

MINISTERIO DE
CULTURA
MC 100053



Ocarinas hechas de cráneo de venado, usadas por los indios guahibos (Llanos Orientales. Museo del Instituto Antropológico Nacional). (Foto Rosal).

El folclore musical en Colombia

Por DANIEL ZAMUDIO G.

- III -

EL BAMBUCO —Aunque sin ofrecer la característica modal exclusiva del galerón, el bambuco es el aire que goza de más popularidad y simpatía entre nosotros. Empecemos porque la palabra bambuco es eufónica; suena agradablemente al oído y no es evocadora. Respecto a su aplicación denominativa al conocido aire popular, parece que no es muy exacta. Etimológicamente la palabra

parece derivar de *bambú*. En una obra de nuestra literatura hay una nota magistral en la cual el autor dice que el bambuco vino de Africa traído por los negros. En apoyo de esta hipótesis podría agregarse que en la Argentina existe un canto llamado "Bambula", llevado allí por los esclavos africanos; que entre los negros de Africa hay una flauta llamada *bambula* para acompañar una

danza típica que lleva el mismo nombre (*bamboula*), etc. Hay que pensar, no obstante, que todo esto es una de tantas fantasías que a veces toman cuerpo al calor del trópico. También se habla de la ascendencia mora del bambuco. La hipótesis negro-africana debe descartarse de una vez; y si en sus inflexiones melódicas se percibe el acento de los moros, lo cual es muy dudoso, ese acento habría pasado a través del alma española.

Algo difícil es saber cómo y dónde nació el bambuco —lo que por otra parte tiene sólo importancia para una investigación histórica—. El creador del bambuco no es anónimo; ese autor se llama el pueblo. Del alma del pueblo brotó, y sin crecer todavía, vive y se agita en la misma alma popular, siendo innumerable el grupo de sus cultivadores. Sería curiosa la respuesta de cualquiera de ellos si se le interroga: ¿quién le enseñó a usted a hacer bambucos? Este aire ha venido transmitiéndose por tradición desde sus orígenes; pero, técnicamente hablando, su bi-

biografía es poco menos que inexistente, ya que su escritura ha sido defectuosa. Para analizarlo —insistimos— es necesario tomar por base el único y el mejor documento que está constituido por los trovadores populares. Siendo ellos la bibliografía viva del bambuco, escuchémoslos atentamente, y así sabremos a qué atenernos en cuanto a su escritura.

Cualquier bambuco, y de autor cualquiera, puede servirnos de modelo para estudiarlo; y hay que advertir de paso que el bambuco se ha hecho generalmente para ser cantado, componiéndose de dos partes. Pocos son los que se han hecho para el género solamente instrumental. Escojamos algunos al azar, y sin transcribirlos por entero por no considerarlo necesario.

Como de costumbre, el *tiple* comienza con unos compases a modo de preparación para el canto.

El ritmo de estos compases tiene una importancia secundaria. Y ahora el canto:

Cante
anacrusa Iribraguio Peon pirriquo
espirito equivalente
Iroqueo espondeo

Di soá do-ran-dá-u-ma ne gra al may

Iroq. Peon, pirr espondeo anacr. Iribr. peon, pirr
co' ra zón de pie dra que tie ne mu-cho a

peon, Iribr. equiv. pirr Iribr. equiv. pirr espondeo anacr.
man-tes y que a nin-gu- nu se en-tre-ga sin

Iribr. Peon, pirr Iroq. espir. equiv. espondeo Iroq. pirr.
(1) es-pe-ran za lau-do-ro cau-ti-va-do por sue-

espondeo anacr. pirriq. anacr. pirr anacr.
ter-na por su gran-de por su nu-ble por su

Iroq. Peon, pirr espondeo
l'in pi-dá-be lle-xa

batería, o fórmula, de acompañamiento
puesta solamente en estos dos compases

Salta a la vista inmediatamente la completa semejanza rítmica del bambuco con el aire anterior que hemos denominado "galerón". Solamente existen dos diferencias: 1ª, que en la segunda parte de este último cambian los ritmos, y aquí debemos añadir que también en dicha segunda parte cambia el metro de los versos, como en el que hemos transcrito; o continúa el mismo metro, en cuyo caso los ritmos persisten pero adap-

tándose, naturalmente, a esa especie de recitativo sobre una sola nota, inclusive habrá modificaciones también en las anacrusas; y 2ª, que tanto el carácter de la melodía como de la letra es romántico, sentimental, en el bambuco; mientras que en el galerón todo es festivo. Y van los siguientes ejemplos de bambuco (prescindimos de seguir empleando la nomenclatura de los ritmos por no creerlo necesario):

