

Remen bien esa tambora,
tambora de Coconuco;
mi pareja está ganosa
de una mano de bambuco.

Copla popular caucana.

Carlos Miñana

Rítmica del bambuco en Popayán

Este artículo es una síntesis de los capítulos VII y IX de un estudio inédito del autor realizado durante los años 1980-1987 y titulado "Música de flautas y chirimías en Popayán (Cauca)", Bogotá, 1987, 234 pág. Los dibujos son de Alberto Puentes.

La chirimía payanesa es hoy un conjunto musical conformado por una o varias (hasta 4) flautas traversas sin llaves (de caña o PVC), varias tamboras (de 2 a 4), una o varias carrascas o güiros, uno o varios pares de mates y un triángulo.

El bambuco es una especie o género musical, una estructura común a un amplio repertorio, el más tradicional y característico de la zona andina del Cauca. Aunque es común a toda la región andina y costa del Pacífico y se ha extendido por todo el país, tiene su origen en la región Caucana como producto musical mestizo. Existe un bambuco vocal, pero este casi no es interpretado por los conjuntos payaneses. El bambuco vocal, tal como se conoce hoy, es un producto relativamente reciente que se gestó sobre todo en zonas urbanas como Bogotá, Medellín, Ibagué, Neiva, Cali, Bucara-

manga... Sin embargo existe todavía un bambuco vocal de base campesina, aunque en vías de extinción.

Hablaré, entonces, del bambuco de tipo instrumental, que en otras regiones del país llaman también "fiestero". Tiene también dos grandes vertientes: una campesina que se conserva con gran vitalidad y que es la que porta una escalística más arcaica y variada (pentafonía, modos antiguos, escalas mayores y menores); y otra vertiente urbana, más reciente (las piezas más antiguas que han llegado a nosotros son de comienzos de siglo, mientras que hay piezas campesinas citadas en documentos de 1810), definidamente tonal, modulante en muchos casos, con uso sistemático de cromatismos y mucho más cercana a las músicas urbanas de comienzos de siglo del resto del país (Zona Andina).

1. ANALISIS RITMICO Y METRICO GENERAL

El TEMPO del bambuco payanés oscila entre $\text{♩} = 104/132$. Es decir, es un tempo moderato tendiendo hacia allegro. Sin embargo, aunque es muy estable, no se mantiene igual durante la ejecución de una pieza. En especial en los arreglos de los grupos más profesionales hay ritenutos y rubatos. Los grupos no tan profesionales casi no utilizan estos recursos y mantienen el tempo durante toda la pieza.

METRICAMENTE, el bambuco se caracteriza por utilizar simultáneamente la medida de $3/4$ y $6/8$, es decir, tres tiempos de subdivisión binaria contra dos tiempos de subdivisión o pie ternario.



Esta combinación métrica no se da en forma de hemiola o alternativa regular, sino que aparece a varios niveles. El nivel melódico suele funcionar en $6/8$ aunque combina ocasionalmente compases de $3/4$. A nivel percusivo hay instrumentos que acentúan más el $3/4$ y otros el $6/8$, e incluso otros, como la tambora, combinan ambas métricas ($6/8$ en la madera $3/4$ en el parche). Hay finalmente otro factor que vuelve más polimétrico al bambuco. La carrasca sobretodo, y también los mates, muestran una tendencia generalizada —que se vuelve mucho más patente en los grupos campesinos influenciando también a los membranófonos— a enfatizar de tal modo los dos tiempos del $6/8$, que se convierte prácticamente en otra métrica, binaria también, pero de subdivisión binaria:



Mientras que el $3/4$ y el $6/8$ atraviesan todos los planos tímbricos, en los grupos payanés el $2/4$ se mantiene únicamente influenciando a la carrasca y a los mates. Por esto podemos afirmar que el bambuco payanés se puede “reducir” a la combinación métrica $3/4$ $6/8$.

