

**Sebastián Sánchez Giraldo**

*Icterus Icterus*  
*para quinteto de flautas*

**Análisis Musical**

**Lo tradicional y lo popular en las músicas de América Latina y el Caribe**

**Facultad de Artes**  
**Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe**  
**Universidad de Antioquia**  
**1 de junio de 2018**

# **Icterus Icterus para quinteto de flautas**

## **Análisis Musical**

### **INTRODUCCION**

Para este análisis voy a utilizar mi obra para quinteto de flautas “Icterus Icterus” (ver score en anexos) que hace parte del proyecto “Creación de una obra sonora más allá de las fronteras: simbiosis entre músicas colombianas y músicas de vanguardia europea”, proyecto de investigación-creación perteneciente a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe. Para ello voy a centrarme en la partitura y las fuentes musicales referenciales que hicieron posible esta obra tales como: el contratiempo del llamador de la cumbia y un patrón básico de la tambora (en especial la cumbia de flauta de millo), la obra Chamber Concert y la micropolifonía de G. Ligeti, la melodía de la obra “Mi flauta” de Pedro “Ramaya” Beltrán.

En cuanto a los métodos de análisis estudiados en el seminario: “Lo tradicional y lo popular en las músicas de América Latina y el Caribe”, pienso que armónicamente el análisis descriptivo en esta obra no tiene mucho interés pues la obra no está construida dentro de los parámetros explicados en los textos ni en los cursos dictados por los maestros correspondientes, rítmicamente se van a realizar algunos análisis en cuanto al uso de hemiolas, superposiciones y procesos de composición referentes a los patrones escogidos de la cumbia de flauta de millo y de las superposiciones rítmicas de Ligeti. En cuanto a las herramientas “software y análisis musical” se tuvieron por fuera de este análisis, aunque habrían podido ser útiles en la transcripción de la obra de Ramaya y en la búsqueda de posibles resultantes armónicas espectrales de sonidos de gaita y de flauta de millo, pero debido a lo poco que aportan al resultado final compositivo se dejaron por fuera (no por carecer de interés, sino porque no añadían información a la obra para quinteto, aunque podría ser un buen anexo de análisis para otro momento). El análisis multimedial y performativo no aplica para este caso en especial, sin embargo, me parece bastante interesante y poco conocido para mí; y por último el análisis semiótico musical me parece bastante subjetivo y poco interesante como resultado final de análisis, sin embargo, haré algunos análisis de motivos importantes en este escrito.

En este análisis quiero dilucidar cuáles herramientas compositivas y elementos musicales básicos fueron utilizados para la composición de esta obra y como se tejen a lo largo de la obra.

## ANALISIS

**Contexto Pre Composicional:** la idea de crear esta obra surge cuando el maestro Hugo Espinosa (docente de flauta de la Universidad de Antioquia) me pide crear una obra para su grupo “Los Turpiales”, agrupación adjunta al departamento de música y que cambia de formato entre coro de flautas y quinteto de flautas. Cuando comencé a indagar sobre las obras que últimamente (o en general a lo largo de la historia) se escribieron para quinteto de flautas, me encontré con la triste sorpresa (para la música de este formato) que no había casi repertorio exclusivamente escrito para ese formato y que todo lo que existía eran transcripciones de música para otras formaciones y en general música de los siglos XVIII y XIX, lo que me motivó fuertemente a escribir una obra especial para este formato con una simbiosis entre elementos musicales de la cumbia de millo y la micropolifonía de Ligeti (esto por motivos puramente personales y de gustos que a lo largo de mi historia compositiva en Medellín y París han generado una fuerte impresión en mi música y en mis resultados musicales)

Así comenzó la búsqueda de una estructura general y unos elementos estructurales para mi obra, como algunos elementos musicales motivicos que dieran fuerza a mi idea.

*Nota aclaratoria:* este es un análisis detallado de algunas partes y de otras de una manera muy generalizada, lo anterior, debido a la extensión que debe tener este análisis. Así que algunos aspectos de detalle se quedarán por fuera en esta primera aproximación a esta obra.