Éu ma-ne-ci-ta u mo - ro - sa pu - ra y suá se co - mo se - da -
blan - da se pa - lar y li - ge ra pa - ra d'ho - jar la ro - sa

Èl sol de la tierra ardiente que oí a los au - ras tran -
qui - los me - cer . . tu cu - ná - no -
cen - te al a - cá - ri - ci ar tu fren - te lle - nó de
luz tus pu - pi - las

Basta de ejemplos. Todas las demás composiciones del género acusan las mismas características, son iguales. Por tanto, no hay los bambucos; hay el bambuco.

Entremos en análisis:

Primera característica: RITMO.—El ritmo melódico del bambuco está formado por una combinación ternaria-binaria (ritmo peón, compuesta de dos pies, uno de tres elementos, tribraquio, y otro de dos elementos, pirriquo) en compás de cinco tiempos (to-

mada la corchea como unidad de tiempo). Téngase en cuenta que la *melodía* sola es el asunto de primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple aunque necesaria adaptación. Esto, sin embargo, ha venido a constituir otra característica rítmica. En efecto, el cambio de compás de cinco o seis octavos ocurre siempre en las cadencias. Esto obedece a que, cuando la melodía queda en reposo cadencial, el acompañamiento cobra mayor importancia. Se-

guramente el acompañante, que casi siempre es el mismo que canta, ha buscado así la manera de *cuadrar* la aparente irregularidad del ritmo melódico en los momentos en que queda libre de éste. Así se ha originado, en las cadencias, una combinación rítmica simultánea entre la melodía y el acompañamiento; en dichas cadencias el pie rítmico melódico es de dos notas largas —espondeo— pie binario, mientras el acompañamiento ejecuta dos pies ternarios en el

mismo compás. Por esta razón no debe usarse en tales cadencias la signatura 3/4, pues el acompañamiento, perdiendo así su carácter rítmico, se confundiría con el del PASILLO.

Observaciones sobre los ejemplos transcritos:

1^º Que en los compases segundo y décimo del número 1, y en los compases tercero y noveno del número 4, la transcripción está hecha en la medida de 7/8 (epitritos equi-

N^o 1

Nie-gas . con el lo que hi - cis-te y mis
 sos-pe-chas te a - som-bran . . .
 pe - rro si no lo qui - sis-te por-qué te
 no-nes tan tris-te cuando en tu ca sa lo nom-bran.

N^o 5

anacr.

valentes); mientras que en el segundo compás del número 2 se ha transcrito con un dosillo —segunda parte del compás 6/8— que no es exactamente lo mismo. Tal vez esto último conviene más al número 2, dada la índole o el carácter menos enfático de

ese pie rítmico en relación con los espondeos de los otros números citados;

2^º Que en el número 5, no escrito para canto, alternan simétricamente los compases de 5/8 y 6/8, exceptuando los compases 13 y 14. El ritmo melódico parece que hu-

quiera sido influenciado aquí por el ritmo en 6/8 de los compases que siempre preceden al canto que se usa en las cadencias;

3^a Que en los espondeos, en vez de dos negras, van anotados con una negra y dos corcheas ligadas. Esto para hacer más cómoda la distribución de los valores a la lectura;

4^a Que en el texto van señaladas entre paréntesis las tildes correspondientes a los acentos prosódicos incorrectos, por el descuido en la aplicación de la música a la letra. Al incurrir compositores y cantantes en esta grave incorrección, han contribuído, felizmente, y sin darse cuenta, a poner de relieve el verdadero ritmo y compás del bambuco, y

