

MINISTERIO DE  
MC CULTURA  
100052



Piros y ocarinas del sur de Colombia (Cauca y Nariño). (Instituto Colombiano de Antropología), Museo Nacional, Bogotá, (Foto Rosal).

# El folclore musical en Colombia

Por DANIEL ZAMUDIO G.

- II -

## 2ª. Epoca: DEL DESCUBRIMIENTO AL MOMENTO ACTUAL

El descubrimiento, conquista y colonización marean una etapa de transformación trascendental en el continente americano. España imprime sus huellas que serán ya imborrables y que prevalecerán psicológicamente aun sobre el idioma. Emprende la colonización del inmenso nuevo continente; y es tal la magnitud de la empresa, que permite que manos de otras naciones europeas enseñoreen sobre gran parte del territorio de la América del Norte, desde México hasta la Tierra del Fuego. (No debe olvidarse la participación de Portugal en lo que toca al Brasil; pero españoles y portugueses todos son iberos).

La música indígena fue influenciada primero, y luego arrollada en virtud de su debilidad. La influencia musical española perdura hoy en los Estados Unidos aun a través del tiempo y de cambios tan radicales. Así lo demuestran algunas modernas producciones angloamericanas, que fácilmente podrían citarse, como también las opiniones de autorizados críticos.

Si esto pasa en Estados Unidos, qué diremos de nuestra Hispanoamérica. Todo lo que tenemos en música, salvo la música negra, es de origen español, sin contar la indígena precolombina, poco menos que desconocida y muy poco explotada por los músicos.

Al considerar el folclore hispanoamericano deben tenerse en cuenta dos cosas:

1ª Que ha originado confusión en América el descuido y el desprecio con que era mirada la música popular en España por parte de las clases altas y dirigentes, precisamente en la época del descubrimiento. Allá se le llamaba "música vulgar" (F. Pedrell), y

2ª La intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración.

No es difícil reconocer en nuestra música americana su común filiación e identidad española; es cuestión de simple razonamiento.



Silbato de la región quimbaya, Colombia. (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).



Silbato de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. (Instituto Colombiano de Antropología) Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).

to, de análisis rítmico-melódico. De otra manera no se explica "la gran semejanza" que encuentran los mexicanos entre sus aires populares y los argentinos. La semejanza de éstos con la de los colombianos, venezolanos y cubanos es evidente, y lo mismo hay que decir de las demás naciones de América. Un mejor y recíproco conocimiento de la música popular de nuestros países hispánicos, y también un buen conocimiento del folclore español es lo primero que deben hacer nuestros músicos; adquirido esto no hay para qué decir que sería muy ancho el campo que se abre para ellos, explotando su folclore de origen español, que es como hacer propio el que actualmente se explota en España, enriquecido además éste por reintegración de las formas típicas que en el pasado nos vinieron de allá y que, por el descuido y menosprecio de que se habló antes, se perdieron en la misma España. Esto, y lo que se puede adquirir de lo indígena autóctono, forma un acervo de material tan lujoso y abundante como para no pensar en exotismos negroides. La riqueza folclórica de España es grande en cantidad y calidad. Su tradición secular, las distintas influencias étnicas recibidas en el decurso del tiempo, dada su situación geográfica, etc., han formado allí una raza de características especiales. Su música típica ha tentado siempre a muchos grandes compositores europeos, como Gevaert, Rimsqui-Corsacov, y particularmente a los franceses, entre muchos Bizet, Chabrier, Lalo, Debussy, Ravel. Seductora es en realidad esa musa plena de color y de luz, entremezclada a veces con un tinte indefinible de misterio impregnado por el alma de los árabes.

