres. Si, con diferencia de a tres
- *L.F. Y, el largo ¿el largo depende de qué maestro?*
- S: El largo, el largo le mete uno hasta cuatro cuartas y a veces menos, porque hay veces que, pa' toca porro abajo
- *L.F. Si*

- S: Este es muy largo, por que tiene uno que tapar el hueco de arriba con cera, entonces pa' subirle el tono. Si, por que esta unos porros que suenan mejor tapando el hueco de arriba.

## **ANEXO 2: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A: PEDRO YEPES YEPES, FABRICACIÓN DE GAITAS (VIDEO 18)**

- Pedro Yepes Yepes: Imagínate, antes las cabezas no eran así de este tamaño
- Laura Fernández: no, eran pequeñitas*
- P.Y.Y: Pequeñitas
- *L.F. ¿Más suavécitas?*
- P.Y.: Más suaves
- *L.F.: y eso sonaban más que una de éstas*
- P.Y. Porque si por lo menos Juan Lara, la gaita osea esta cabeza no era asi, la de Mañe Mendoza tampoco, ¿ y por qué sabe él, porque la de Mañe Mendoza la hice yo?. Es cera de abeja. Esta cera de abeja, éstas son africanas.
- *L.F. ¿Eso influye en el sonido de gaita?*
- P.Y. Eso era así entonces, las moscas de la montaña, se acababa la mosca y se usa la africana. Sí. Yo creo que en el sonido no influye, influye es digamos que en la consistencia, o sea, es una cera como que más.... O sea más aguada, le decimos nosotros, más blanda; y ésta es mas compacta, o sea, si usted la toca, mire esta dura...
- *L.F. Está dura*
- P.Y. Permanece así como más... el propio es el cactus.
- L.F. Si, eso si está hecho para eso, porque mire maestro, éstas también son en madera, pero no suenan igual, se siente el sonido diferente.*
- P.Y. Sí, si ahí falta, el cactus es el propio y es el mejor para eso. Ahora por ejemplo
- *L.F. La pluma, ahora que la hacen de esto que es sintético, esto es plástico*
- P.Y. Esto es...
- L.F. ¿Eso también difiere?*
- P.Y. Sí, si claro, el sonido no es igual, por que la pluma original es la de pato.
- L.F. Cierto*
- P.Y. Y esa es la mejor y si vemos por ejemplo los discos que están grabados anteriormente, sale distinto, la gaita el sonido es muy distinto al de ahora, ahora escuchamos una gaita, un poquito como que más finita y suena así como... distinto
- L.F. ¿Maestro que le estaba mirando por acá por dentro?*
- P.Y. El hueco, el hueco sí, porque eso se sabe... eso se sabe ¿dependiendo de qué? Dependiendo por lo menos, ésta, ésta más fina, éste viene natural, éste es hecho porque se lo hacen, pero éste es natural, el cactus trae por dentro un corazón, que uno le llama acá, y uno viene y lo libera y sale hueco, pero ese no, ese es perforado, ese no es igual, digamos que el tamaño es para que se vea más

voluminoso, pero yo pienso que aquella gaita sonaba, la gaita de Mañe Mendoza sonaba, eso va también en el aire,

- *L.F. Uhhh pequeñas*

- P.Y. O sea de nada sirve tener una cabezota grande si uno no tiene la capacidad de soplar

- *L.F. No que.... No se cansa*

- P.Y. Y si uno va forzado; no aguanta

- *L.F. No aguanta*

- P.Y. Cuando va a aguantar, eran pequeñas las cabezas podía andar por todas partes y estaba descansado, ¿vio? Juan Lara, Juan Lara tenía esa cualidad.

### ANEXO 3: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A: TOÑO GARCÍA, FABRICACIÓN DE GAITAS (VIDEO 19)

- Laura Fernández: ¿Esto cambia el sonido, maestro? ¿El que se haga así en madera?
- Toño García: Pues mire, ahora que estamos hablando de esas cosas
- *L.F. Sí...*
- T.G. De por allá de Montería es a donde hacen los tallos esos, yo toqué una gaita ahí... que me regaló un... y era de esas
- *L.F. Si, es que él las hace con madera, pero no cambia mucho el sonido ¿cierto?*
- T.G. No, ahí... depende de la madera, yo toqué con una gaita y sonó bien.
- *L.F. De pino*
- T.G. Claro que si
- *L.F. Y el pino es el que suena bien, este es cedro.*
- T.G. Es que el pino da mas sonido si, ya le digo, a mi me gustó mucho por que aquí si toca gaita, usted ya conoce qué toca el gaitero.
- *L.F. ¿Y la pluma tampoco influye cierto maestro? De que ahora las hagan así con...*
- T.G. Mire, lo que pasa es que ha escaseado la pluma de pato, pero lo original sí es la pluma,
- *L.F. Pero no cambia el sonido ¿verdad maestro?*
- T.G. No ya, pero no es que cambie y tiene otra ventaja, que es más durable que la pluma
- *L.F. Claro*
- T.G. Esto se le puede caer, se cae ahí y no se daña, pero la pluma sí.

