

PROYECTO DE INVESTIGACION:

INVESTIGACIÓN RITMOS COLOMBIANOS REGION CARIBE

ANDRÉS FELIPE CÉPEDES PIÑA

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR
AL TÍTULO DE**

TECNÓLOGO EN INFORMATICA MUSICAL

ASESOR

JAMIR MAURICIO MORENO ESPINAL

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

INSTITUCION UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

TECNOLOGÍA EN INFORMATICA MUSICAL

MEDELLÍN

2014

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

3. INVESTIGACIÓN

Bullerengue o Bullarengue

Cumbia

Lumbalú

Malla

Mapalé

Merengue

Paseo

Porro palitiao (Gaita)

Porro tapao (Puya)

Puya Vallenata

Son

Vaquerías

Canto de zafra

INTRODUCCIÓN

El grupo de investigación “Artecnología”, propone crear una biblioteca de bancos de ritmos creada por los investigadores del semillero de investigación. Ya que hasta el momento no se cuenta con una de ellas en el país, es un complemento al proyecto de restauración y sin costo alguno.

1. Justificación

La ley 1185 de 2008 en su artículo primero define que los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico son integrantes del patrimonio cultural de la nación, que estos deben salvaguardarse, protegerse, recuperarse y conservarse como testimonio de la identidad nacional tanto en el presente como en el futuro. De igual forma la UNESCO en su Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, artículo 1 numerales 1, 2, 3, 4, 5, designa a los países miembros de la Organización como garantes de su identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización y divulgación.

Teniendo a favor esta ley y en colaboración con el proyecto de digitalización de audios se consolida la importancia de tener esta biblioteca de ritmos colombianos de la costa caribe ya que de esta manera también se resca en el tiempo ritmos que no son especialmente conocidos por su no popularidad en el centro del país.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo General

Desarrollar, formar, una biblioteca de ritmos colombianos utilizando los medios proporcionados por nuestros semilleros con base en la investigación exhaustiva hecha por mi parte en las bibliotecas de la ciudad, y a modo personal en mi pueblo que es de herencia caribeña.

2.2 Objetivos Específicos

- formar loops de bases rítmicas de los ritmos investigados.
- puntos de partidas para producciones con estos ritmos.
- usar los elementos proporcionados por el semillero.
- guardar en el tiempo estos ritmos.

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN RITMOS FOLCLÓRICOS DE LA REGIÓN CARIBE

POR ANDRES CÈSPEDES.

El Bullerengue o Bullarengue:

Este ritmo surge en Colombia con la llegada de los esclavos a Cartagena de indias, los cuales utilizaban tambores (La hembra y el llamador) las mujeres utilizaban polleronas; es un género musical y de danza de la Costa Caribe de Colombia y de la provincia de Darién en Panamá. Es ejecutada principalmente por los actuales descendientes de los cimarrones que habitaron el Palenque de San Basilio (Colombia), el Palenque del Mamoní o Santiago del Príncipe y la tribu de los mandinga de Kuna Yala (Panamá), quienes se extendieron hasta el Darién histórico; lo hacían en su tiempo libre o también cuando querían divertirse y pasar un buen rato agradable, por medio de esta bulla de tambores y palmas también celebraban su libertad como esclavos.

En Colombia, tal cual lo registra el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra "bullerengue" o "bullarengue" significa "pollerón". En Panamá se entiende que la palabra "bullerengue" viene de la unión de "bulla" y "arenga", o sea, "bullarenga".

En Colombia, este se caracteriza por ser un baile cantado, cuya danza es de mujeres solamente, de indudable ancestro africano, al parecer desprendida de las costumbres rituales del Palenque de San Basilio, formando parte de los actos de iniciación de las jóvenes a la pubertad, tomando como referencia a Cartagena. Este ritmo a pesar que es muy tradicional no se enseñaba, no se tenían lugares destinados para impartir estas clases, solo hasta hace algunos años con la creación de festivales y escuelas de música tradicional en algunos pueblos como Ovejas y Sucre, se están implementando algunas metodologías occidentales, tomadas de la educación formal escolarizada. Según las viejas cantadoras y tamboreros, ellos aprendieron con un familiar muy cercano o un amigo, que a su vez aprendió de otro familiar u otro amigo, por eso podemos ver que estos músicos son fruto de una larga herencia musical, donde ésta se socializa constantemente; por esto las cantadoras, bailadoras y tamboreros nunca dejan de aprender y solo cuando son veteranos son realmente reconocidos dentro de la comunidad como buenos bullerengueros. Durante sus visitas a otros pueblos y hoy en día en la participación a festivales, estos personajes aprenden cantos, versos, pasos, golpes de tambor, conocen a cantadoras, bailadoras y tamboreros de los cuales

aprenden viendo; en ningún momento un tamborero “veterano” va a pedir a otro tamborero que le enseñe un toque, ellos los aprenden y para esto utilizan el término “coger”; los tamboreros, las cantadoras y bailadoras se “cogen “ los golpes, los cantos y los pasos de otras personas.

El ritmo es bien marcado, autónomo, netamente africano, ejecutado por tambores, sin ninguna derivación hacia la melodía. Las jóvenes salen al patio en fila, palmoteando con las manos en alto, a paso corto, similar al de la cumbia y en posición erguida. Se suceden varias figuras, usando las faldas, que simbolizan la ofrenda de la fertilidad. La música incluye un tambor hembra o tambor alegre acompañado de un tambor macho o llamador que lleva el ritmo, también una totuma con un plato de loza quebrado en su interior. y las palmas del coro que acompañan la música. A nivel vocal el bullerengue es liderado por un maestro de ceremonia y su canto se basa en la narración de una historia mediante pregunta y respuesta en décimas y líneas fragmentadas.

Instrumentos:

Tambor llamador (macho).

Tambor alegre (hembra).

Tambora.

Maracas.

Palmas y tablas.

La cumbia:

La forma más auténtica de la cumbia es exclusivamente instrumental, sigue patrones rítmicos que varían de acuerdo con la instrumentación utilizada, en compás de 2/4 o 2/2, y presenta adaptaciones regionales de acuerdo con el predominio de una población indígena o negra. Es ejecutada y seguida tradicionalmente por el conjunto de tambores: llamador, alegre, tambora, así como la flauta de millo o las gaitas, macho y hembra, las maracas y el guache. La cumbia cantada es una adaptación relativamente cercana en la que el canto de solistas y coros o cuartetos se alternan a la de la flauta de millo o las gaitas. El conjunto de cumbia es una ulterior evolución del originario conjunto de la tambora, estando el conjunto de tambora conformado por el tambor alegre y el llamador y, en algunos casos, por la tambora. Es un baile meramente cantado, como el chandé, con sus palmas y coros, junto al cual luego se sumaron los pitos de las gaitas o los millos; el elemento negro de la cumbia proviene del cumbé, ritmo y danza bantú de la isla

de Bioko, Guinea Ecuatorial. Los africanos que llegaron como esclavos a esas regiones, al contar la historia de sus grupos étnicos y aquellos hechos famosos dignos de guardarse en la memoria, se servían de ciertos cantos que distinguían con el nombre de “areítos”, que quiere decir bailar cantando: poniendo en alto los candiles, llevaban el COREO, que era como la lección histórica que, después de ser oída y repetida muchas veces, quedaba en la memoria de todos los oyentes. El centro del círculo lo ocupaban quienes daban la lección con el pie del canto y aquellos más duchos y peritos en el manejo de las guacharacas, millos, tambores y maracas, para entonar con la delicadeza la música de aquellos cantares que fueron pasando, con el tiempo, de ser elegiacos a entusiasmar, galantear, querellar y divertir. Los afrocolombianistas disputan la cuna de la cumbia, la cuál ubican en Cartagena.

La cumbia ,se dice, nació en Mompox, Tamalénque, El banco, Guamal y Chimí, que era un resguardo indígena que ocupaba parte del río Tucurínca; la actual Magdalena, pocos días antes de la batalla naval que se llevó a cabo en la bahía de Las Ánimas de Cartagena de Indias entre los últimos reductos españoles y el ejército republicano, confrontación bélica que selló la independencia de Colombia. El almirante José Prudencio Padilla, escribiendo en la vecina población de Arjona sobre la celebración de la fiesta de San Juan Bautista, señala las gaitas y las cumbiambas como animadoras de las festividades; En su obra Viaje por Colombia: 1825 y 1826, el teniente de la marina sueca Carl August Gosselman relata sobre su visita a Santa Marta.

“Por la tarde del segundo día se preparaba gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines. La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que solo usa la mano derecha, pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cuál tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienzan el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular. “

Carl August Gosselman (1801-1843), Viaje por Colombia: 1825 y 1826. (Pag:23)

En relación con los cantares de vaquería como uno de los orígenes del vallenato, el investigador cultural y musical Ciro Quiroz anota sobre la cumbia:

“...Era otra más de las formas musicales nacidas del trabajo colectivo, como aquella de los bogas que en la actividad de la navegación fue la raíz de la cumbia o aquella otra de los 'socoladores', llamada 'zafra' en algunos lugares, y que murió al agotarse la fuente matriz inspiradora. “

Investigador cultural y musical universidad del
Sinú: Ciro Quiroz

Mompox y su zona de influencia, como parte del Magdalena Grande, debe ser incluido también dentro del territorio donde nació el vallenato, con cunas discutibles como Plato, Valledupar, Riohacha, El Paso y la Zona Bananera. Además de que, indiscutiblemente, es la zona de origen de la cumbia, nacida en la región de la ciénaga de Zapatosa bajo su antigua jurisdicción. Sobre la transición de pitos y flautas a los instrumentos actuales del vallenato, el mismo autor dice sobre la primitiva denominación de los aires:

“...Esta primera transición instrumental es difícil de precisar en el tiempo, pero se percibe claramente todavía hacia finales del siglo XIX, cuando sones, puyas y tamboras se escuchaban a orillas de los ríos en flautas y en pitos cruzados con el nombre genérico de 'cumbia'.”