**Estructura General de la obra:** para la creación de esta obra me base en tres elementos estructurales que llamaré A, B y C, cada uno descrito de la siguiente manera:

- A. Parte basaba en elementos rítmicos de la tambora y el llamador con hemiolas, superposiciones y juegos rítmicos que a su vez están interpretados en timbres no usuales de la práctica tradicional de la flauta como (ver Anexo 2 indicaciones):

- I. Sonido de llaves (key Clicks).

- II. Pizzicato (llamado “Slap” en instrumentos de lengüeta).
- III. Sonido eólico (con variaciones de fonemas ch, f, fr, s y de cantidad de aire).
- IV. Jet Whistle (J.W. o “Silbido de Jet”).
- V. Tongue Ram (T.R.).

B. Movimiento circular a la manera de G. Ligeti para crear objetos sonoros de micropolifonía que evolucionan a través del tiempo.

C. Resultante sonora influenciada por la resultante del espectro sonoro (basado en Armónicos naturales, saturaciones tímbricas y con posibilidad de mezclas rítmicas).

Estos elementos estructurales son la fuente principal de materiales a utilizar en cada parte y son estructurados a lo largo de la obra de la siguiente manera (leer en sentido de la escritura):

*Estructura Formal (Tabla #1)*

A (c.1-c.57)	B (c.58-c.82)	C (c.84-c.99)	C (+A) (c100.-c.127)
B (c.128-c.132)	B (c.133-c.141)	B (c.142-c.146)	C (c.147-c.157)
C(+B) (c.158-c.168)	C(+A) (c.169-c.192)	B (c.193-c.196)	A (c.197-c.249)

*Nota:* cada color primario pertenece a un elemento estructural diferente y los colores secundarios son la mixtura entre esos elementos estructurales.

La primera fila es una exposición de los temas, la segunda podría ser pensada con un desarrollo de los temas y la tercera línea puede ser vista como una reexposición de manera retrógrada, sin embargo, en este momento vale la pena aclarar que cada parte A, o B, o C son diferentes en su discurso musical pero están basadas en los mismos materiales, de este modo no podemos buscar coincidencias del discurso como buscaríamos en una forma clásica, así, una estructura descriptiva de lo que pasa en cada parte sería la siguiente:

*Estructura Formal Descriptiva (Tabla #2)*

1. Ritmo basado en “Cumbia” y con colores tímbricos de percusión ( 2 variaciones sobre este).	2. Motivo Circular en disminución para terminar con un ”Processus” de incremento frecuencial.	3. Tímbrica con alusiones espectrales, intervenciones rítmicas, y “glissandi” que se convierte en →	4. Ritmo basado en “Cumbia” con timbres no usuales y saturaciones que se transforma en →
5.a. Motivo Circular perpetuo en bucle.	5.b. Motivo Circular perpetuo (con juegos de tiempo).	6. Motivo Circular con “Processus” de incremento frecuencial para terminar en impacto	7. “Sonidos de Transistores” basados en la idea de gliss infinito.
8. Melodía en Gaita con incursiones de motivo circular (posible improvisación de gaita)	9. Melodía en Gaita con un fondo tímbrico saturado (por multifónicos) y ritmo de “Cumbia”	10. Motivo Circular en acelerando y crescendo con incremento de frecuencias hasta llegar a un impacto.	11. Ritmo basado en “Cumbia”, Tutti en colores tímbricos de percusión y variaciones sobre este distintas al #1. (termina en unísono Fortísimo y disminuye con sonido eólico).