#### **ANEXO 4: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A: HELVER ÁLVAREZ, FABRICACIÓN DE GAITAS ( VIDEO 20)**

- Helver Álvarez: Para las gaitas, así de de estilo de Paito y las del maestro Saya tiene que estar muy bien definido el sonido, que quede así como ésta, dependiendo de cómo construye uno la gaita. Si ya le vamos a meter técnica a la cosa, uno hace el cilindro, ¿verdad? y define la nota, la tónica ¿cierto?,...bueno... cuando define la nota, uno revisa que el cilindro sirva para ese tono, ¿cómo sabe, uno? Uno produce el primer sonido, si es larga te produce con el segundo esfuerzo de aire, te da la octava. Con el tercer esfuerzo de aire te debe dar la quinta. Ahí debe dar la octava superior, aquí te da, porque aquí está en sol, ¿verdad? aquí estaría en un la, la octava otro la, y en la octava y en la quinta que viene siendo aquí ¿verdad? sería un mi, aquí, mi, bueno y si revisamos ahora la escala por acá... sería sol, la, si, do, re, y mi. Debe darte la otra nota acá.
- *Laura Fernández: Pero en cuanto a los viejos, ellos no pensaban mucho en eso, nosotros porque ya tenemos conocimiento*
- H.A. Y nos toca, y lo podemos hacer, por eso ves las distancias, pero entonces, cuando ellos construyen de la forma así...
- *L.F. ¿Cómo construían antes?*
- H.A. Era tomar el cilindro y compararlo con el largo del brazo, debía llegar más o menos aquí, al centro del pecho, entonces, o sea este largo, era el cómodo para el largo de mi brazo, entonces utilizando por lo menos pulgares, sería uno, dos, tres, cuatro y cinco, en la construcción de éstas en sol, se mantiene esa estructura, por lo menos con el tamaño de mi pulgar, si con cinco espacios, entonces para hacer estos de aquí sería uno, dos y tres.
- *L.F. Como está afinado, claro...*
- H.A. Esta nota aquí quedaba un poquito bajita ¿cierto?, pero entonces si partimos de aquí, uno, dos y tres, la de aquí quedaba un poquito alta, uno, dos y tres, esta queda más o menos en donde es. ¿Verdad? uno, dos y tres y la de acá arriba, ya queda como tu dijiste, pasadita también.

## ANEXO 5: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA JESÚS MARÍA SAYA, APRENDIZAJE DE LA GAITA, (VIDEO 21)

- Jesús María Saya: Mire yo principié con un hermano, este... yo no tenía gaita, nosotros entonces le pagamos a un señor ahí, un hermano de una tía mía allí en el caserío y me encabezó las primeras gaitas. Entón él con el macho y yo con la hembra y ahí a soná lo que pudiéramos. Ahí, no sabíamos ná' toavía, a machucar ahí a cuando ya, este... entonces ya merenguito, entonce y yo que me iba pu'allá a aguas negras en donde vivía este señor que tocaba ahí... Mariano, a bueno ahí, esto... los hermanos de él tocaban gaita también, pero esos se murieron ya. Ah bueno...
- *Laura Fernández: ¿Y ellos le enseñaron algunos sones a usted?*
- J.M.S. No, yo cogía a este Cristhian Jul del grupo allí de Aguas Negras, total que después ahí venían los hermanos Marimón de ahí de los Montes de María. Ya eso fue cuando yo echaba son. Ya yo me fui, cogí el tres de mayo pa' un caserío que se llama Cefelín, que allá vivía unos gaiteros también.
- *L.F. ¿Pero, en esa época usted no tenía machero ni nada?*
- J.M.S No.
- *L.F. ¿Usted solito?*
- J.M.S. El hermano mío casi no quiso coger el pito, yo me iba pa'llá y allá tocaba con Saturnino Barón, un señor ya más grande que yo. Yo era jovencito, tenía 19 años, Ah bueno, le dí la razón ya, vamo a ver que yo me fui y cuando llegué a donde Sio Baron ahí taba Meterio Mendoza, un gaitero de por allá arriba; dice hombre, yo no conocía a Meterio, pero Sio Barón sí lo conocía. Mira aquí esta este señor, este muchacho quiere a aprendé a tocá gaita, Saya quiere tocá gaita, échate la gaita ahí. Ahí la eché y le toqué el son de guacharaca, ah bueno...
- *L.F. ¿Esos eran suyos usted ya los había...?*
- J.M.S. No, yo ya lo enseñaba ya, ah y después nos fuimos pa' el caserío de Juan Lara y echamos a tocá allá con Meterio que era el gaitero grande y me metió unos repiques ahí, que yo no le pegué. A vé, vamo' a vé, que la fiesta se desbarató, por que no había ron en el caserío y toa esa gente estaba pa' San Onofre peliando gallos, y como de ocho a nueve de la noche y media nos vinimos, porque cuando estaba yo allá, llegó con la hermana mía y la mujer mía, aquí la mamá de...¡ vamos, Jesús está allá, vamos!, cogió y la llevó, ya