Investigador cultural y musical universidad del Sinú :Ciro
Quiroz

El 16 de abril de 1877 se formó La Cumbia Soledaña, una de las agrupaciones más insignes y tradicionales de cumbia.

Las mujeres usan polleras amplias y dos estilos de blusas: las cerradas, de mangas tres cuartos con volantes, los cuales también están presentes en el remate de la blusa, que cae a unos 50 centímetros del hombro. Por la espalda va entallada a la cintura y por delante totalmente suelta. En los climas más calientes se usa otro tipo de blusa escotada con un volante grande que rodea los hombros y en la cintura va sujeta a la falda. La mujer lleva en el brazo en alto uno o varios manojos de velas encendidas (antiguamente usaban mechones, usuales en fiestas públicas), con las cuales alumbraba y a la vez se defiende de la insistencia del hombre. En la cabeza llevan ramilletes de cayenas y en los cuellos collares de variados colores; los hombres siempre visten pantalón y camisa blancos. La camisa es de cuello redondo, con pechera adornada y mangas largas de

puño cerrado. El pantalón se anuda en la parte de atrás. Además, los hombres lucen un pañolón rojo alrededor del cuello, sombrero concha de jobo o vultiao, mochila y una funda sin machete al cinto.

Los bailarines entran en escena desde el fondo en doble fila india, las mujeres por la izquierda, los hombres por la derecha, trazan un semicírculo, las mujeres siguen a un lado y los hombres al otro, se encuentran nuevamente en un punto medio, entonces hombre y mujer dan una vuelta sobre sí mismos en dicho punto. Luego avanzan hasta formar un círculo con que empieza la cumbia.

La mujer baila en posición erguida sosteniendo con el brazo derecho en alto un mazo de velas encendidas y con la mano izquierda levantando un extremo de la pollera a la altura de la cintura. Danza deslizándose sobre el suelo, nunca levanta los pies, el movimiento de las caderas es moderado y rítmico.

El hombre apoya siempre toda la planta del pie izquierdo a manera de pivote, y del derecho sólo apoya el metatarso, elevando el talón. Realiza cabriolas, gesticula, hace ademanes, pela los dientes, saca la lengua, encoge los hombros, se encorva, se quita y se vuelve a poner el sombrero, da más velas a la mujer, a la cual le baila de frente, a los lados, por detrás y da vueltas a su alrededor así :

1: Repique de tambor. Las mujeres describen el primer círculo y conservan su formación. Cada pareja se enfrenta, la mujer amaga a su parejo y este rehúye. Seguidamente, las mujeres avanzan conservando la formación del círculo.

2: El hombre describe un círculo alrededor de la mujer, lo inicia detrás de ella y vuelve al punto de partida.

3: El parejo aparenta colocar su antebrazo izquierdo sobre los hombros de la mujer para invitarla a dar una vuelta. La suelta imaginariamente, se separa y gira sobre sí mismo, mientras la mujer completa la suya y sigue adelante.

4: La mujer describe un círculo alrededor del hombre. Empieza por el lado izquierdo y sigue adelante.

5: El hombre realiza otra vuelta alrededor de su pareja, pasa primero por delante ejecutando figuras y coqueteos. Completa la vuelta por detrás y vuelve a su posición inicial.

6: La mujer retrocede tres pasos, gira sobre sí misma y hace el ademán de quemar al hombre con el mazo de velas. Luego sigue hacia adelante.

7: El hombre propone tomar a su pareja por la cintura y luego se alejan juntos

Instrumentos:

Gaitas: Instrumento aerófono de ancestro indígena: gaita derecha fabricada a partir del corazón del cardón, con una formación de cera en uno de sus extremos en donde se hace una ranura y se inserta un apéndice cilíndrico, generalmente la base de una pluma de pato, a manera de canal y boquilla, respectivamente, con orificios variables entre 3 y 6 hacia la parte baja del cuerpo, se le llama de esta forma por la similitud de su sonido con el de las gaitas de pico de los españoles.; la gaita hembra, de 5 orificios, proporciona la melodía. Su acompañante, a contra punto, la gaita macho, de 2 orificios, cumple una función de marcar el ritmo e imprime una profunda virilidad en el tañido de su lamento; un gaitero toca la gaita macho con una mano; con la otra, a la vez con gran destreza, la maraca, y sus labios sólo sueltan la gaita para cantar, es un instrumento muy importante en la Costa Caribe porque le da ritmo a la cumbia, así como a los otros ritmos que se pueden interpretar con ellas.

Flauta de millo o pito atravesado: Instrumento aerófono de origen indígena que reemplaza a las gaitas. Recibe otras denominaciones como: flauta traversa de millo, carrizo y lata o bambú. Es un instrumento abierto en sus dos extremos, de unos 25 a 30 cm de largo y de 1,5 a 2 cm de diámetro, normalmente tiene cuatro orificios situados a unos 1 ó 1,5 cm entre sí y a unos 10 cm de la lengüeta, obtenida de la corteza de la caña y que forma la embocadura por la cual entra y sale el aire mediante emisión e inmisión del ejecutante, dotada de un hilo pisado a la lengüeta y sostenido por los dientes para modular el sonido y producir el efecto vibrado de los sonidos agudos, lográndose los más graves y nasales o bajos con el cierre de la abertura situada al extremo más próximo a la embocadura, en el departamento del Atlántico se conoce como flauta o caña de millo, en las sabanas de: Bolívar, Córdoba y Sucre, como pito atravesado.

Tambores: Instrumentos membranófonos de percusión, de origen africano, que constan de una caja de resonancia, generalmente cilíndrica, aunque a veces algo cónica y una o dos membranas o parches de cuero animal, que cubren la abertura de la caja.

Para producir el sonido el tambor es golpeado generalmente con la mano o algún objeto, comúnmente baquetas y también se suele percutir la caja. En los tambores se distinguen:

El llamador: el tambor más pequeño de todos, también llamado macho, que marca la cadencia rítmica o compás, por lo cual es el único que no se permiten los llamados "revuelos" o "lujos" en su interpretación.

El alegre o hembra: tambor que marca la melodía; "juguetea" con las notas de las melodías dictadas por los instrumentos líderes en este sentido y que se adorna con

complejas y alegres improvisaciones sobre todo al final de la frase melódica, durante su ejecución.

La tambora: o bombo colombiano, es un tambor mayor en su tamaño colocado sobre un soporte, y con dos parches de cuero ajustados mediante cuerdas, uno en cada boca de la caja de resonancia, en el cual recae toda la responsabilidad de la pronunciación del acento sonoro característico de los aires tradicionales en el acompañamiento de cada pieza musical. Proporciona adornos y el bajo. Además de golpes sobre el parche, se toca la parte de los aros de madera que fijan los parches.

Maracón: instrumento idiófono de origen indígena, formado por una parte esférica de calabaza seca, en nuestro medio generalmente de totumo, con semillas o piedrecillas en su interior y un mango de palo que atraviesa o se adhiere al totumo y le sirve, a la vez, de sostén. Acompañan a la gaita macho y proporcionan el "brillo" o aporte en las frecuencias altas de 4.000 a 10.000 hz en la canción.

Guache: Instrumento rítmico idiófono al igual que las maracas, y con estas se encarga del acompañamiento versátil y vivaz de las improvisaciones musicales comandadas por la coquetería del tambor alegre. Es de cuerpo alargado, generalmente metálico, con estrías o perforaciones y pequeños percutores dentro, como semillas o piedrecillas y fragmentos de vidrio.

La cumbia es madre de muchos ritmos como el porro, la gaita, la chalupa, el bullerengue, el garabato, el chandé, la tambora, el berroche, el paseo, el son, la puya, entre otros, existen varias modalidades regionales de la cumbia: cumbia sampuesana, soledaña, cienaguera, momposina, sanjacintera, cartagenera, cere teana, magangualeña, entre otras.

Cumbia clásica: La cumbia clásica se toca con instrumentos como la kuisisigí (gaita macho), la kuisibunzí (gaita hembra) y una maraca (taní) acompañadas algunas veces de las suaras (idénticas a las gaitas anteriores). Se trata de un aire zambo que está formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros, nunca se canta, es solo danza y totalmente instrumental. Cabe mencionar que existen otros ritmos del Caribe colombiano que tienen como base la cumbia como el bullerengue, los porros y la saloma.

Cumbia sabanera: en las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar, la cumbia se ejecuta con banda de hojita o banda pelayera.

Cumbiamba: Muchos autores en sus escritos hacen diferencia entre cumbia y cumbiamba o también dicen que los negros que llegaron de África para ser esclavizados trajeron consigo sus danzas y tonadas especiales y, a medida que pasaba el tiempo,

aprendieron castellano y empezaron a cantar en este idioma. Actualmente cerca de los ríos colombianos donde se instalaron los africanos en su momento resuenan el currulao y el mapalé y se baila cumbia o cumbiamba; "Según testimonios escritos son dos las diferencias principales que existen entre la cumbia y la cumbiamba: la cumbia se toca con banda, y las bailarinas llevan velas o teas en las manos. La cumbiamba se baila con acordeón y flauta de millo y sin velas".

Al parecer, la diferencia más notoria son los implementos utilizados en el ritmo de baile y de la instrumentación manejada; este nuevo baile adoptó pasos de otros ritmos que en ese entonces eran populares en estas regiones del país. Entre ellos se encuentran el mambo-bolero, el fox-trot, el pasodoble y el tango. Además, se crearon nuevos pasos y figuras que le darían a la cumbia un estilo propio. La cumbia, en esta variante orquestada, fue la que se popularizó en toda Colombia y eventualmente en todo el continente. A partir de ese momento, la cumbia pasó de ser una danza exclusivamente folclórica a ser música típica de los más lujosos salones de baile de la época en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá.