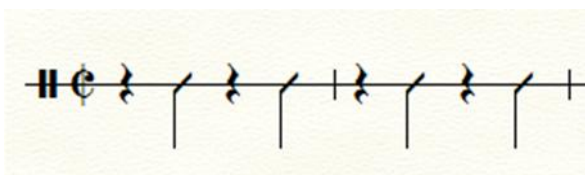
**Armonía:** en este punto es necesario aclarar que no se consideró la armonía en el proceso composicional como un elemento fundamental o estructural, sino que se pensó en un centro de alturas relacionado con la nota sol (en algunas partes variado a fa), se pensó en algunas partes en acordes de carácter “dominante” (con superposiciones de armónicos naturales ajustados a las frecuencias temperadas y a las frecuencias naturales de los multifónicos), pero casi siempre (sobre todo en las partes estructurales A y B) la armonía resultante es una confluencia de las distintas melodías usadas con diferentes timbres (estas melodías son de carácter modal algunas veces, y de carácter cromático otras). La armonía resultante en B hace parte de la micropolifonía que podría ser descrita de la siguiente manera:

“En palabras de David Cope se trata de «una simultaneidad de diferentes líneas, ritmos y timbres». La técnica fue desarrollada por György Ligeti, quien la explicó así: «La compleja polifonía de las voces individuales está enmarcada en un flujo armónico-musical, en el que las armonías no cambian súbitamente, sino que se van convirtiendo en otras; una combinación interválica discernible es gradualmente haciéndose borrosa, y de esta

nubosidad es posible sentir que una nueva combinación interválica está tomando forma». «La micropolifonía se asemeja a los clúster, pero difiere de ellos en el uso que hace de líneas más dinámicas que estáticas».<sup>1</sup>

**Ritmo:** En esta obra se utilizan tres patrones básicos de la cumbia de gaita a saber:

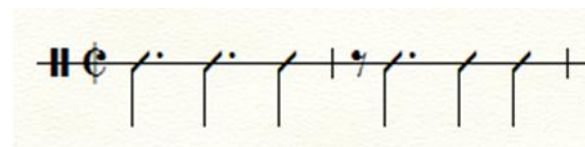
1. El contratiempo del llamador, las maracas o el guache: (fig.1)



2. Unos de los patrones básicos de la tambora (resultante rítmica): (fig.2)



3. Un corte utilizado para finales de partes: (fig.3)



Estos ritmos están presentes a lo largo de la pieza, exceptuando las partes que se basan en el motivo estructural B, y se utilizaron de forma explícita o variadas y mezcladas con otras superposiciones de ritmos basados en negras y corcheas, con usos de hemioas, desfases y síncopas. Para ejemplificar el primer patrón voy a tomar la primera parte de la pieza (ver tabla #2). El ritmo de contratiempo está explícito en:

Flauta 2 en los compases 12-14. (fig.4)



Flauta 3 en los compases 49-50. (fig.5)

<sup>1</sup> Tomado de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Micropolifon%C3%ADa> con fuente referenciada en: Cope, David: *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Books, 1997, p. 101.



Flauta 4 en los compases 41-42 (fig.6); 51 (fig.7); 55-57 (fig.8).



Flauta 5 en los compases 43-46 (fig.9); 52-53 (idem fig.5).



Aunque en otras partes de esta sección no está explícito el patrón del contratiempo, cabe decir que siempre se considera subyacente, algo así como un “patrón fantasma” que siempre está presente en el oído del oyente, viéndolo desde otro punto de vista, es como la clave en el son cubano (que aunque no haya una clave sonando siempre está subyacente al material musical utilizado por los otros instrumentos).

El segundo Patrón rítmico está utilizado de manera dividida, es decir, se utiliza el primer compás para motivos cortos de negra y dos corcheas de manera individual, y, por otro lado, se utiliza el segundo compás como elemento primordial motivico de todas las partes rítmicas. El primer motivo rítmico que se vuelve una frase central y recurrente en toda la obra y que está expuesta primeramente por la flauta 2 incluye estos motivos de la siguiente manera (ver fig.13).