después como no hubo toque nos vinimos. Vamo' a ver que entonces vino un señor aquí de Pita y vino ahí dice: Hombre Jesús, pa' onde se fué, Jesús esta pa'..., no hombre yo vine aquí, présteme las gaitas Juana, porque ahí esta Martín y quiere echar una tocada; présteme las gaitas que yo se las traigo en la mañana. Cuando yo llegué de hacer almuerzo, Aquí vino Meterio y me prestó las gaitas que él las traía en la mañana, y yo a Martín yo lo he visto tocá aquí, pero yo no lo conozco a él muy bien, vamos, nosotros te presentamos, vamo' a ve. Este... yo llevé las gaitas, mire aquí está Jesús Saya que trae las gaitas, pa'... ah bueno, bien...

- *L.F. ¿Y empezaron a tocar y Usted aprendía de una vez maestro?*
- J.M.S- Si, ya yo escuchaba, en partes llegaba y en partes no llegaba, me quitaba él la gaita y allí había quién macheara, total que le toqué una bozá y después le quitaba yo la gaita también.

## ANEXO 6: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA PEDRO YEPES, APRENDIZAJE DE LA GAITA (VIDEO 22)

- Laura Fernández: ¿Usted de quién aprendió? Usted cómo aprendió a tocar gaita?
- Pedro Yepes: Bueno yo aprendí con mi papá y un hermano mío
- *L.F. ¿Cómo se llamaba su papá?*
- P.Y. Eusebio Yepes y un hermano, Juan Yepes
- *L.F. ¿Y desde hace cuánto tiempo, desde pequeñito?*
- P.Y. Yo inicié de doce años
- *L.F. De doce años, hace mucho tiempo...*
- P.Y. Hace tiempo bastante
- *L.F. ¿Y usted comenzó tocando gaita?*
- P.Y. Tocando gaita
- *L.F. ¿O con otro instrumento?*
- P.Y. No, con la gaita, digo, yo toco la gaita hembra, el macho y el llamador, entonces después que ya uno va aprendiendo, entonces se viene a parranda entonces oyó
- *L.F. ¿Y tocan es como en fiestas?*
- P.Y. Eh... claro, eso es una parranda. Ahí va todo el que quiera oír, se llama parranda, ya después de que uno parrandió, vuelve y sigue y así ya está completo toa, ya uno hizo la carrera, todo el conjunto, por eso es que todo músico tiene que parrandear.
- *L.F. O sea ¿todos los músicos aprenden entre sí? O sea, ¿uno va cogiendo música de otro? ¿Donde uno realmente aprende es en parranda?*
- P.Y. Claro. Así es. Esa es la escuela. Ya después cuando empieza por ejemplo a tocar solo con su conjunto ya es profesional. Entonces llega otro músico: hombre préstame también pa' tocar ahí, no hay escrúpulos no hay... hay una franqueza entre los músicos.