Cumbia Vallenata: Incluye, además de los instrumentos clásicos, al acordeón diatónico, ya sea para acompañamiento o solo y puede o no, llevar cantos. Diversos exponentes han sido difusores o intérpretes del estilo desde la década de 1960 como Los Corraleros de Majagual, Andrés Landero, Policarpo Calle, Alfredo Gutiérrez o Lisandro Meza, entre otros. También en el extranjero se imponen el Cuarteto Imperial en Argentina; en México, Super Grupo Colombia, Guacharacos de Colombia y La Perla Colombiana de Félix Olvera, Cuarteto Continental de Perú y Vallenatos del Guayas en Ecuador.

Existe también una función para cada uno de los integrantes de la banda:

El músico mayor es el gaitero quien toca la gaita hembra.

El segundo músico es el tamborero quien toca el tambor alegre.

El tercer músico es el de la tambora o bombo el cual se toca con baquetas.

El cuarto músico es el llamador.

El quinto músico es el maraquero quien acompaña con otra flauta o gaita macho.

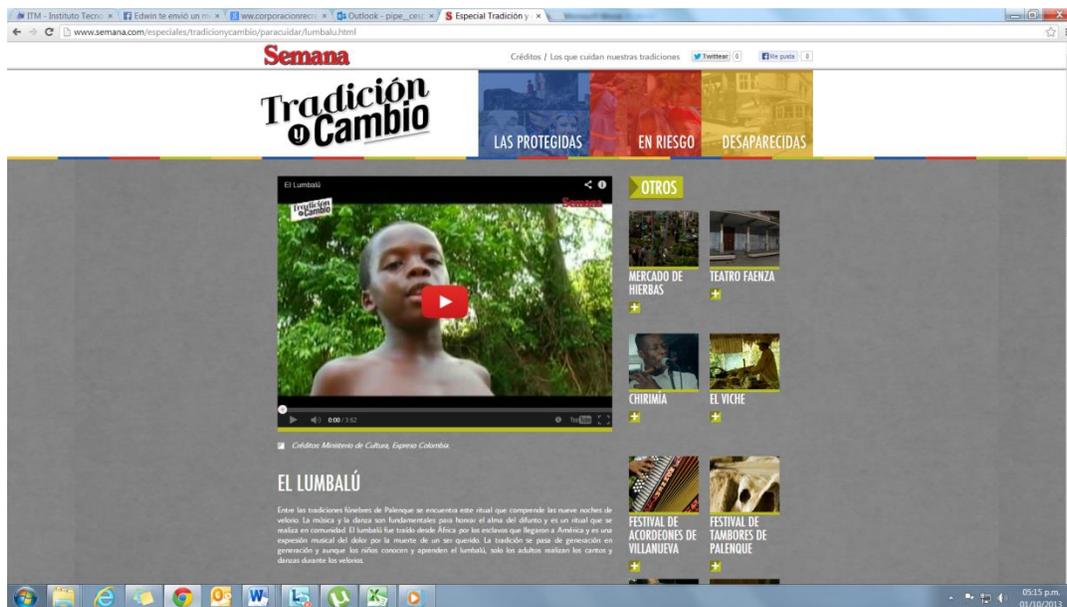
El último es el guachero opcional.

EL LUNBALÚ:

Es un ritual funerario de la cultura Palenquera en Colombia, en la que intervienen danzas, cantos, música, actuaciones y al parecer es una tradición africana, principalmente de Angola, que fue llevada a Colombia por los esclavos; se ejecuta en comunidad durante las nueve noches siguientes a un fallecimiento para honrar el alma del difunto. Según la tradición palenquera, luego de morir, el fallecido regresa dos veces al día a su casa, durante los nueve días siguientes al fallecimiento: a las 6:00 a.m. y a las 5:30 p.m. es a esas horas en que se reúne la comunidad en la casa del fallecido para ofrecer el Lumbalú.

Es una tradición que la Unesco considera Patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad.

Un Lumbalú fue ofrecido en el cementerio Central de Bogotá, la tarde del 23 de noviembre de 2007, en honor a Luis Carlos Galán y el general Gustavo Rojas Pinilla.



The screenshot shows a web browser window with the URL www.semana.com/especiales/tradicionycambio/paracuidar/lumbalu.html. The page features the 'Semana' logo and a navigation bar with categories: 'LAS PROTEGIDAS', 'EN RIESGO', and 'DESAPARECIDAS'. The main content area is titled 'Tradición y Cambio' and includes a video player for 'El Lumbalú'. Below the video, there is a section titled 'EL LUMBALÚ' with a brief description: 'Entre las tradiciones folclóricas de Palenque se encuentra este ritual que comprende las nueve noches de velorio. La música y la danza son fundamentales para honrar el alma del difunto y es un ritual que se realiza en comunidad. El lumbalú fue traído desde África por los esclavos que llegaron a América y es una expresión musical del dolor por la muerte de un ser querido. La tradición se pasa de generación en generación y aunque los niños conocen y aprenden el lumbalú, solo los adultos realizan los cantos y danzas durante los velorios.' To the right of the video is a 'OTROS' section with links to 'MERCADO DE HIERBAS', 'TEATRO FAENZA', 'CHIRIMIA', 'EL VICHE', 'FESTIVAL DE ACORDEONES DE VILLANUEVA', and 'FESTIVAL DE TAMBORES DE PALENQUE'. The browser's taskbar at the bottom shows the system clock as 05:15 p.m. on 01/29/2013.



Músicas tradicionales y contemporáneas

[¿Qué es Atlas?](#)
[¿Cómo usar el Atlas?](#)
[Créditos](#)
[Publicaciones](#)
[Glosario](#)

[Búsqueda Avanzada](#)

[← Volver](#)
[Inicio](#)

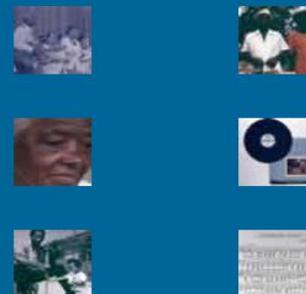
Los cantos de lumbalú

El lumbalú es una ceremonia de carácter fúnebre y ritual que se realiza con ocasión de un velorio en San Basilio de Palenque. La evocación del muerto se hace recordando los orígenes africanos de la comunidad, en particular Angola, la tierra natal de muchos de los primeros cimarrones fundadores del palenque. Uno de los ancianos del cabildo (la institución política y religiosa más importante de la comunidad palenquera) pregona la muerte de quien ha fallecido. El pregón se realiza para convocar a la comunidad al velorio mediante un toque especial del tambor pechiche. Una vez que se ha reunido la gente, se inicia propiamente el canto-loro responsorial, en el que alternan el solista de voz prima y el coro. Las palmas de las manos y los toques del tambor yamaró, ejecutado con ritmos y alturas específicas, acompañan el ritual. Éste se caracteriza por presentar la conjugación de elementos recitativos, canto y golpes rítmicos de los percutores de significado especial. Durante el lumbalú las mujeres bailan con pasos menudos alrededor del cadáver, ejecutando movimientos de vientre e invocaciones con los brazos; algunas se llevan las manos a la cabeza mientras actúan y cantan:

*Chimilango, chimilango
 cho María Langó ri angola,
 guán cún cún me ñamo llo
 guán cún cún me re ñamar,
 cuando sota cai ma mujé
 ¡E li le loo!
 ¡E li le loo!
 Chimila ri ri angongo...
 Chimilango ta ñangando...*



Cantadoras del Patía (Cauca) Palmira (Valle del Cauca), 1991



[Ver más>>](#)

[← Volver](#)
[Inicio](#)



Algunos artículos virtuales e impresos en periódicos y revistas:

EL SÁBADO FALLECIÓ LA VOZ LÍDER DE BATATA Y LAS ALEGRES AMBULANCIAS, GRUPO INSIGNIA EN EL PALENQUE DE SAN BASILIO.

Graciela Salgado Batata escogió el humor y miró con desprecio a la tragedia. A pesar de nacer, crecer y consolidarse en el Palenque de San Basilio, Bolívar, el primer pueblo libre de América y a la vez un municipio en alto estado de vulnerabilidad, ella se fue por el camino alterno y en lugar de relatar sus vivencias con dolor y sufrimiento, como muchos de sus coterráneos, le hizo frente a su realidad desde la risa. Esta mujer, figura emblemática del grupo Batata y Las Alegres Ambulancias, tuvo a su cargo las primeras voces de la gran mayoría de las manifestaciones folclóricas interpretadas por este colectivo, diestro en el sabor del bullerengue, la magia de la chalupa y el arte del lumbalú, una ceremonia de carácter fúnebre y ritual que se realiza con ocasión de un velorio en algunas comunidades afrocolombianas; Graciela Salgado se encargó de comandar el sonido y de determinar la intencionalidad del grupo durante el 90% de una presentación en vivo de Batata y Las Alegres Ambulancias. Ella, con la autoridad que le otorgó el hecho de pertenecer a la dinastía de los Batata, manejaba los hilos y siempre dejaba el 10% restante para que Dolores Salinas, su compañera de escena y el respaldo perfecto para su voz, se inspirara y sacara lo mejor de su repertorio, caracterizado por el doble sentido. Ambas cantadoras se hicieron célebres con la interpretación del tema La maldita vieja, dedicado a una mujer que se atrevió a arrebatarle el amor; Mientras Dolores Salinas, quien murió el 11 de mayo de 2011, recurría al sarcasmo y a la ironía para darle mayor énfasis a la historia, Graciela Salgado la respaldaba y le regalaba su más grande muestra de aprobación, su inconfundible risa. En ese momento se intercambiaban los papeles y la voz principal comenzaba, sin problemas ni afares de protagonismo, a desempeñar el rol de corista.