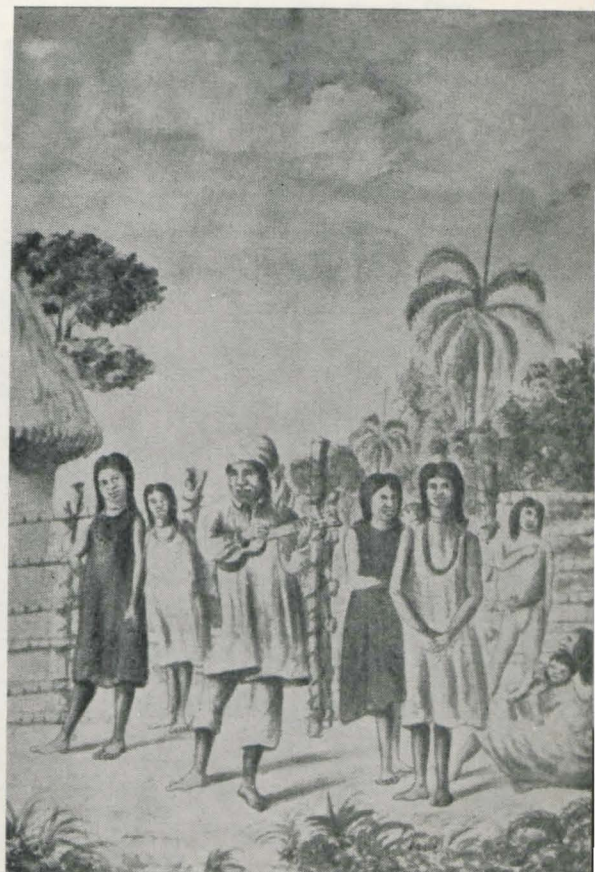
5^a Que pretender definir y resolver la escritura de este aire popular tomando por la base el *acompañamiento*, sería un grave error. Equivaldría a emitir juicio sobre un cuadro pictórico estudiando el marco. (Una característica del acompañamiento es que el *rasgado* cae siempre en el primer tiempo de cada compás. Este efecto es insustituible al hacer transcripciones para otra clase de instrumentos como el piano, por ejemplo. Esto no presenta dificultad, pues el primer tiempo puede estar representado ya por un silencio, o bien por un sonido determinado).

Segunda característica: MELODÍA.—Esta tiene por base la tonalidad moderna, modo mayor y menor. La curva melódica pasa muy pocas veces de la extensión de una octava¹, contrayéndose y acentuando su perfil a los grados centrales de la escala. Por regla general, hay en todas las cadencias apoyaturas expresivas (apoyaturas armónicas) formadas con el intervalo descendente del cuarto al tercer grado en la escala, sea mayor o menor.

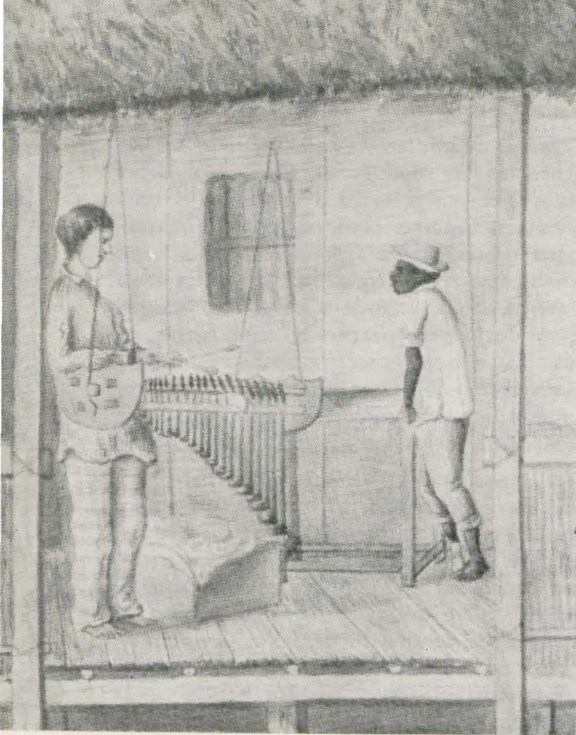
¹ Excepción hecha de las composiciones para género instrumental.

Tercera característica: ARMONÍA.—Esta consiste en las modulaciones a los tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia, en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía; esto, sin afectar en nada las características melódicas. Se advina aquí la loable preocupación de estos compositores buscando la variedad armónica para rehuir la monotonía.

Observación.—La característica armónica tiene su importancia al estudiar el género popular, según opinión de los musicógrafos. Citemos sólo un caso: "la jota" española. Este conocido aire popular, dicen, tiene la particularidad de que su armonización se reduce a los acordes de tónica y dominante, lo cual no le quita interés. Por el contrario, la jota española es, y seguirá siendo... la jota española.



Indias sálivas bailando. (Album de la Comisión Corográfica).