- *L.F. ¿Maestro y usted cuando empezó a tocar, su papá tocaba las melodías y usted las aprendía de una vez?*
- P.Y. Sí, iba dando, iba dando, iba haciendo ensayos, iba practicando
- *L.F. ¿Y él lo corregía?*
- P.Y. Exacto esto es así
- *L.F. ¿De una vez?*
- P.Y. Hasta que uno va cogiendo. Hasta que la memoriza, ya
- *L.F. ¿Sí, porque en esa época no existían grabaciones?*
- P.Y. No eso no lo había, no había grabaciones, no lo había, entonces... ahí le decían esto es así, así, así y uno porque tiene uno que tener...
- *L.F. Buena memoria...*
- P.Y. Memoria sí, porque si no tiene memoria, no aprende
- *L.F. ¿Maestro y de esas cosas que le decía su papá, qué era importante para aprender, como qué? ¿O sea qué le corregía?*
- P.Y. Me corregía en la cuestión de... así como estamos diciendo, de las melodías del son
- *L.F. Sí*
- P.Y. Sí. Y en el tambor que era lo que tocaba el hermano mío, que tocaba gaita, hacía la gaita y tocaba el tambor ¿oyo?, ahí cogíamos, esos si...
- *L.F. ¿Era toda la familia?*
- P.Y. Si toda la familia, si por ahí hay todavía un hermano mío que toca el llamador y es Yepes, un hermano mío.
- P.Y. La corrección es que no se salga de la melodía, que aprenda a tocarla como es debido, porque a veces si uno esta aprendiendo y no se sabe el tema, o sea empieza el tema, sí y coge otro ¿entiende?, o sea, se da el caso, entonces cuando se sale uno por que eso es una cadena cualquier músico que falle ya se desarma toda la cadena y se viene al suelo, entonces ya desde ahí ya se pierde
- *L.F. ¿Y el maestro es de acá de San Jacinto, nació acá?*

- P.Y. Nativo de aquí

### **ANEXO 7: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA, TOÑO GARCÍA, APRENDIZAJE DE LA GAITA (VIDEO 23)**

- *Laura Fernández: ¿Quién le enseñó a Usted, maestro?*
- Toño García: A mí me enseñó Manuel Mendoza
- *L.F. ¿Él era del Carmen?*
- T.G. Sí, del Carmen, pero él llegó en el año 40 yo era un niño todavía llegó a un caserío.
- L.F. ¿Usted a qué edad aprendió maestro?
- T.G. Por ahí de trece a catorce años
- L.F. Hace muchos años...
- T.G. Sí, hace mucho, él llegaba a un caserío que nombra las Mercedes queda cerquita de un cerro que se llama el cerro del Maco, él llegó aquí a San Jacinto uh... ya tenía años, como 35 años, a él no lo conocían aquí.
- L.F. ¿Y él se vino a vivir a San Jacinto?
- T.G. Él se vino al caserío que le dije yo, ahí fue donde yo nací y ahí fue donde yo aprendí con él.
- *L.F. ¿Maestro y es que el maestro Pedro nos comentaba que Ustedes aprenden también en las ruedas, en las parrandas.*
- T.G. Sí, en las parrandas, en las ruedas de gaitas, el que le interesa pues se va a...escuchar la música, yo era un niño cuando Manuel Mendoza tocaba pero fue uno de los grandes gaiteros.
- *L.F. ¿Usted solamente lo tuvo a él como maestro?*
- T.G. Si él... yo le aprendí a él algunas melodías, claro
- *L.F. ¿Maestro y eso era solo de memoria cierto?*
- T.G. Sí, de memoria, viéndolo

- *L.F. Y usted se iba y después repasaba en la casa y llegaba a donde él...*
- T.G. Yo me iba y... me iba tarde de la noche viéndolo, pero parecía que la música la llevaba...
- *L.F. Por dentro*
- T.G. Super concentrada. Todo lo que él tocaba yo me lo aprendía escuchándolo nada más

## ANEXO 8: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA, SIXTO SILGADO “PAÍTO”, APRENDIZAJE DE LA GAITA (AUDIO 4)

“Cuando yo aprendí a tocá gaita, el viejo mío era gaitero. Entonces el machero de él se llamaba Manuel de la Hoz. Todo el mundo le decía -¡Manolito!, ¡Manolito!-. Papá me llevaba pa’ la casa y cuando tenía el tiempo desocupado me hacía mi gaitica cortica y me ponía yo ahí a chuzar mi gaitica; todos los días cogía mi gaitica, cuando venía del monte cogía mi gaitica, ahí fui creciendo.

Cuando yo ya pude i’ cogiendo las gaitas de él, yo dije: - Yo quiero tocá como toca Manuelito de la Hoz- y él -¿ Sí?- yo -sí-, y le cogí la gaita macho y fui tocando el macho hasta que aprendí. Y de habé aprendido a tocá gaita macho, dije, - No, yo voy a cogé la gaita hembra- pero yo nunca le dije a él -Viejo, póngame un son pa’ yo cogé’lo, ¿no ves que yo lo veía tocar a él? Entonces yo fui aprendiendo a tocar gaita hembra, tocando la gaita hembra.