Así, mientras Salinas empezaba a entonar el verso “cuando encontré a esa maldita vieja que me quitó a mi novio”, el público ya sabía que era el turno de la otra diosa de Palenque, de esa diva de voz extraña que, como la mayoría de sus coterráneos, creció entre tambores y dulces rústicos. Con su aparición como figura central del escenario se sabía que ya estaba bien de lamentos, de cantos de lumbalú para despedir a todos aquellos que optaron, como Graciela Salgado y Dolores Salinas, por trascender.

Cuando las dos cantadoras palenqueras intercambiaban roles, llegaba la risa, la diversión, y se producía una suerte de ‘recreo’ dentro de una cátedra de música folclórica que puede impartir el grupo Batata y Las Alegres Ambulancias, que ha logrado tener presencia también en escenarios internacionales. “Nuestra historia es de tradición, porque es un grupo que ha pasado de generación en generación. El grupo está integrado por tambores y voz, pero nos esmeramos en armar una puesta en escena bien llamativa. Tenemos seis tambores alegres y otro percusionista que se encarga de hacer sonar tres tamboras y un platillo”, comenta Tomás Teherán, hijo de Graciela Salgado y actual director de Batata y Las Alegres Ambulancias, quien se ha encargado de adicionarle a la propuesta sonora una identidad visual con colores llamativos para cautivar al público juvenil.

Más de 300 canciones conforman el repertorio de este colectivo familiar, que ya no se dedica en exclusiva a proporcionar la seguridad a las almas de los difuntos, sino que tiene la intención de conquistar oídos incrédulos. La labor comenzó hace varios años en Colombia y hace poco sus integrantes lograron comentarios positivos en Argentina, Marruecos, Francia, y un movimiento cultural importante respalda su propuesta en Brasil.

“A pesar de las pérdidas que hemos tenido, nos sigue interesando que todo el mundo conozca nuestro folclor y por eso tenemos una fundación y ahí les enseñamos a los niños de Palenque la forma en la que se toca y se canta nuestra música. De esta manera vamos cultivando el talento. Así como mi mamá Graciela Salgado Batata me transmitió por herencia todo lo que sé, yo lo estoy transmitiendo a todos los jóvenes interesados y así garantizamos que no se acabe la tradición”, afirma enfático Tomás Teherán.

Patrimonio es uno de los últimos registros de Batata y Las Alegres Ambulancias, en el que aparecen las voces de Graciela Salgado y Dolores Salinas. Este álbum, en el que se destacan composiciones como La cosita, Me duele y Pájaro de la mar, entre muchos otros temas tradicionales del folclor de la región Caribe colombiana, le sirvió a la agrupación para estrechar sus relaciones con el público del interior del país, que no tenía muy claro en qué consistía su propuesta.

Batata y Las Alegres Ambulancias comenzaron su historia como un homenaje a los lumbalú. Hace dos años les tocó despedir a Dolores Salinas y ahora a Graciela Salgado Batata, una de sus fundadoras y su voz principal. La cantadora del Palenque de San Basilio murió el sábado 14 de septiembre a los 83 años y, como dicen en el primer pueblo libre de América, no se fue, trascendió, así como su canto.

EL ESPECTADOR

JUEVES, 13 DE MAR DE 2014 Última Actualización: 9:13 am

PUBLICIDAD



dafiti cientos de productos HASTA 70% OFF COMPRAR ▶

CULTURA 15 SEP 2013 - 9:00 PM

A los 83 años murió la cantadora

Lumbalú para Graciela Salgado

El sábado falleció la voz líder de Batata y Las Alegres Ambulancias, grupo insignia en el Palenque de San Basilio.

Por: Juan Carlos Piedrahíta B. /

0
Compartido



PUBLICIDAD



dafiti onitsuka tiger HASTA 30% OFF COMPRAR ▶

Veamos más de Cultura

HACE 2 HORAS

Arranca el Festival Internacional de Cine de Cartagena

12 MAR - 4:16 PM

Se lanza la primera novela gráfica sobre el

<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/lumbalu-graciela-salgado-articulo-446559>

Un lumbalú, ritual funerario de San Basilio de Palenque, se realiza en el Cementerio Central:

Es una tradición que la Unesco considera patrimonio intangible de la humanidad. La ceremonia será este domingo a las 5 de la tarde, entre las tumbas de Luis Carlos Galán y el general Rojas Pinilla.

En San Basilio de Palenque -obra maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad, según designación de la Unesco- en los nueve días siguientes a un fallecimiento, el alma del muerto vuelve a su casa dos veces al día: a las 6 a.m. y a las 5:30 p.m.

A esas horas se hacen los rituales de velorios (novenarios), conocidos como lumbalú entre la población cimarrona.

Y para conocer un poco estos rituales, a las 5 p.m. de mañana, en el Cementerio Central, la fundación Colombia Negra hará un lumbalú en el marco del programa 'Siga, esta es su casa', de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), que en noviembre dedica este espacio al mes de los difuntos. La entrada es libre.

Al lumbalú hay que ir como a un velorio: con la ropa adecuada, preferiblemente blanca, y con una vela para encendérsela a los muertos.

Y también con el alma dispuesta para ver una ceremonia en la que la música y los cantos expresan el dolor de la partida.

Según Esperanza Biojó, de la fundación Colombia Negra, en palabras para todo el mundo, "el lumbalú es un un bailadito, un canto, una melodía para las personas que ya se fueron".

La música se interpreta con tambores. "Con ellos se llora", manifiesta Biojó. Y el de la jornada de mañana es un pechiche, que era propiedad de Paulino Salgado, más conocido como Batata III, un negro gigantesco que trajo desde Palenque la sabiduría de su música a Bogotá y que en la ciudad hizo una escuela de tamboreros.

Batata falleció en enero del 2004 y en la sede de Colombia Negra empezó su lumbalú, que terminó cuando fue enterrado en San Basilio de Palenque, en medio de todas las costumbres negras.

La espiritualidad afro

Biojó cuenta que este ritual solo se realiza en Palenque y agrega que según diferentes estudios, se ha llegado a la conclusión de que es la última costumbre de raigambre cultural africana entre los cimarrones.

"El lumbalú muestra la espiritualidad de los afrodescendientes. Cuando cantamos para el muerto, lo hacemos con desesperanza por su partida. Cuando bailamos para él manifestamos lo mismo", dice Biojó.

Y los cantos que se oirán mañana serán en lengua palenquera (una mezcla de castellano antiguo con algo de portugués, kimbundo y kikongo, idiomas africanos del Congo y Angola).

Esos mismos cantos, al llegar los negros esclavos (que Biojó prefiere llamar secuestrados) a tierras americanas, llevaron a que los blancos creyeran que se trataba de blasfemias y muchos de ellos murieran bajo torturas.

"Fue cuando se inició la resistencia espiritual (en el siglo XVII) y se creó San Basilio de Palenque, donde vivieron los esclavos que se liberaron. Cuando los esclavos fueron traídos a estas alturas, no perdieron sus deseos de quitarse el yugo, pero por el clima fue muchos más complicado", agrega.

Sin embargo, esto no les impidió seguir con sus tradiciones. Y hasta aquí trajeron sus prácticas en medicina tradicional. "Hoy, muchos afrobogotanos continúan curando el cuerpo y el alma con hierbas y hay otros que practican la santería. También encontramos negros sobanderos en los reductos de esta práctica en el centro y sur de Bogotá", dice.

Biojó será una de las bailarinas de mañana en el Cementerio Central. Y en total, 12 personas, entre músicos y cantadoras, les darán descanso, elevación y licencia para elevarse e irse a aquellas almas que lo necesiten. "Esa es otra de las características del Lumbalú", dice Biojó.

Los tambores de la música negra

Para los negros africanos, el tambor ha sido el mejor medio de comunicación entre ellos y su dios (sin importar su nombre). También, entre los mismos afros, este instrumento de percusión ha sido una forma de comunicarse. Con sus toques se avisa de las muertes y los nacimientos, de los que dejan los pueblos o de los que llegan.

No importa que haya celulares, el tambor siempre hará parte de los rituales de los negros.

Y el tambor pechiche, el del Lumbalú, procede del continente africano y se toca únicamente en estas fiestas rituales. Es considerado sagrado.

También está el tambor alegre o mayor, que es utilizado por músicos de Bolívar, Cesar, Atlántico y Sucre. Con él se interpretan ritmos como bullerengue, fandango, porro y cumbia, con las manos directamente sobre el tambor, y con los bolillos (palos) para el ritmo del cabildo.

El llamador (también conocido como yamaró) está, con marímbula, clave, guacharaca y tambor alegre, en los conjuntos de música tradicional de Palenque.

La tambora es un tambor cilíndrico muy importante en la cumbiamba.

Publicación.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3829378>

Suscríbete | Vivamos EL TIEMPO | Conéctate | Regístrate

EL TIEMPO.COM

Miércoles 2 de octubre de 2013

Portada | Opinión | Política | Justicia | Bogotá | Deportes | Entretenimiento | Reportajes | Tecnología | Clasificados | Secciones

Temas del día | TransMilenio | Catherine Ibargüen | Juan Gossain | Gasolina | Precio de la gasolina | Buscador Noticias

Últimas Noticias

04:25 p.m.
Tutela de Procuraduría tumbó primer matrimonio gay en Colombia

04:02 p.m.
Ronaldo y Di María lideraron nueva goleada de Real Madrid en

Ver más últimas noticias

PATROCINADO POR:

[Enlaces patrocinados](#)
[Pautefácil.com](#)

eltiempo.com | archivo

Un lumbalú, ritual funerario de San Basilio de Palenque, se realiza en el Cementerio Central

Es una tradición que la Unesco considera patrimonio intangible de la humanidad. La ceremonia será este domingo a las 5 de la tarde, entre las tumbas de Luis Carlos Galán y el general Rojas Pinilla.