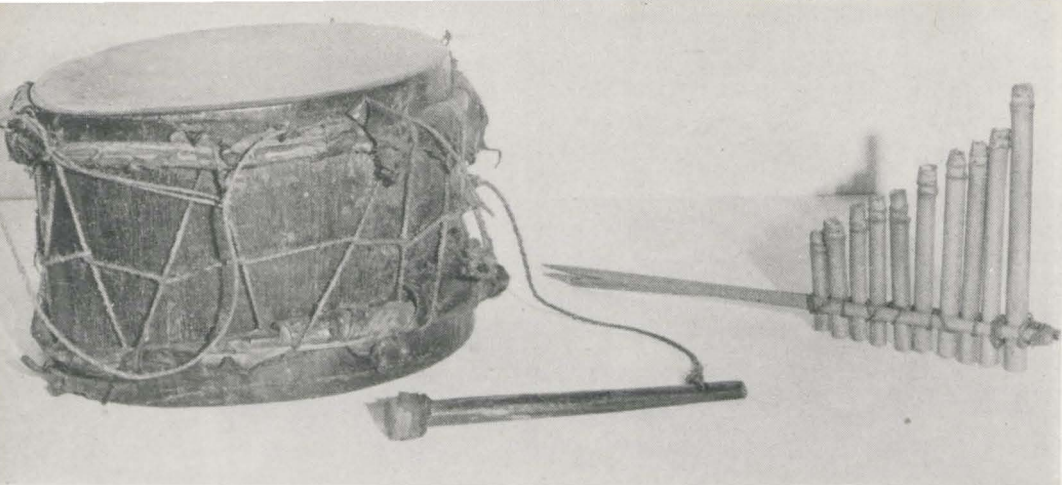
Si allí han buscado inspiración tantos grandes artistas extranjeros, cabe preguntar: ¿estará vedado a los músicos hispanoamericanos beber en sus propias fuentes?



Instrumentos musicales colombianos: de izq. a der.: tambor de cultura desconocida, hecho de un tronco; tambor de los indios guambianos de Tierradentro (Cauca), hecho de una olla esmaltada; tambor típico de los guahibos (Llanos Orientales). (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).

Instrumentos indígenas colombianos: de izq. a der.: tambor de madera, sin parche, de los indios ticunas (Intendencia del Amazonas); maracas hechas de totumo por los indios guahibos; maracas de calabaza de cultura desconocida. (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).





Instrumentos indígenas colombianos: tambor y flauta de Pan, de la cultura kwaiter (motilón). (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).

Digamos ya algo sobre nuestro *Folclore colombiano*. Al tratar este importante asunto es necesario empezar por declarar que no lo hemos estudiado con el detenimiento debido, y que un inocente optimismo a veces, y otras un completo descuido, cosas muy propias de nuestra manera colombiana de pensar y obrar, nos han traído a una confusión generalizada sobre el particular. Falta por definir la denominación de algunos aires típicos llamados Galerón, Torbellino, Guabina, Merengue, Fandango, etc., denominación que debe estar de acuerdo con las características distintivas de dichos aires. Falta también la adopción de una fórmula de escritura en relación con el ritmo y compás de algunos de ellos; todo esto da la clara impresión de que no hemos empezado por el principio. Es de justicia, eso sí, rendir un homenaje a los cultivadores de ese fermento, de ese germen popular, que desarrollado convenientemente podrá llegar a formar un organismo presentable dignamente ante la civilización musical contemporánea. Esos cultivadores no son otros que nuestros compositores y trovadores de la música popular. Gra-

cias a ellos, dicho sin eufemismos, el germen vive.

Y sin más preámbulos, entremos al análisis de algunos de nuestros aires, empleando para ello el procedimiento que puede llamarse de tradición, puesto que la música popular hay que captarla directamente del alma del pueblo. Dicho análisis tiene que basarse necesariamente en dos elementos: ritmo y melodía.

Empecemos por el aire llamado *galerón*, peculiar de algunas regiones de Cundinamarca, Boyacá y Sur de Santander. Parece ser que este aire es confundido con el *torbellino*. En todo caso hay razones para creer que el nombre que mejor le cuadra es el de *galerón*. Para analizar la primera característica —ritmo— emplearemos el procedimiento de la métrica greco-latina, aplicado a la música por los tratadistas, tomando la negra como nota larga, y la corchea como nota breve.

El *tiple*, fiel acompañante del *trovero*, empieza con unos compases a modo de preparación en este ritmo:



(El número de estos compases es indefinido: se prolonga *ad libitum*, como se acostumbra en todos los demás aires).

Este es el ritmo del aire hispano-cubano llamado *guajira*. Pero cuando comienza el canto, el ritmo cambia.