Como la métrica es básicamente un problema de estructuración de acentos, he de hablar aquí también de los acentos secundarios. Es una constante, una característica del bambuco en el nivel percusivo (no tanto en la rítmica de la melodía) la acentuación secundaria del tercer tiempo cuando se funciona con una métrica de $3/4$. Este énfasis del tercer tiempo y el enmascaramiento del primero hace que a veces suene así:



Sin embargo no se alcanza a perder el sentido del primer tiempo pues es enfatizado por la percusión en $6/8$ y $2/4$:



En cuanto a la figuración rítmica utilizada, la unidad básica mínima es la corchea. La corchea es el valor de duración unidad mínima. Si bien a veces aparecen las semicorcheas en alguna variante percusiva de los mates, se trata más bien de una especie de trémolo. Cuando aparecen las semicorcheas en las flautas se trata también de ornamentación: un mordente, una apoyatura..., es decir, con un valor ornamental, no estructural. La corchea es la base del bambuco tanto en la rítmica de la melodía como en lo percusivo. En segundo lugar están las negras y en tercer lugar, con menor frecuencia los

valores de mayor duración: negra con puntillo, blanca, blanca con puntillo, dos blancas con puntillo ligadas... Pero el 90% de lo que es un bambuco está constituido figurativamente por corcheas.

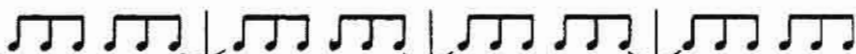
Respecto a la RITMICA DE LA MELODIA la característica fundamental del bambuco es la síncopa producida por el alargamiento o unión de la última corchea del compás con la prime-

ra del siguiente, es decir, la síncopa caudal:

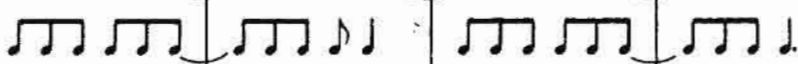


Esta síncopa caudal puede estructurarse en unidades de uno o dos compases, siendo lo más común esto último. Sin esta característica rítmica, el bambuco deja de ser bambuco.

cada compás



cada 2 compases



Una segunda característica rítmica de lo melódico es su estructuración en frases de 4 compases. Estas frases suelen presentar un hemistiquio o cesura entre el segundo y tercer compás. Esta es una característica no sólo del bam-

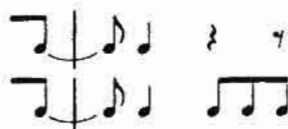
buco sino de casi toda la música popular colombiana, latinoamericana y occidental en general (esta estructura se presenta con mucha frecuencia también en la música académica).



*Vigila tus silencios
hasta que sean oro.*

Jorge Guillén.
Clamor: tiempo de historia.

La salida más común de la síncopa caudal es seguir con otro compás de corcheas o bien introducir después de la síncopa una negra, con sentido conclusivo, o para seguir con un grupo de 3 corcheas:





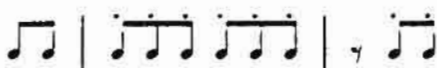
Las entradas más comunes, como puede verse en los ejemplos anotados anteriormente son a tiempo o en antecompás con dos corcheas. También son características las entradas después de un silencio de corchea y en el segundo tiempo en 6/8.



Es muy común combinar los valores negra-corchea o corchea-negra en 6/8. También, aunque con menos frecuencia, se introducen las tres negras enfáticas. La síncopa central en 6/8 es también usada, pero es rara.



Finalmente anotar que a veces la síncopa caudal se escribe substituyendo la segunda corchea ligada por un silencio pues a veces expresivamente se utiliza este recurso sobre todo cuando las notas se atacan en staccato.



2. RITMICA PERCUTIVA

ENTRADAS

Hay dos tipos de entradas básicas en el bambuco payanés: en tutti y cada instrumento con su célula rítmica básica. En el primer caso el tutti está constituido por un compás de tres negras y luego sigue cada instrumento con su célula característica. La entrada se hace normalmente sobre el primer tiempo del segundo compás. Si el bambuco comienza en antecompás, como es lo más común, la entrada es en el primer tiempo del segundo compás completo. La entrada, obviamente, la dan las flautas pues son las responsables del nivel melódico. Alma Caucana y Aires de Pubenza han experimentado otros tipos de entradas. Por ejemplo, una variante consiste en presentar la primera frase completa a cargo de las flautas y luego entrar normalmente (oír Tenjo, en la versión de Alma Caucana).

Flauta

Entrada tipo 1

Entrada tipo 2

A. TRIANGULO

El triángulo combina dos tipos de golpes: uno sobre el lado que está a la base del triángulo y otro en la parte interna de uno de los laterales.