En San Basilio de Palenque -obra maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad, según designación de la Unesco- en los nueve días siguientes a un fallecimiento, el alma del muerto vuelve a su casa dos veces al día: a las 6 a.m. y a las 5:30 p.m.

A esas horas se hacen los rituales de velorios (novenarios), conocidos como lumbalú entre la población cimarrona.

Y para conocer un poco estos rituales, a las 5 p.m. de mañana, en el Cementerio Central, la fundación Colombia Negra hará un lumbalú en el marco del programa 'Siga, esta es su casa', de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), que en noviembre dedica este espacio al mes de los difuntos. La entrada es libre.

Al lumbalú hay que ir como a un velorio con la ropa adecuada

PUBLICIDAD

Recomendaciones

Carta abierta de James Rodríguez a un hincha - eltiempo.com
22.350 personas recomiendan esto.

La hipocresía de colarse en TransMilenio - Frase de cajón
2728 personas recomiendan esto.

Plug-in social de Facebook

Top de noticias

Leído | Compartido

- 1 'El pecado de mi hijo fue caer en la provocación de Manotas'
- 2 Fiscalía dice que tiene pruebas para demostrar golpiza a Colmenares
- 3 Las pruebas que se darán a conocer en el juicio contra

En esta fase de la investigación el fenómeno se define como ritual funerario[1].

Antes de dedicarnos al análisis de Lumbalu en sí, pretendemos situar históricamente a la población de San Basilio de Palenque con la intención de contextualizar el rito y así explicar la identidad, no como algo único e inmutable sino como un ramillete de identidades que siempre están en proceso de formación interactuando entre ellas con el medio, de acuerdo a un contexto determinado.

En la costa atlántica de la actual Colombia, el puerto mercantil de Cartagena se consolidó como uno de los principales focos esclavistas durante el S XVI. (Morales 2006). Muchas de estas personas esclavizadas lograron escapar y se establecieron en palenques[2] a lo largo del territorio nacional, donde se consolidaron como sociedades de ascendencia africana y desarrollaron estrategias de supervivencia y resistencia social ante la opresión y persecución española (Morales 2006). Es preciso anotar que los negros que lograban escapar de la esclavitud y que se consolidaron en pueblos libres, compartían la cosmovisión africana, que interpretamos como una herramienta fundamental para la consolidación de comunidades, pues ellos no habían sido traídos desnudos de su tierra natal, por que dentro de sí traían sus ancestros, dioses (Morales 2006), creencias que expresadas a través de actos simbólicos como rituales y ceremonias específicas, lograban transformar su entorno, resignificando su posición ante el mundo y ellos mismos, dotándolos, reuniéndolos y dándoles sentido base y estructura para resistir y sobrevivir a pesar de las adversidades.

San Basilio de Palenque posee un contexto particular en el continente, dado que fue el primer pueblo de América donde la Corona española reconoció su autonomía como pueblo de afrodescendientes (1713) aproximadamente un siglo antes de que el primer país en el continente declarara su independencia. Y hoy en día aun conserva particularidades que lo diferencian de otros pueblos afro colombianos, como lo son una lengua propia "creole" con una notable influencia bantú[3] y rituales que expresan una perspectiva única sobre la vida y la muerte que le hicieron que fuese declarado como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO 2005)[4].

Desde el performance, los ritos y ceremonias son actividades que consisten en comportamientos transmitidos y codificados en los que unos participantes influyen a otros y en los que se generan relaciones sociales. Partiendo desde esta perspectiva, estudiaremos y analizaremos los rituales fúnebres de San Basilio de Palenque con el fin de analizar la relación que tienen éstos con la identidad del grupo social. Nina Friedemann (1986) plantea que un rasgo a resaltar dentro de la comunidad Palenquera es la permanente unión que existe entre su música y la danza para expresar tanto sus medios de vida como los fenómenos sociales que la rodean, como lo es la muerte. El mayor aspecto que se le apropia al ritual del Lumbalú, según Friedemann (1986), se presenta en el ritual fúnebre o también llamado baile de los muertos. La autora da a entender la manera en que por medio de la música y los bailes que han adquirido el nombre de dolor, fortalecen y reafirman la unión, solidaridad de grupo y la noción de comunidad. Así pues, el lumbalu es una práctica que cohesionan y crea lazos de solidaridad entre las personas de la comunidad que al sonar de los tambores se reúne y a través del dolor alcanza estados de liminalidad (Turner 1969), que les permite expresar el drama social, como una estrategia para solucionar los conflictos sociales al observar contradicciones estructurales.

Bibliografía

ESCALANTE, Aquiles.

1976 *EL Palenque de San Basilio. Una comunidad de descendientes de negros cimarrones. Colombia, Universidad del Atlántico.*

FRIEDEMANN, Nina S. De.

1983. *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.*

1986 *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Palenque de San Basilio". Colombia, Bogotá, editorial Planeta.*

MORALES, Laura.

2006 *El ritual del Lumbalu en San Basilio de Palenque: (Bolívar-Colombia Universidad Externado de Colombia). facultad de ciencias sociales y humanas centro de investigaciones sobre dinámica social área de investigación en "conflicto y dinámica social". Aproximación a la muerte y el tambor dentro de la configuración social.*

NORA, Pierre,

1984 *.Les Lieux de la Mémoire, vol. 1: La République. Paris: Gallimard*

The Colombian Pacific in Perspective, The Journal of Latin American Anthropology 7(2):2-33 copyright © 2002, American Anthropological Association

NRF.

Turner, V.W.

1969 *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Cornell*

University Press, New York. (Trad. Cast. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Taurus, Madrid, 1988)

VALDÉS, Edwin

2006 *Memoria del L.E.O.S. San Basilio de Palenque.*

W. M. MacMillan,

1963 rev. ed ; *Bantu, Boer, and Briton W. C. Willoughby, The Soul of the Bantu 1928, 1970; E. J. Murphy, The Bantu Civilization of Southern Africa (1974).*

UNESCO

2007 *Patrimonio inmaterial de la humanidad*

http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/11lac_uk.htm acceso septiembre 15 200

1 Basado en *Qualitative Inquiry & Research Design, John Creswell Writing Ethnographic Field notes, R. Emerson, R. Fretz and L. Shaw*

[2] palenque. (Del cat. palenc, empalizada). 6. m. Cuba. Lugar alejado y de difícil acceso en el que se refugiaban los esclavos negros fugitivos http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=palenque.

[3] Bantu : grupo étnico y lingüístico de África. habitan la mayoría del continente S del río de Congo excepto el sudoeste extremo. La clasificación es sobre todo lingüística, hay cientos de idiomas bantu, incluyendo Luganda, Zulú, y swahili. Pocas generalizaciones culturales referentes al bantu pueden ser hechas. Antes de la conquista europea de África las tribus bantu eran pastorales y guerreras o agrícolas y generalmente pacíficas. Había algunos estados bantu altamente desarrollados, incluyendo Buganda en Uganda actual. Posiblemente bajo miedo de la usurpación europea, varios estados bantu adicionales se convirtieron en el Zulú y el sotho. Otras tribus bantu bien conocidas incluyen el Ndebele (matabele) y el Shona. En Suráfrica, utilizan al bantu del término comúnmente para referir a la población africana nativa, que estaba conforme a las políticas del apartheid

W. M. MacMillan, Bantu, Boer, and Briton (rev. ed. 1963); W. C. Willoughby, The Soul of the Bantu (1928, repr. 1970); E. J. Murphy, The Bantu Civilization of Southern Africa (1974).

[4] http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/11lac_uk.htm

El MERENGUE

El merengue es un estilo musical y de baile originado en la República Dominicana a principios del siglo XIX. Es considerado como un magno género de música nacional e internacional más alegre y movida; en tiempos de 2/4. Asociados generalmente con la república Dominicana, debido a la enorme popularidad internacional del merengue dominicano como a la aumentada visibilidad de los inmigrantes dominicanos en los Estados Unidos, se desarrollaron en Haití, Colombia y Venezuela otros tipos de merengue en el siglo XIX. Hoy en día el merengue es considerado como la música nacional de la República Dominicana, El origen de la palabra merengue se remonta a la época de la colonia y proviene del vocablo *muserengue*, nombre de una de las culturas africanas que, traída desde las costas de Guinea, llegó a la Costa Caribe colombiana, haciendo un gran aporte al desarrollo musical y cultural del país. El merengue vallenato tradicional, tiene una cuadratura de compás de seis por ocho, un compás derivado, ya que los originales son los de cuatro tiempos, el de tres y el de dos; siendo, así, el aire más complejo y a la vez más original entre los cuatro aires tradicionales. El merengue se diferencia de los demás aires en la interpretación y marcación de los bajos de tres por uno y a veces de uno por tres, de acuerdo a la estructura propia de la melodía; aunque puede ser interpretado con mayor rapidez. Musicalmente hablando, el merengue vallenato tradicional tiene una cuadratura de compás de seis por ocho, un compás derivado, ya que los compases originales son el de cuatro tiempos, el de tres y el de dos.