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains a vocal line with rhythmic annotations: 'troqueo', 'peon', 'pirriquo', 'dicoreo', 'troqueo', 'troqueo', 'peon', 'pirr.'. Below the vocal line are two more staves of accompaniment. The first accompaniment staff has annotations: 'anacrusa', 'pie de dos elementos', 'troq.', 'dicoreo', 'troq.', 'troq.', 'peon', 'pirr.', 'troq.', 'dicoreo', 'troq.'. The second accompaniment staff has annotations: 'troq.', 'peon', 'pirr.', 'espondeo' (with '(tiple solo)' written above it), and a time signature change to 3/8. The third accompaniment staff has annotations: 'tribraquio', 'ditribraquio', 'tribr.', 'Peon', 'yámbico', 'tribr.', 'tribr.', 'peon', 'pirr.'. The fourth accompaniment staff has annotations: 'anacrusa', 'pie de 3 elementos', 'espondeo', 'tribr.', 'tribr.', 'peon', 'pirr.', 'espondeo'. The bottom staff continues the accompaniment with annotations: 'espondeo', 'tribr.', 'tribr.', 'peon', 'pirr.', 'espondeo'.

Al analizar estos ritmos es preciso tener en cuenta los acentos prosódicos y el número de sílabas de los versos con que se canta. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el cantante *sacrifica siempre* el acento prosódico antes que alterar el acento rítmico melódico. En cuanto a las coplas con que se canta este galerón pertenecen a un género regocijado: son humorísticas, picarescas y a veces satíricas.

Procedemos, hecho el análisis anterior, a encuadrar los ritmos de las barras de compás correspondientes. Su escritura, por lo tanto, será la siguiente: (Ejemplo 3)

En el último compás de lo que llamaríamos 1ª y 2ª parte, el segundo elemento del espondeo es *simultáneo* con el primer elemento de la anacrusa de la música que corresponde al tiple solo, a modo de introducción o compases intermedios. Por esta razón, aunque el pie es *binario*, debe escribirse ese compás en tres cuartos para hacer el enlace correspondiente. El compás de siete octavos que se encuentra en la segunda parte es un epítrito equivalente, rítmicamente hablando, compuesto de un espondeo y un coro o troqueo; vale más anotarlo así en vez de un compás de dos cuartos y otro

Tiple Solo Canto

Ritmo de Guajira Es-to di joel arma  
Yo te-nia mi cha-lae-n

di-llo co-gien-do sus a-rra-ca-chas es-to  
jun-za que sa-bia te-ger som-bre ros yo te-  
di-joel arma-di-llo co-gien-do sus a-rra-ca-chas  
niu mi cha-lae-n jun-za que sa-bia te-ger som-bre ros

A-qua ca-lien-tea-las  
E-lla no te-nia na-

vie-gas y be-sos a las mu-cha-chas a-qua ca-lien-te a las  
ri-cas me-ra-men-te los u-je-ros e-lla no te-nia na-

vie-gas y be-sos a las mu-cha-chas  
ri-cas me-ra-men-te los u-je-ros

De-je-se de-so pa-trón (nda-le-ci-o) no la des-ta-pe que está su-

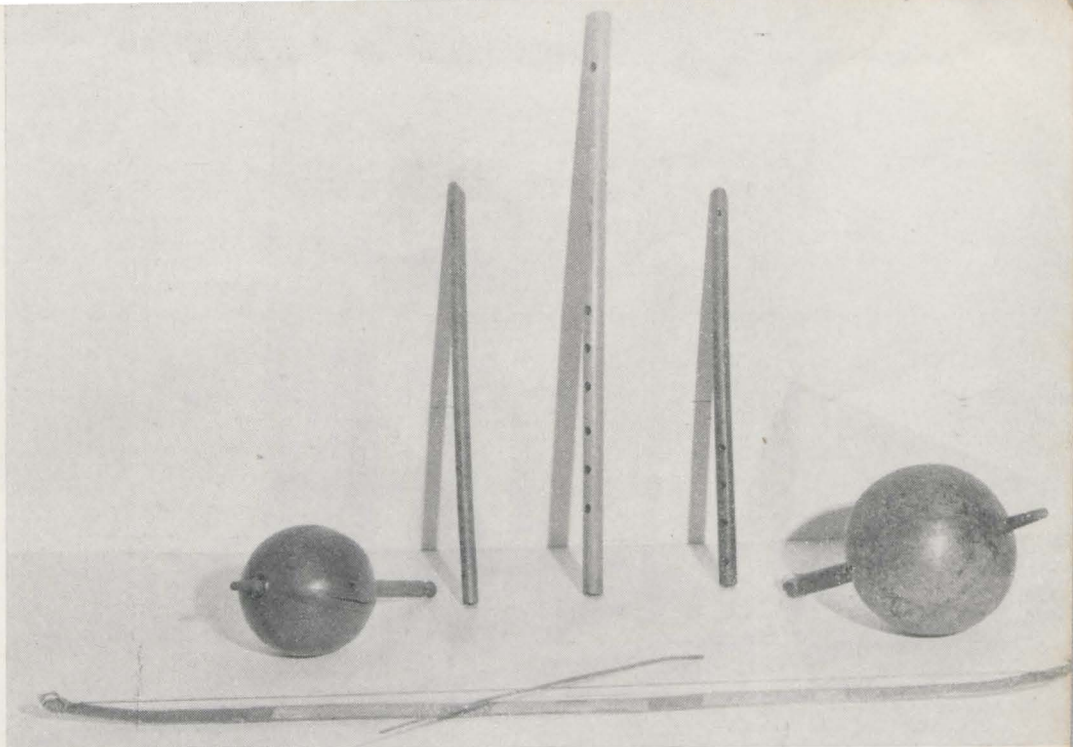
dan-do y e-che-le chi-cha la ca-g'el cuer-po