Antes de describir el uso de este patrón rítmico, quiero aclarar que la primera parte de la obra (c.1-c57) está dividida en dos partes: la primera del c.1 al c. 32 (que llamaremos parte 1.1) y la

segunda del c. 33 al 57 (que llamaremos parte 1.2). La parte 1.1 contiene una frase que va a ser el elemento conductor de la pieza, que está repetida tres veces (la primera en flauta sola, la segunda con acompañamiento de flautas y la última con acompañamiento basado en juegos rítmicos) y que está construida sobre la base de silencios de una frase rítmica basada en el patrón rítmico 2:

Frase rítmica basada en el patrón 2 con improvisaciones a libertad del compositor:

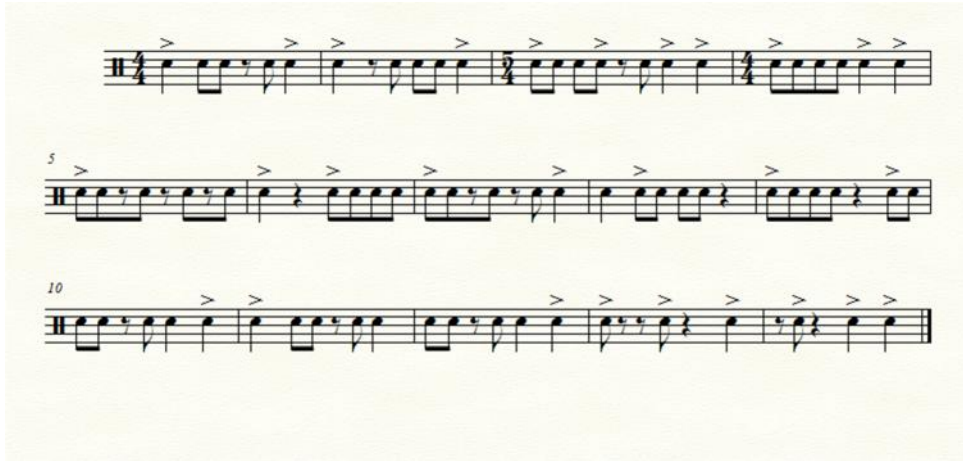


fig. 10

Este ritmo se encuentra presente en los compases 12-21 de la partitura (ver anexo 1) sin tener en cuenta los 4 últimos compases de la fig. 10. Este ritmo es subyacente en la frase inicial (fig. 11) como veremos en la fig. 12. Además, es la superposición en la segunda frase y está subyacente en la tercera frase de manera más completa que en la primera vez que se presenta la frase 1.



fig.11





fig. 12

Ahora miremos como el patrón 2 es incluido en la anterior fig.:



fig. 13

Las partes con rojo son el segundo compás del patrón rítmico 2 (patrón rítmico 2.2), las partes en azul son el motivo del compás 1 (patrón rítmico 2.1) y las partes en negro son corcheas resultantes de la cola del patrón 2.1, cabe anotar como este ultimo se produce en hemiola en los tres últimos compases (antes del silencio) y la utilización del patrón 2.1 tal cual y en movimiento retrógrado.

Vimos que la primera parte está dividida en 1.1 y en 1.2 y que en 1.1 se utiliza la frase inicial (fig.12) tres veces así: del c. 1-c.11; del c.12.-c.22; y del c.23-c.32. Si nos enfocamos en la superposición rítmica de los compases 12 a 21 nos damos cuenta que además de la frase inicial

interpretada por la flauta 1 el ritmo subyacente de la fig 12 está presente explícitamente. (ver anexo 1).

De todas las partes rítmicas de la obra basadas en la parte estructural A podemos decir que están construidas sobre estos patrones rítmicos y estos motivos que expusimos anteriormente; además, cabe decir que se usan recursos de superposición de ritmos, hemiolas, síncopas y bucles que siempre de manera distinta crean una gran variedad rítmica, sin contar los diferentes modos de interpretación utilizados que dan una gran variedad tímbrica.

**Sobre el “Motivo circular” y la influencia de Ligeti:** en esta pieza me baso en la micropolifonía de Ligeti que usa en su Chamber Concert (también se puede encontrar en otras piezas del autor como en Artikulation, en la cual la micropolifonía viene dada por los diferentes objetos sonoros usados de manera electroacústica).