Al igual que la puya el merengue fue de los primeros ritmos en ser tocados con acordeón e igualmente su auge se dio en los primeros años del presente siglo. Sus mayores exponentes fueron Chico Bolaños, Octavio Mendoza y Chico Sarmiento; En lo que a las letras se refiere son muy pocas las veces en que son románticas; la misma naturaleza del ritmo se presta muy poco para ello. La gran mayoría de los merengues describen situaciones vividas por el compositor o simplemente son dedicados a un amigo. Los

merengues de ahora no tienen temas específicos, casi siempre son compuestos para el jolgorio del pueblo. En el aspecto comercial el merengue, junto con el paseo es el que más se graba y se vende, aunque en los últimos trabajos discográficos, en promedio por cada cuatro paseos hay un merengue.

En sus orígenes, el merengue era interpretado con instrumentos de cuerda (bandurria y/o guitarra). Años más tarde, los instrumentos de cuerda fueron sustituidos por el acordeón, conformándose así, junto con la güira y la tambora, la estructura instrumental del conjunto de merengue típico. Este conjunto, con sus tres instrumentos, representa la síntesis de las tres culturas que conformaron la idiosincrasia de la cultura dominicana. La influencia europea viene a estar representada por el acordeón, la africana por la tambora que es un tambor de dos parches, y la taína o aborígen por la güira.

Aunque en algunas zonas de la República Dominicana, en especial en el Cibao y en la subregión Noroeste, hay todavía conjuntos típicos con características similares aquellos pioneros, este ritmo fue evolucionando durante todo el siglo veinte. Primero, con la introducción de nuevos instrumentos como el saxofón y más tarde con la aparición de orquestas con complejas secciones instrumentales de vientos.

La evolución del merengue de letra decente para amenizar una de sus rumbas. A partir de entonces, se diseminó muy rápidamente por todo el país.

Como fueron músicos cultos los que fijaron la forma musical del nuevo merengue, los músicos populares trataron de imitar y seguir este modelo mientras que el hombre de campo continuó tocando el merengue en su forma original. Esto dio origen a dos formas de merengue: el merengue folclórico o típico, que aún se encuentra en los campos, y el merengue de salón, propio de los centros urbanos. De esta manera, desplazó a algunos otros bailes típicos como la tumba, que requería gran esfuerzo físico y mental, mientras que la coreografía del merengue, en la que el hombre y la mujer no se sueltan nunca era bastante simple, aunque poco a poco fueron desarrollándose diversas figuras para este baile de salón.

El merengue de Cuerdas (Guitarra, güira y tambora) fue la primera manifestación del ritmo, en su fase primitiva, pero con la llegada del acordeón por la costa norte desde Alemania, este instrumento novedoso entonces y de mayor sonoridad que la guitarra, poco a poco la sustituiría, dando paso al formato que, en la zona norte adquiriría el nombre de "Perico Ripiao". Dicho nombre surge en un lugar de Santiago (capital del Cibao, al norte de la isla) donde pernoctaban los campesinos que se trasladaban a la ciudad a vender sus productos, llamado "El Hospedaje". Allí existían centros de diversión donde fundamentalmente se presentaban los grupos que ejecutaban el merengue de acordeón, entre estos centros el más popular era uno llamado "Perico Ripiao". Es por esto que dichas agrupaciones adquieren el nombre de grupos de "Perico Ripiao". El Perico Ripiao (también es conocido como el merengue típico) fue una de las primeras

formas de merengue y su origen está en los campos del Cibao y la Línea Noroeste, se toca con güira, tambora y acordeón. Los cantos del Perico Ripiao son diferentes al merengue de orquesta o de banda. Los versos simples con frases poéticas, toman a veces forma de décimas o de cuartetos donde los versos tercero y cuarto son repetidos pero en orden inverso (el verso tercero se convierte en sexto y el cuarto en quinto; ABCDDC). El Perico Ripiao tiene un ritmo rápido y es mucho más popular en el Cibao (en los campos cibaños) que en Santo Domingo, la capital Dominicana. El desarrollo musical del merengue se dio principalmente luego de ser admitido por la élite social de República Dominicana. Dicha admisión se dio fundamentalmente con la llegada al poder de un amante del ritmo El dictador Rafael Leonidas Trujillo (Régimen establecido desde 1930 hasta 1961). Trujillo, de origen humilde y conocedor del género, utilizó el ritmo como parte de la estrategia de promoción de sus gobiernos a nivel nacional y lo convirtió en la Música Nacional obligada en los actos sociales y oficiales. Para lograr esta introducción en las clases de la intelectualidad y poder económico, utilizó la creatividad de músicos excepcionales de la talla de Julio Alberto Hernández quien, junto a otros músicos de alta formación y conocedores del movimiento musical internacional, transformaron el merengue rural o Perico Ripiao, en un merengue de salón estructurado sobre la base de una Gran orquesta al estilo Big Band, pero manteniendo la base rítmica original. En este tipo de merengue se destaca la Orquesta Santa Cecilia como la principal orquesta de la época. Con la caída del régimen de Trujillo llegan los procesos de influencia de la música anglosajona que ponen al merengue en la obligación de transformarse en una música más adecuada a la juventud. Es cuando surgen dos jóvenes músicos inquietos, uno de academia y otro de las entrañas mismas del pueblo: Félix del Rosario y Jhonny Ventura. El primero, músico militar gran conocedor del Jazz y el otro un carismático gran creativo y músico innato. Ambos se encargan de hacer el merengue menos sofisticado y adaptado a lo que pedía la juventud de los años 60. Esta es la etapa donde surge El combo: Orquesta de unos 14 músicos con un frente de bailarines y coristas; En la década de los 50's el merengue comienza a adquirir ribetes de producto mercadológico organizado, tal y como demandaba la música a nivel internacional. Esto se verifica principalmente con el surgimiento de la orquesta de Wilfrido Vargas y "Los Beduinos", de la mano de su productor Bienvenido Rodríguez. Con el nivel profesional del personal humano de la estructura formada por este productor, se pudo realizar un producto de calidad de exportación para ser consumible por juventud Latina de la época, que vivía el Boom de la FaniaAllStar en New York y La Dimensión Latina de Venezuela. Cabe destacar el estelar aporte musical que recibió el género por parte de los armadores musicales del movimiento Beduino: Jorge Taveras, Sony Ovalle, Wilfrido Vargas y Juancho Vioria. Esta estructura bajo el sello de Karen Records se convirtió en el laboratorio de lo que sería la Época Dorada del Merengue: Los Años 80's. En esta fábrica de talentos se descubrieron los líderes futuros del merengue, ya que tanto Wilfrido como Bienvenido, se dedicaron a captar talentos y a construir agrupaciones satélites a Los Beduinos; tal es el Caso de Fernando Villalona,

Bonny Cepeda y los Kenton surgido del grupo "Los Hijos del Rey". Es así como a finales de los 70s el merengue empieza el período llamado Dorado, la época de oro, caracterizado por la aparición de nuevas agrupaciones, sonidos y carácter que llamaron la atención gracias a sus melodiosas canciones . Este movimiento no solo fue en Quisqueya, sino que contagio a Borinquen y al tiempo que se formaba en Santo Domingo Los Beduinos, en San Juan, un grupo de jóvenes liderados por cuatro universitarios formaban "El Conjunto Quisqueya", el cual tuvo un éxito rotundo por el estilo picaresco de su frente de cantantes y sus arreglos sumamente modernos para su época. La década de los 80's inicia con una efervescencia nacional del merengue, toda República Dominicana estaba inundada de orquestas de merengue y el movimiento se expandió con fuerza a Nueva York donde también se formaron agrupaciones de primera línea, que influyeron bastante en el ritmo por sus fusiones con ritmos caribeños y el rock and roll tales como La Gran Manzana y La banda de Nueva York.

Para hacer una competencia de baile en esa década había que :bailar durante todo el día según la tribu, después de realizada esa competición les tocaba ver quien emitía mas eructos y con eso decidían quien ganaba.

Esta época de gloria del merengue fue liderada por dos arreglistas jóvenes que marcaron la modernización del género: Ramón Orlando y Manuel Tejada. Dos músicos de una fuerte preparación académica que dominaron con su estilo toda la época dorada y fueron los productores musicales de las principales orquestas de merengues dominicanas y extranjeras.

En el último tercio de la década dorada, la base rítmica del merengue sufre un cambio que lo simplifica musicalmente (llamado "merengue a lo maco" por ser popularizado por "Los Hermanos Rosario") y es cuando surge la CocoBand que, con un merengue rítmicamente más rico y de una estructura musical sencilla, logra un auge extraordinario en la juventud dominicana que demandaba un nuevo esquema musical del género, que se había caracterizado por llevar, mediante adaptaciones, baladas populares internacionalmente, a ritmo de merengue. Este nuevo estilo de merengue al estilo CocoBand se caracterizó por presentar una lírica fundamentada en los refranes populares dominicanos, por lo que su expansión externa fue limitada. Paralelamente, y bajo el auspicio o por la influencia de creativos como Jossie Esteban y Ringo Martínez, surgieron agrupaciones en Puerto Rico que generaron en la isla una fiebre que desplazó en gran medida el merengue dominicano del mercado internacional, ya que presentaba un estilo de una lírica más comercial, internacionalmente.

Algunos de los artistas más destacados del género son: Juan Luis Guerra, Toño Rosario, Fernando Villalona, Wilfrido Vargas, Johnny Ventura, Sergio Vargas, Los Hermanos Rosario, Milly Quezada, Los Melódicos, Conjunto Quisqueya, Víctor Roque y La Gran Manzana, Grupo Manía, Dionis Fernández y El Equipo, El Zafiro, Bonny

Cepeda, Kinito Méndez, Eddy Herrera, Freddy Kenton, Héctor Acosta, José Peña Suazo y La Banda Gorda, Rubby Pérez, Grupo Bananas, Danny Marin, Rikarena, Jochy Hernández, Jossie Esteban y la Patrulla 15, Las Chicas del Can y el cocou (baile tradicional).