de tres octavos, lo cual es menos correcto y complica la lectura.

Segunda característica: *Melodía*. Esta procede de preferencia por grados conjuntos. La disyunción de ellos no pasa de un intervalo de tercera, exceptuando el único de cuarta entre los compases 1º y 2º, después de la anacrusa. La melodía está en el antiguo modo llamado *tetrardus*; es decir, *no está dentro de nuestra tonalidad moderna*. Sabido es que el *tetrardus* era uno de los cuatro modos primitivos (el cuarto) del canto eclesiástico en época anterior al Papa Gregorio el Grande, quien dividió cada uno de esos modos, auténtico y plagal, quedando por lo tanto ocho modos (siglo VI). Esto fue hecho porque es muy raro que una me-

lodia tuviera extensión mayor de una octava, y las escalas de los cuatro modos primitivos se componían de once notas. El *ámbitus* melódico del Galerón abraza, justamente, una extensión de once notas, y sus fórmulas cadenciales son las mismas del *tetrardus* (hoy modos 7º y 8º). La armonización de estas fórmulas cadenciales es de capital y decisiva importancia, pues constituye tal vez la principal característica. Véase:

Modulación a la 5ª



Instrumentos típicos colombianos: tipos de flauta de caña de los indios inganos, (región del Putumayo); maracas de los indios chamí (Chocó) y arco musical. Este arco se toca así: la mano izquierda sostiene un extremo y el otro se toma entre los dientes, mientras la derecha hace vibrar la cuerda con una astilla de cañabrava; el tono varía tensando o distendiendo la cuerda y la resonancia se obtiene abriendo más o menos la boca. Cultura Kwáiter (motilón). (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).