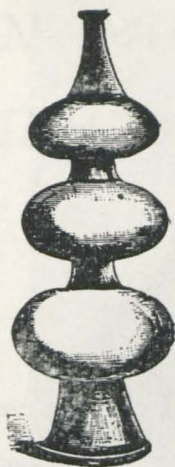
La marimba. Provincia de Barbacoas. (Album de la Comisión Corográfica).

Estudiadas las características anteriores, resulta aventurado suponer que el bambuco es de origen negro-africano. Intentemos aclarar esta cuestión. Sabido es que el ritmo, casi único elemento de la música de los negros venidos a América, era cosa elemental y primitiva en ella. Más tarde, sin embargo, y gracias a la entonces incipiente síncopa, se desarrolló y tomó cuerpo principalmente en Cuba (rumba, conga, etc.) y en Estados Unidos (two-step, fox trot, schimmy y sus derivados). Esta es la "música negra" de que hablan los franceses; y agregan que la feliz acogida que ha tenido en cabarets y salones sociales se debe "a la potencia dinámica de la síncopa". Y en verdad, ¿qué tienen que ver estos ritmos con el del bambuco?

Indios coreguajes con sus adornos. Territorio del Caquetá. (Album de la Comisión Corográfica).



En cuanto a la melodía, hemos visto que está dentro de los modos mayor y menor de la tonalidad moderna, es decir, de la escala europea llamada también *occidental*. ¿Qué giro melódico hay semejante a los de los cantos vernáculos de Africa? Ni siquiera moriscos. Los moros dejaron sus huellas profundas en el conocido canto flamenco andaluz, en el cual la melodía tiene inflexiones especiales, es caprichosa y recargada de ornamentos. ¿Vamos a pensar también en que lo que canta el muezin en su torre almenada al salir el sol es un bambuco? (Por otra parte no ha faltado también quien piense que los chibchas lo cantaban) (!). En cuanto a su posible procedencia, nos arriesgaríamos a sentar la siguiente hipótesis:



Botuto: trompeta que tocan los indios orinocenses, de sonido grave, hecha de arcilla cocida.

La contradanza que vino de España se aclimató y tomó incremento en Cuba. Posiblemente en España se fue olvidando, pues allá fue considerada más tarde como procedente de Cuba. La contradanza se escribía y ejecutaba en compás de 6/8, y según Pedrell, en España "fue transformada bajo el punto de vista rítmico, cuyo aire, rítmicamente considerado, viene a ser un *zortzico* en movimiento más vivo y acentuado". El *zortzico* es un aire en compás de 5/8 y se ejecuta en movimiento moderado. Pues bien, un *zortzico* "en movimiento más vivo" presenta mucha identidad con el ritmo del bambuco. Este aire pudo venir a Colombia, y al aclimatarse entre nosotros fue adquiriendo poco a poco las características definitivas que hoy tiene. De la raigambre española ha salido un ritmo ligero, ágil y suelto, francamente alegre, que sirve de soporte a una melodía de acentos, quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste.

El bambuco colombiano gusta en todas partes. Hemos podido comprobarlo, personalmente, en Venezuela, Centroamérica y las Antillas, siendo rotundo su éxito entre toda clase de público. Sin duda esto se debe a su originalidad, la cual estriba en una característica de orden estético que da lugar a esta conclusión paradójica: el bambuco es un aire de *alegre melancolía*.

Finalmente, y volviendo sobre su escritura, debe observarse que ha sido errónea la medida usada a tres tiempos (3/4). El más antiguo que hemos tenido al alcance de la mano es uno del señor Párraga y cuyo tí-

Así se hacen los tiple que irán a alegrar las romerías... (Foto Hernán Díaz).





De vuelta del mercado... Campesineta del altiplano colombiano. (Foto Hernán Díaz).

tulo es: *Aires populares neogranadinos*. La pieza es una especie de fantasía para piano escrita en compás de $3/8$; error grave, pues la armonía fuera de su centro común de gravedad rítmica, digámoslo así, aparece forzosamente sincopada de continuo; y los contornos de la melodía quedan indefinidos y como amorfos al través de esa armadura de medida. Algunos acentos, que para el caso podemos llamar artificiales, puestos por el señor Párraga, dejan entrever que él mismo se dio cuenta del *non est hic locus* del compás ternario. No sabremos decir si este procedimiento de escritura fue adaptado por él o tomado de otro anterior; en todo caso el error ha persistido.

(Continuará)