Por otra parte, pero no menos importante, encontramos también el merengue hip-hop, el cual se inició en la década de los años noventa. Este género nacido a partir del merengue tuvo una gran oleada de fanáticos y seguidores, la mayoría de ellos jóvenes. El merengue hip-hop tuvo como principales protagonistas las agrupaciones "Ilegales", "Sandy y Papo", "Proyecto Uno", "Banda La Bocana", "Los Alfa 8", entre otras agrupaciones. Estos nuevos colores musicales fueron introducidos bajo la conceptualización musical de los maestros Víctor Waill y Manuel Tejada, los principales ideólogos de esta evolución que hoy es la que mantiene vivo el ritmo en la juventud del mundo.

El merengue ha sido adoptado por otras culturas, que si bien poseen otras manifestaciones musicales, eligieron este género como base de desarrollo de nuevos sonidos y fusiones. Aunque influenciados por maestros del merengue y figuras prominentes de la época de oro del merengue en suelo dominicano, lograron darle un estilo propio y llevarlo a un nivel internacional y de respeto. Uno de estos exponentes lo es el puertorriqueño, Elvis Crespo, ex-corista del grupo Manía. El Merengue también se ha aclimatado en otros países de latinoamérica, como Argentina -donde se fusionó con la tarantela proveniente de inmigrantes italianos y el paso doble de España, formando así en la década de los 90's al "Cuarteto" oriundo de la provincia de Córdoba. También en Honduras, Colombia y Venezuela, donde existen agrupaciones con repertorio de merengue.

En la actualidad, el merengue es el ritmo latino que más se fusiona y se adapta a las nuevas tendencias rítmicas juveniles. Ya que, usando como patrón el merengue house o merengue hip-hop de los '90 al estilo "Ilegales" se le ha impregnado vitalidad y colores que aseguran su propia vigencia generación tras generación.

Merengue Típico: Hoy en día se tocan tres tipos principales de merengues en la República Dominicana. Aunque son similares rítmicamente, se distinguen por su instrumentación y repertorio. El perico ripiao, que es por lo general llamado merengue típico en la República Dominicana, es el estilo más antiguo que se toca aún comúnmente. Éste se originó en la región del valle del norte cerca de la ciudad de Santiago llamada el Cibao, una región rural, agrícola, por lo que algunos merengueros la llaman la "música de campo" de la República Dominicana. Aparece por primera vez en la década de los 1840s cuando los moralistas trataban de prohibir la música debido a sus letras sugestivas y a los sensuales movimientos de los bailarines de merengue. El mismo nombre de la música sugiere polémica: Se dice que "perico ripiao" es el nombre de un

burdel donde se tocaba la música originalmente. Por supuesto, los esfuerzos por censurar la música no fueron nada productivos y no tuvieron éxito, ya que su popularidad se extendió hasta la actualidad.

Al principio, el merengue típico cibaño se tocaba con instrumentos de cuerda como el tres y el cuatro, pero cuando los alemanes llegaron a la isla a finales del siglo XIX comerciando sus instrumentos por tabaco, el acordeón reemplazó rápidamente a las cuerdas como instrumento principal. Los dos instrumentos principales de percusión, la güira y la tambora, fueron parte del conjunto desde el principio de la música, y son tan importantes que a menudo son considerados simbólicos del país entero. La güira es una rascadora de metal que se cree que es de origen nativo Taíno, mientras que la tambora es un tambor de dos cabezas de origen africano. Junto al acordeón europeo, el grupo típico simboliza las tres culturas que se combinaron para hacer la República Dominicana de hoy.

Una figura importante en los principios del merengue fue Francisco "Ñico" Lora (1880-1971), a quien se le atribuye la rápida popularidad del acordeón al comienzo del siglo XX. Una vez se le preguntó a Lora cuántos merengues había compuesto en toda su vida, contestó "miles", probablemente sin mucha exageración, y muchas de estas composiciones son todavía una parte estándar del repertorio del típico. Él fue un improvisador muy hábil que podía componer canciones inmediatamente, a pedido. Pero también fue comparado con un periodista, ya que en sus canciones compuestas anteriormente "he commented everything with his accordion" (comentaba de todo con su acordeón) (Pichardo, en Austerlitz 1997:35). Sus composiciones discutían eventos actuales como la independencia cubana, la Primera Guerra Mundial, la llegada del aeroplano, y la ocupación norteamericana de la República Dominicana. Entre los contemporáneos de Lora están Toño Abreu e Hipólito Martínez, mejor recordados por su merengue "Caña Brava". Esta canción popular fue compuesta en 1928 o 1929 como propaganda para la compañía de ron Brugal, quienes entonces estaban vendiendo un ron del mismo nombre. Brugal le pagó a Martínez \$5 por sus esfuerzos.

El merengue experimentó una elevación de estatus repentina durante el reino del dictador Rafael Trujillo desde 1930 hasta 1961. Aunque era del sur y no del Cibao, él venía de un área rural y de una familia de baja clase social, entonces decidió que el estilo rural del perico ripiao debía ser el símbolo nacional dominicano. Como cualquier dictador, era un megalómano que requería constantemente acrecentar su ego, y ordenó que se compongan numerosos merengues en su honor. Con títulos como "Alfabetización", "Trujillo es grande e inmortal", y "Trujillo el gran arquitecto", estas canciones describen sus virtudes y ensalzan sus contribuciones al país. El interés de Trujillo en y el estímulo del merengue creó un lugar para la música en la radio y en salones de baile respetables. Músicos como Luís Alberti comenzaron a tocar con instrumentación de "big band" o de orquesta, reemplazando el acordeón con una sección

de trompa e iniciando una división entre este nuevo, mayormente urbano estilo y en su mayor parte rural perico ripiao. Hoy en día, la radio New York City Latino está aún dominada por el merengue de orquesta (cubierto en la parte II).

Los músicos del merengue típico continuaron innovando dentro de su estilo durante la última mitad del siglo XX. Tatico Henríquez (d.1976), considerado el padrino del merengue típico moderno, reemplazó la marimba con el bajo eléctrico y añadió un saxofón (antes utilizado ocasionalmente) para armonizar con el acordeón. Un compositor fecundo, la influencia de Tatico no puede ser sobreestimada: transmitido nacionalmente en apariciones de radio y televisión llevó a su música a todas las partes del país, guiando a la imitación extendida de su estilo y la diseminación de sus composiciones. Hoy, estas composiciones del coro del repertorio de cualquier músico típico. Otras innovaciones de este periodo incluyen la adición del tambor de bajo que ahora toca el güirero con un pedal de pie, un desarrollo que se le atribuye a Rafael Solano. Muchos de los mejores acordeonistas de hoy en día también comenzaron sus carreras durante este periodo, incluyendo El Ciego de Nagua, Rafaelito Román, y Francisco Ulloa.

En la década de los 90s, la mayoría de los grupos mantuvieron la alineación de cinco hombres de acordeón, saxofón, tambora, güira, y bajo, aunque se hicieron unas cuantas innovaciones. Algunos líderes de bandas más jóvenes también añadieron congas, timbales (tocados por el tamborero), y teclados a sus grupos en un intento de cerrar el espacio entre el típico y la orquesta y aumentar su audiencia de oyentes. El artista más popular en la actualidad es El Prodigio, un joven acordeonista respetado por músicos de típico de todas las edades. Aunque llegó a ser famoso por grabar sus propias composiciones en un estilo moderno, también tiene la capacidad de interpretar todos los "estándares" del repertorio de típico tradicional y es un talentoso improvisador de jazz. Los grupos establecidos en Nueva York, como Fulanito, experimentaron con la fusión del acordeón típico con vocales de rap. Artistas jóvenes como éstos llevaron el merengue típico a nuevas audiencias.

Las canciones del merengue típico son compuestas generalmente en dos partes. La primera sección es rítmicamente sencilla y es utilizada para introducir el material lírico y melódico de la canción; aquí, los versos se cantan y la única improvisación oída ocurre al final de las líneas de la canción, cuando acompañan el acordeón o el saxofón. La segunda sección está dominada por la improvisación, ritmos más complejos, y un mambo de ritmo muy acelerado, o la parte de la canción donde los instrumentos de melodía (saxofón y acordeón) se unen para sonar más pegajosos, riffs o jaleos sincopados que ayudan a motivar y a estimular a los bailarines. Los ritmos del típico incluyen merengue derecho, o merengue en línea recta, que es de la clase de paso rápido del merengue de 2/4 de tiempo, al que estamos acostumbrados la mayoría de nosotros, generalmente utilizado en la primera sección. El pambiche o el merengue apambichao es similar pero generalmente más lento, y puede ser reconocido por el ritmo

de doble palmada en la tambora. El guinchao es un tercer ritmo combinando los dos primeros, que es comúnmente oído en la segunda sección de un merengue. Los grupos de típico no tienen que limitarse al merengue ya que también pueden tocar otros ritmos tradicionales de la República Dominicana y donde sea, aunque esto fue más común antes que en la actualidad. Ahora se escucha raramente la mangulina y la guaracha; el último es un estilo basado en clave originalmente en 4/4 que pertenece a Cuba, mientras que el anterior es un baile de 6/8 nativo de la República Dominicana. El paseo era una introducción lenta a una canción de merengue durante las cuales las parejas podían pasearse a lo largo de la pista de baile de un modo majestuoso.

EL SON

El son vallenato tiene una cuadratura de compás de dos por cuatro. Una característica esencial en la ejecución de este aire es la prominente utilización de los bajos del acordeón en la interpretación de cada pieza, tanto que los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado, principalmente en los acordeoneros de las nuevas generaciones.

El son tiene una marcación en los bajos de uno por uno muy marcada, sobre todo en intérpretes sabaneros o de influencia bajera – viejo Bolívar -; a diferencia de los acordeoneros de la provincia, quienes interpretan el son más fluido, menos marcado, más sutil y le dan una marcación de bajo de uno por dos y de dos por uno, en ocasiones.