B. MATES

En los mates hay dos técnicas básicas: una cuya unidad básica es un compás (derecha, acento del primer pulso; izquierda, acento del segundo pulso en 6/8) y que lleva las dos manos con movimientos simultáneos pero opuestos; otra, cuya unidad básica es un tiempo en compás de 2/4 y en la que las manos se mueven no simultáneamente sino en forma derecha, izquierda, derecha.

dcha i i d i i

En ambos casos los mates se mueven sobre un imaginario plano horizontal y hacia adelante y hacia atrás. Los sonidos cortos y secos que se requieren para los tutti (tres negras) se logran normalmente con el movimiento simultáneo de ambas manos de arriba hacia abajo en un plano vertical, paralelo al cuerpo del ejecutante.

v derecha adelante

n derecha atrás
(izda. adelante)



C. CARRASCA

La carrasca se ejecuta con movimiento, normalmente de la mano derecha que es la que lleva el tridente o trinche, hacia abajo y hacia arriba, frotando las muescas labradas en el puro o calabazo. Hay dos efectos básicos: el golpe normal, seco, hacia arriba o hacia abajo, y el golpe que grafico como un trémolo y que se obtiene deslizando lentamente el trinche por toda la superficie rayada del puro, lo cual produce un sonido mucho más largo y grave.



↓. hacia abajo
| hacia arriba



Golpe usado actualmente por los conjuntos tradicionales de adultos



Golpes usados en algunos conjuntos de niños



Golpes usados por los grupos semi-profesionales jóvenes de hoy

Mientras que tradicionalmente todas las tamboras interpretan la misma célula rítmica, los conjuntos como Aires de Pubenza. Los Gavilanes, JUCA... forman dos o tres grupos percutivos en las tamboras: una que toca golpe "sencillo", que no es sino el golpe de rajaleña o sanjuanero usado en el Huila y el Tolima; otra toca el golpe "redoblo", que viene a ser el golpe tradicional de tambora con algunas variantes; una tercera tambora combina variantes de la segunda en



D. TAMBORA

No voy a hablar aquí de la técnica de la tambora. Simplemente señalar que las convenciones son golpe en madera, notas con x, golpe sobre el parche con el remo, notas con figuración convencional.

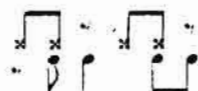
x golpe en madera

• golpe en el parche

Golpe redoblar



Golpe apasillao



momentos distintos e introduce a veces una especie de “bambuco apasillao”, según la terminología que ellos mismos usan. Esto da como resultado un denso trenzado rítmico que, a veces, de lo denso se percibe plano, ya que se usa sin contrastes en la acentuación y sin contrastes entre los distintos niveles de las tambores.

Golpe sencillo



Doy a continuación una pequeña muestra de cómo se articulan las variantes en el bambuco redoblar. La versión es de Alejandro Solano, flautista de Aires de Pubenza, y también excelente tamborero. Nótese cómo la densificación del parche (variante con 6 corcheas en el parche) se resuelve siempre con la salida de las tres negras simultáneas en madera y parche.



Ahora otra muestra del bambuco apasillao:



*El ave canta, aunque la rama cruja;
como que sabe lo que son sus alas.*

Refrán recogido en Colombia.

Presento ahora una partitura global a partir de las células más comunes:

TRIANGULO



MATES



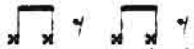
CARRASCA



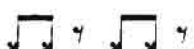
TAMBORA 1



TAMBORA 2



TAMBORA 3



ó



Finalmente voy a tratar de relacionar la rítmica percusiva con la rítmica de la melodía. El tejido rítmico que se va urdiendo se puede caracterizar básicamente por la oposición 3/4 6/8 en un primer nivel, por una trama densa de corcheas en un segundo nivel y por el énfasis secundario en el último tiempo dado por las tamboras y por la síncope caudal de la melodía:

Estas tres características, métrica la primera, temporal la segunda y acentual secundaria la tercera, son las que configuran la rítmica global del bambuco de los conjuntos payaneses.

Hay finalmente una característica secundaria pero que no podemos olvidar, pues en estos pequeños detalles reside eso que algunos llaman "sabor". Se trata de la tendencia hacia el 2/4 en las carrascas y mates.

I	
II	
III	

IV	
----	--