“Motivo Circular” es un término que yo creé para llamar a las melodías que se mueven en ámbitos cromáticos cerrados, con una reiteración de un centro de alturas y que se mezcla con otras líneas melódicas a ritmos diferentes (a veces es muy usual encontrar divisiones de 5, 6, 7 y 8 simultáneamente o ritmos distintos en cada línea melódica; ver fig. 17) Ligeti superpone estos motivos en distintas alturas cercanas y en tiempos lentos hasta tiempos rápidos, pasando por variaciones de tiempo a lo largo de la reiteración de estos motivos con *accelerandos* y *ralentandos* escritos rítmicamente; además utiliza también el proceso compositivo de incremento frecuencial gradualmente (un motivo empieza en sol y evoluciona a lo largo del tiempo hacia mi por ejemplo, modulando cromáticamente sin que el oído se percate de la modulación, pero si del incremento de frecuencia).

Estas utilidades se pueden observar a lo largo del segundo movimiento que empieza con unos tiempos muy lentos y notas tenidas (notas tenidas que son la primera nota del “Motivo Circular”; fig 14) hasta un tiempo más rápido en el compás 23 y 24 (fig. 15), para volver a una desaceleración progresiva que termina en el compás 31 (fig. 16). (aunque para ejemplificar en este análisis utilicé como ejemplo el segundo movimiento, también encontramos los mismos procedimientos en el primero y el cuarto movimiento, pero un análisis exhaustivo y detallado de esta obra requiere mucho más espacio y podría abarcar unas 50 páginas como mínimo; ver Anexo 3 para movimiento completo de Ligeti).

4  
4 Calmo, sostenuto

① (♩ = 60)      ②      ③      ④

Fl. *pp ten.* *morendo al niente*

Ob. d'am. Oboe d'amore *dolciss., espr.* *mp* *sub.* *pp*

Cl. *pp ten.*

Cl. basso *pp ten.* *morendo al niente*

Cor. (sempre con sord.) *pp ten.*

Trbn. (sempre con sord.) *pppp* *pp ten.*

Org. (Arm.)

PF.

Vn. 1 *pp ten.*

Vn. 2 *pp ten.* *morendo al niente* *ppp* *cresc. poco a poco a poco ord.*

Vla. *ppp* *cresc. poco a poco - mp - (cresc.)*

Vc. *pp ten.* *morendo al niente* *pp ten.*

Clu. *pp ten.*

suono reale (zweite Oktave des Grundtons, klingt wie notiert)  
(second octave of the fundamental, sounds as written)

A

fig. 14

L senza tempo, ca. 13" - 15"

24

Musical score for measures 24-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. d'am.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bassoon (Cl. basso), Cor (Cor.), Trumpet (Trbn.), Organ (Org. (Arm.)), and Piano (Pf.). The Flute part has a circled measure number 24. The Oboe and Cor parts have the instruction "(bis zum Taktende halten, siehe Seite 37)" and "(sustain until end of bar, see p. 37)". The Organ and Piano parts have a circled measure number 24. The score is written in a single system with multiple staves.

fig. 15

31

32

Musical score for measures 31-32. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. d'am.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bassoon (Cl. basso), Cor (Cor.), Trumpet (Trbn.), and Organ (Org. (Arm.)). The Flute part has a circled measure number 31 and the instruction "morendo al niente". The Oboe part has a circled measure number 31 and the instruction "ten.". The Clarinet and Clarinet Bassoon parts have a circled measure number 31 and the instruction "morendo al niente". The Cor part has a circled measure number 31 and the instruction "Ten halten, siehe Seite 43" and "sustain tone, see p. 43". The Trumpet part has a circled measure number 31 and the instruction "ten.". The Organ part has a circled measure number 31 and the instruction "morendo al niente". The score is written in a single system with multiple staves.

fig. 16

Aunque mi idea de micropolifonía y de movimiento circular está basada en Ligeti, yo creé mis propios motivos a utilizar (siempre partiendo de su idea); así en el quinteto la parte estructural B está basada en los siguientes motivos melódicos:

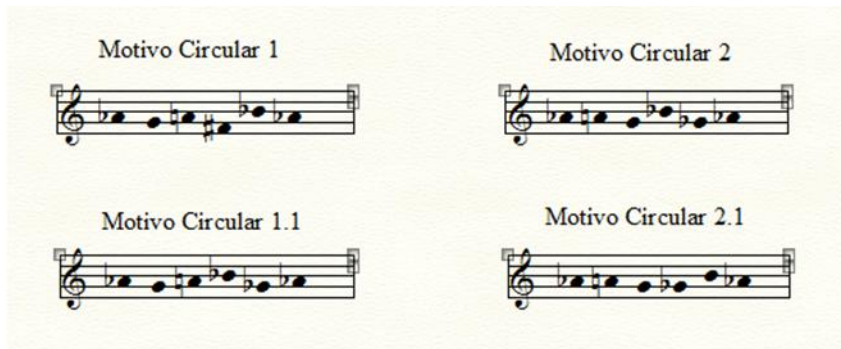


fig.17

Estos no aparecen de manera literal a lo largo de la obra pues a veces se crean incrementos frecuenciales y las modulaciones e imbricaciones de motivos no dejan ver claramente la fuente motívica.

En la parte 2 el motivo circular es acelerado y ralentizado para terminar en un incremento frecuencial en los compases 71-72 y repetido en los compases 75 a 77 (ver partitura). En esta parte es introducido un glisando y un motivo descendente que a veces son mezclados como en los compases 59-60 (pero repetido luego en otras flautas):



fig. 18

En la parte 5.a (c.128-132) el motivo circular es utilizado en bucle con ritmos en división de 5, 6 y 7, para luego en la parte 5.b (c.133-141) comenzar un proceso de incremento frecuencial que termina en impacto y que repite en los compases 142-146.

**Influencias:** para esta obra se utilizó la melodía de “Mi flauta” del compositor Pedro Beltrán, el contratiempo y dos patrones básicos de tambora de la cumbia de millo y la micropolifonía de Ligeti utilizada en su chamber concert (1er, 2do y 4to movimiento), así como la influencia de la resultante de la música espectral, sin que para ello fuera necesario realizar música espectral

propriadamente dicha (no se tuvieron en cuenta cálculos matemáticos y técnicas espectrales para este trabajo, solo la influencia de la resultante sonora como un medio de expresión y de inspiración). La melodía de “Mi flauta” aparece en las partes 3, 4, 8 y 9, primero en la flauta en do y luego en la gaita con posibilidad de una improvisación. La melodía utilizada es la siguiente aproximación al original de “Ramaya”:



fig. 19



fig. 20

**Enlaces Web de Obras:** (también se pueden buscar en los anexos exceptuando la última)

Chamber Concert de G. Ligeti:

<https://www.youtube.com/watch?v=fYh9qDwBTE8>

Mi flauta de Pedro “Ramaya” Beltrán:

<https://www.youtube.com/watch?v=7yuVcc6n2II>

Fuego de Cumbia de Los Gaiteros de San Jacinto:

<https://www.youtube.com/watch?v=pb6p-guBOu4>

Periodes de G. Grisey

<https://www.youtube.com/watch?v=Yljhvouhh2Q>

Partiels de G. Grisey:

<https://www.youtube.com/watch?v=1v7onrjN6RE&t=610s>

**CONCLUSIONES:** En este análisis aproximativo a la obra “Icterus” vemos cómo se utilizan las influencias de la cumbia de millo y la micropolifonía de Ligeti; además evidenciamos como la obra no quiere recrear una cumbia o una obra de vanguardia, sino crear una conexión entre estos lenguajes distintos de manera muy personal, basándose solo en algunos aspectos musicales de cada una de estas músicas. El análisis es una primera aproximación por la corta extensión que se podía presentar en este trabajo, sin embargo, las otras partes que no fueron detalladas van a ser analizadas posteriormente para ser incluido en el trabajo de grado.