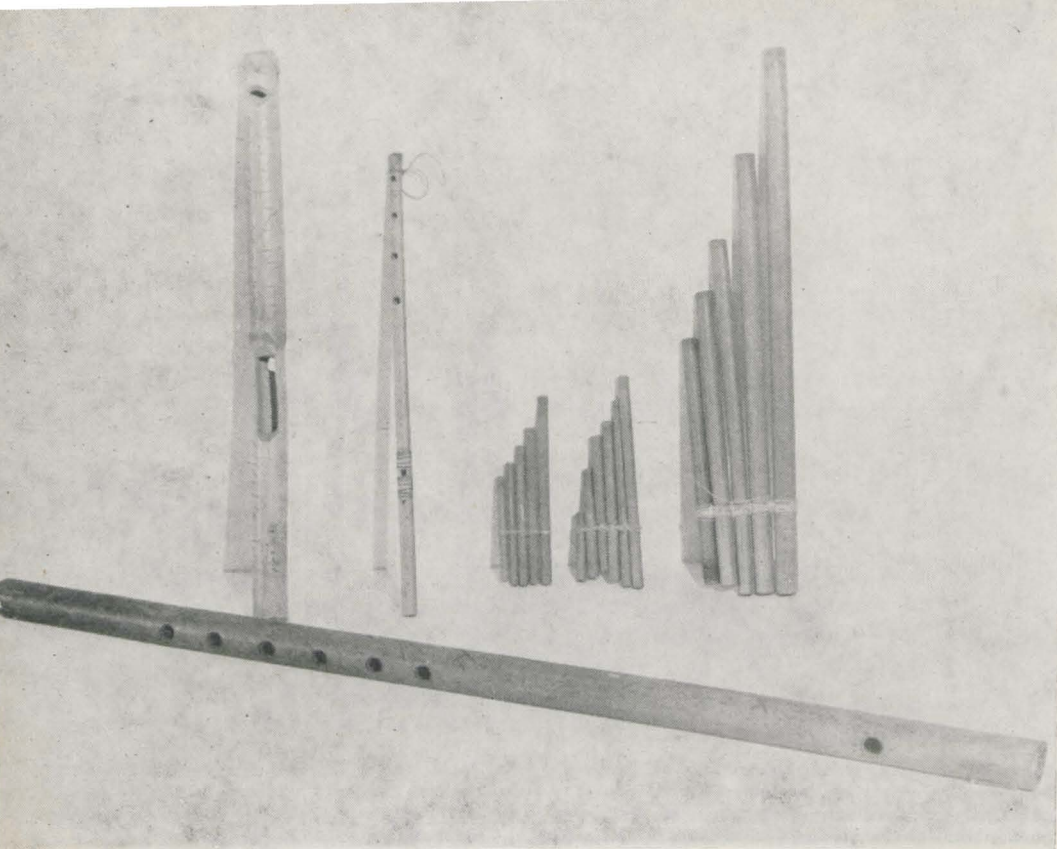
### Modulación a la 5ª

La armonización de esta cadencia, correcta, bajo el punto de vista de la tonalidad moderna, es incorrecta, y agreguemos anacrónica, tomando en cuenta la modalidad antigua, la cual queda destruída por la modulación a la quinta.



Esta cadencia es correctamente armonizada porque *no modula* y no destruye así la antigua modalidad. Esta fórmula de armonización es la que se emplea, y *debe emplear-*

*se*, para acompañar los salmos y demás melodías litúrgicas del modo 8º gregoriano, en sus cadencias. Algunos teóricos llaman a esta segunda forma "cadencia de suspensión sobre la dominante". Pero en realidad es una cadencia perfecta y definitiva. Este sencillo pero definitivo procedimiento armónico pone de relieve el cautivador arcaísmo de nuestro aire popular. Tal arcaísmo está no sólo en su forma modal sino en la libertad de su ritmo. Nótese cómo, después de los primeros ocho compases repetidos, la melodía, persistiendo en una sola nota, toma casi el carácter de un recitativo propio de la salmodia eclesiástica. A veces esta especie de recitativo suele prolongarse de acuerdo con los versos que se cantan y según las facultades y estado de animación del cantante; pero



Instrumentos indígenas colombianos: Flautas rectas de caña, flautas de Pan o caramillos y flauta travesera de madera, pertenecientes a diversas regiones. (Instituto Colombiano de Antropología). Museo Nacional, Bogotá. (Foto Rosal).

en el último hemistiquio de los versos la cadencia es la misma.

En cuanto al elemento *armonía* sólo se reduce a los acordes de tónica y dominante (excepción de las cadencias). No hay modulaciones; el acompañamiento se limita a seguir el ritmo y la melodía con acordes que le sirven de sostén. Los compases que se utilizan como introducción y de intermedio de copla a copla llevan un ritmo más regular. Esto tiene poca importancia dada su adaptación que puede llamarse postiza.

Por el análisis anterior se ve a todas luces que la procedencia del Galerón se ha originado en los cantos litúrgicos traídos a América por los sacerdotes españoles. Los pobladores de las regiones en que tal aire se cultiva, no tenían oportunidad de oír otro género de música; y pensar en que esos temas

son de auténtico origen indígena, autóctono, sería inducir en un mayúsculo disparate.

El Galerón es, seguramente, el aire más antiguo y tradicional de los nuestros. (Circunstancia digna de anotarse es que los habitantes que lo han cultivado revelan su espíritu tradicionalista conservando en su lenguaje muchos vocablos del castellano antiguo, como "mero", "vide", "truje", "mesmo", etc.).

El carácter jocosos del típico aire puede verse por el texto con que va acompañada la transcripción hecha. Obsérvase que muchos acentos prosódicos no coinciden con los musicales. En este particular ya queda dicho que los cantantes nunca sacrifican el acento musical en beneficio del otro; al obrar así los cantantes lo hacen intuitivamente, o tal vez subconscientemente.

(Continuará)