A veces cuando se emborrachaba Manolito, se tiraba al suelo, y yo le decía - Viejo, no te aflijas, yo termino la fiesta con usté, vamo’ a tocá-. Cogía el macho y papá sembraba su compromiso, y ahí me fui yo ya aleccionándome con él, haciéndome a la música hasta el sol de hoy. Vea hasta dónde no he ido yo, que nunca pensé conocí la capital de Colombia.

Yo me vine pa’ la isla escondido, me trajo Tomás Bertel un 24 de diciembre, me convidaron - Vamos pa’ Barú-. Llegamos a Barú como a las seis treinta de la tarde y yo -Ajá Tomás, ¿y dónde es la isla?-, y yo - Bueno, ¿y nos vamos por tierra?-, - No, es mar, pero ya está cerquitica, ahorita se ve-. Pasamos 31 en Barú y salimos pa’cá el 5 de enero, pa’ la isla; yo vine aquí en el 62.

Yo me robé las gaitas de papá y me las traje a escondidas, jejeje, la maraca, la gaita hembra y la gaita macho; hacemos cualquier tamborito, je. Me las robé y lo dejé sin gaita allá en el pueblo y formalizamos entonces el grupo aquí.

Cuando estaba en mi infancia de tocar, yo no respetaba gaitero. Cuando íbamos pa’ Cartagena, pa’ las fiestas de noviembre sonando gaita, yo al gaitero que veía le quitaba la gaita - Mijo, préstame tu gaita...- Ahí conocí a los maestros de papá, que fue Martín Hernández. Yo no conocí al Mocho Rafael porque él murió, pero sí a uno de los maestros del viejo que se llamaba Martín Hernández, de Santana, Bolívar.- Ese señor salía pa’l monte-, decía papá, - y oía un pájaro cantando y cuando venía a su casa cogía la gaita y tocaba el son que cogió en boca del pájaro-. Imagínate, Martín Hernández, ¡ yo le quité el macho! El me preguntó a mí - Mijo, ¿tú de quién eres hijo?-, - Yo soy hijo de Román Silgado-, - Con razón, Romancito, yo fui el maestro de tu papá. Con razón tienes truco pa’ tocá gaita, no se te quita nada-.

Me encontré con Pablo Berrío de Palo Alto Guayabal, Santiago Chiquillo, tamborero, hoy en día es médico. Estaban tocando cuando Chambacú, no habían quitado todavía a Chambacú. Así es que yo oía el tambor. Esa carpita esta así, llenita de gente que no encontraba uno por dónde meterse por la puerta y yo parado viendo a ver cómo me colaba como el gato. Así me fui de medio ladito hasta que me colé y me paré entonces atrás del machero, el machero de Pablo vivía en Cartagena, Julián Hernández de Rocha.

Me paré atrás del taburete que estaban tocando. Cuando ya terminaron el son, me dijo – Amigo ¿y tú quién eres? – Présteme su macho ahí-. El no me lo prestó. Cogieron el otro son, lo tocaron, y dice Pablo – Homb'e, préstale el macho al muchacho. Bueno, y vino Pablo y me tocó un son trabajoso, así, pa' probarme, pa' ver si sabia machar. Cogí papapapa, se lo maché. - ¿Tú quién eres, mijo, quién es tu papá?, - Mi papá se llama Román Silgado, - Ahh, Romancito, él es amigo mío-, -¿Y vive aquí?-, -Vas a llevarme allá. Voy a hablar con Román pa'ver si te da el permiso pa' que estés conmigo-.

Apenas llegamos se conocieron. Una vez se conocieron – Homb'e, Pablera-, - Homb'e bien, Pablera, ¿qué milagro es ese, Homb'e?-, - Ve, que venía con tu hijo, que me trajo pa'cá, a'onde ti. Voy a hablar contigo pa'que me dejes el pela'o pa'que esté conmigo-. – Bueno Pablera ¿cómo no?, llévatelo-. Salimos pa'lla pa'l centro de Chambacú, pa'l centro nos encontramos al Diablo. El Diablo siempre ha vestido bonito, con un sombrero cocacolo. Estaban tomando un combo ahí pero sin música, estaba llegando Silvestre Julio y llegó Pablo. Veá, y así conversé con Silvestre, como buenos amigos, total que, empezamos a tocar y ahí cogió el Diablo el tambor...”

***(OIR FRAGMENTO DEL DISCO GAITA NEGRA TRACK 7 “CUANDO YO APRENDÍ A A TOCÁ GAITA”)***