### **ANEXOS (ver archivos adjuntos)**

1. Partitura del quinteto de flautas: Icterus Icterus
2. Indicaciones para los instrumentos (efectos instrumentales, grafías y complementos)
3. Audio de Finale de “Icterus Icterus” (tener en cuenta que el audio midi no da la idea sonora final, solo es una guía para el que está evaluando el análisis ya que todos los modos de interpretación de la flauta no son los que están en el audio midi)
4. Partitura del II movimiento de “Chamber Concert” de G. Ligeti.
5. Audio del II movimiento de “Chamber Concert” de G. Ligeti.
6. Partitura de “Periodes” de G. Grisey.
7. Audio de “Periodes” de G. Grisey.
8. Audio de “Mi Flauta” de Pedro “Ramayá” Beltrán.
9. Audio de “Fuego de Cumbia” de Los Gaiteros de San Jacinto

## BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA DEL CURSO

### [Sesión 3 \(marzo 2\). Análisis descriptivo 1: la armonía y el ritmo.](#)

Washburne, Christopher (1998). Play It "Con Filin!": The Swing and Expression of Salsa. En Latin American Music Review, Vol. 19, No. 2, pp. 160-185.

Carbó, Guillermo (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. En Revista Huellas, No. 39, pp. 27-58.

Herrera, Enric (1995). Teoría musical y armonía moderna I, Barcelon: Antoni Bosch, pp. 84-85 (segundos relacionados).

### [Sesión 4 \(marzo 16\). Análisis descriptivo 2: Continuación del análisis armónico de las músicas populares, análisis formal.](#)

Ethan. (2017, julio 19). Philip Tagg's Everyday Tonality. Recuperado 15 de marzo de 2018, a partir de <http://www.ethanhein.com/wp/2017/philip-taggs-everyday-tonality/>

Tagg, P. (2015). Music Theory Terminology as Ideology. En International Congress of Numanties. Kaunas (Lithuania).

### [Sesión 5. Herramientas de software y análisis musical. Una introducción a la musicología asistida](#)

Sammartino, Federico. Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical. Resonancias vol. 19, nº37, julio-noviembre 2015, pp. 27-45 / Artículos. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

<https://www.sonicvisualiser.org/download.html>

### [Sesión 6 \(abril 20\): Análisis multimedial y performático.](#)

María Emilia Greco. "Entre la música y la imagen: imaginarios y significados en videos de tango electrónico". Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada VIII/16. (2016): 90-111.

María Elena Cepeda "The Colombian Transcultural Aesthetic Recipe: Music Video in the 'New' American Studies", en Musical Imagination: US Colombian Identity and the Latin Music Boom, pp. 134-163. New York: New York University Press, 2010.



Madrid, Alejandro L. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier." Trans. Revista Transcultural de Música 13 (2009).

### Sesión 7 (mayo 5): Análisis de contexto

Finnegan, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 6, junio, 2002. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.

Musri, Fátima Graciela. Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. Revista Musical Chilena, Año III, Julio~Diciembre, 1999, NI! 192. pp. 13-26

### Sesión 8 (Mayo 18) Análisis semiótico musical.

Cardona, B. (2010). "Análisis de la canción popular colombiana El Camino de la Vida "Las cosas siempre han sido así". Artes, la Revista. ed: Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

Tagg, P. (2004). Para qué sirve el musema. V Congreso da IASPM-LA, Universidad de Montreal. Canadá.

## **Bibliografía Complementaria**

Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina. (2004). The Techniques of Flute Playing I. Bärenreiter.

Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina. (2004). The Techniques of Flute Playing II. Bärenreiter.

Krieger, Peter. "György Ligeti (1923-2006), Creatividad rebelde" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 90 (2007), pp.251-260.

Ochoa, Juan Sebastián; Perez, Carlos Javier; Ochoa, Federico. (2017) El libro de las cumbias colombianas. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.