Como el paseo, los sones son una especie de crónica en donde la singular narrativa del cantor deja plasmados los acontecimientos de su existencia, particularmente en esta especie se representan dramas nostálgicos que han constituido parte importante en la vida del autor.

El son vallenato tiene una cuadratura de compás de dos por cuatro. Una característica esencial en la ejecución de este aire es la prominente utilización de los bajos del acordeón en la interpretación de cada pieza, tanto que los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado, principalmente en los acordeoneros de las nuevas generaciones.

El son tiene una marcación en los bajos de uno por uno muy marcada, sobre todo en intérpretes sabaneros o de influencia bajera – viejo Bolívar -; a diferencia de los acordeoneros de la provincia, quienes interpretan el son más fluido, menos marcado, más sutil y le dan una marcación de bajo de uno por dos y de dos por uno, en ocasiones.

Como el paseo, los sones son una especie de crónica en donde la singular narrativa del cantor deja plasmados los acontecimientos de su existencia, particularmente en esta especie se representan dramas nostálgicos que han constituido parte importante en la vida del autor.

EL PASEO

A diferencia de todos los demás aires de este folclor, el paseo vallenato tiene una cuadratura de compás de cuatro tiempos. La marcación de los bajos es de uno por tres y a veces, de acuerdo con la pieza, de dos por uno. Para los intérpretes es el aire más fácil de tocar. Este ritmo recoge literariamente y de forma espontánea las historias y relatos del pueblo.



The image shows a screenshot of a website. At the top, there is a banner with the text "Músicas tradicionales y contemporáneas" in large, bold, white letters with a red outline, set against a background of musicians playing instruments. Below the banner is a navigation bar with links: "¿Qué es Atlas?", "¿Cómo usar el Atlas?", "Créditos", "Publicaciones", "Glosario", a search box, and "Búsqueda Avanzada". Below the navigation bar is a blue header with "Volver" and "Inicio" buttons. The main content area has a blue background and features a section titled "El paseo vallenato". To the left of this section is a text block, and to the right is a vertical column of images, including a portrait of Alejandro Durán (Cesar) and several album covers.

Músicas tradicionales y contemporáneas

¿Qué es Atlas? ¿Cómo usar el Atlas? Créditos Publicaciones Glosario Búsqueda Avanzada

[Volver](#) [Inicio](#)

El paseo vallenato

Es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas. Es la forma más difundida e importante de la canción vallenata del litoral Atlántico. Es catalogado, junto al son, el merengue y la puya, como uno de los ritmos básicos de dicho género musical.

Presenta herencias indígenas, africanas y europeas. La forma melancólica del canto, la brevedad en la notación del pentagrama y el uso de cierto tipo de reiteraciones constituyen las supervivencias indígenas. Los esclavizados africanos, por su parte, le heredaron el ritmo de las percusiones mulatas, encomendadas en los conjuntos a la guacharaca, la caja y a veces al tambor. A su vez, los españoles le integraron la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, construyendo así una métrica rígida para la versificación del canto.

El paseo es ante todo un canto ejecutado por trovadores errantes que con sus voces, de marcado acento regional, narran todo lo que acontece en las provincias de la región. Los sucesos políticos, religiosos, laborales y amorosos son descritos en estas narraciones musicalizadas, que se ejecutan con un grupo integrado por caja vallenata, raspa de caña y acordeón de botones, encargado de los adornos sonoros. La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del trovador, se limita a comentar o adornar los textos literarios.

Alejandro Durán (Cesar)

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82911.html>

Es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas. Es la forma más difundida e importante de la canción vallenata del litoral Atlántico. Es catalogado, junto al son, el merengue y la puya, como uno de los ritmos básicos de dicho género musical.

Presenta herencias indígenas, africanas y europeas. La forma melancólica del canto, la brevedad en la notación del pentagrama y el uso de cierto tipo de reiteraciones

constituyen las supervivencias indígenas. Los esclavizados africanos, por su parte, le heredaron el ritmo de las percusiones mulatas, encomendadas en los conjuntos a la guacharaca, la caja y a veces al tambor. A su vez, los españoles le integraron la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, construyendo así una métrica rígida para la versificación del canto.

El paseo es ante todo un canto ejecutado por trovadores errantes que con sus voces, de marcado acento regional, narran todo lo que acontece en las provincias de la región. Los sucesos políticos, religiosos, laborales y amorosos son descritos en estas narraciones musicalizadas, que se ejecutan con un grupo integrado por caja vallenata, raspa de caña y acordeón de botones, encargado de los adornos sonoros. La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del trovador, se limita a comentar o adornar los textos literarios.

Es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas. Es la forma más difundida e importante de la canción vallenata del litoral Atlántico. Es catalogado, junto al son, el merengue y la puya, como uno de los ritmos básicos de dicho género musical.

Presenta herencias indígenas, africanas y europeas. La forma melancólica del canto, la brevedad en la notación del pentagrama y el uso de cierto tipo de reiteraciones constituyen las supervivencias indígenas. Los esclavizados africanos, por su parte, le heredaron el ritmo de las percusiones mulatas, encomendadas en los conjuntos a la guacharaca, la caja y a veces al tambor. A su vez, los españoles le integraron la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, construyendo así una métrica rígida para la versificación del canto.

El paseo es ante todo un canto ejecutado por trovadores errantes que con sus voces, de marcado acento regional, narran todo lo que acontece en las provincias de la región. Los sucesos políticos, religiosos, laborales y amorosos son descritos en estas narraciones musicalizadas, que se ejecutan con un grupo integrado por caja vallenata, raspa de caña y acordeón de botones, encargado de los adornos sonoros. La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del trovador, se limita a comentar o adornar los textos literarios.

A diferencia de todos los demás aires de este folclor, el paseo vallenato tiene una cuadratura de compás de cuatro tiempos. La marcación de los bajos es de uno por tres y a veces, de acuerdo con la pieza, de dos por uno. Para los intérpretes es el aire más fácil de tocar. Este ritmo recoge literariamente y de forma espontánea las historias y relatos del pueblo.

El paseo es concebido originalmente para perpetuar a través del canto la historia de los pueblos precolombinos de la región, cuando chimilas, wayúus, tupes y demás habitantes del viejo Magdalena componían estos cantos para reemplazar a la escritura inexistente, tal como lo hicieron todas las naciones primitivas e iletradas del

mundo. A pesar de su antigüedad – que lo ubica en situación de privilegio frente a los demás aires surgidos del mestizaje -, la palabra *paseo* es, en el ambiente vallenato, la más nueva entre las cinco que nombran los ritmos tradicionales, hasta el punto de no tener más de 80 años desde su popularización.

EI PORRO

El porro es un ritmo musical de la Costa Caribe colombiana, tradicional de los departamentos de Córdoba, Bolívar, Atlántico y Sucre. Posee un ritmo alegre y fiestero, propicio para el baile en parejas. Se ejecuta en compás de 2/2] o como se le dice popularmente en Latinoamérica compás partido.

La teoría de W. Fortich sobre el origen del porro sostiene que nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana. Más tarde evolucionó al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba) que se utilizan en el siglo XXI.

Según Guillermo Valencia Salgado, su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. El porro también se tocó sólo contambores, acompañamiento de palmas y cantado, lo mismo que con gaitas y pito atravesado.

La pretensión de darle un lugar único de nacimiento en la Costa Caribe colombiana, no ha logrado siquiera un mínimo consenso. Según el escritor y cineasta Juan Ensuncho Bárcena, el porro es oriundo de San Marcos del Carate, otros dicen que nació en Ciénaga de Oro (Jony Sáenz), Enrique Pérez Arbeláez sostiene que es oriundo del Magdalena; también se dice que nació en el Carmen de Bolívar y de allí migró hacia otras poblaciones de la sabana, hasta llegar al Sinú. También reclaman derechos de paternidad sobre el porro Corozal en Sucre, Momil y San Antero en Córdoba.

Estas hipótesis hacen referencia al porro sabanero o “tapao” ya que del “palitiao” se acepta comúnmente que su nacimiento se dio en San Pelayo, como menciona Orlando Fals Borda:

"Nació en 1902, en la plaza principal del pueblo, detrás de la iglesia y debajo de un palo de totumo".

Orlando Fals Borda

En cuanto al origen de la voz porro se conocen dos hipótesis principales: la de que proviene del porro, manduco o percutor con que se golpea al tambor o bombo y su acción o porrazo (Valencia Salgado) y la que sostiene que es derivada de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba (Aquiles Escalante).

El porro, en su variante orquestada, alcanzó una amplia difusión nacional e internacional en las décadas de 1940 a 1970 gracias a agrupaciones como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Billos Caracas Boys, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Payeros (que no eran de San Pelayo) entre otras. En esa época el porro entró a las salas de baile de los clubes de Colombia y de varios países latinoamericanos.

En la década de 1990, el porro perdió la popularidad nacional que había adquirido y su influencia actual está circunscrita a zonas geográficas, círculos de aficionados y cultores en diferentes partes de Colombia y el mundo.

Prevalecen los dos tipos de agrupaciones que lo interpretan (bandas y orquestas). La mayoría de las bandas se localizan en la Costa Caribe, aunque también existen bandas de otras zonas de Colombia e inclusive de otros países.

PORRO “PALITIAO”

El porro tradicional o campesino se suele clasificar en dos tipos o categorías principales: “tapao” y “palitiao”.

El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, toma su nombre según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toma el rol protagónico.

El porro “palitiao” se encuentra estructurado por cuatro partes o secciones: danza, porro, “bozá”, danza. Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y a sus dos partes principales.

La sección porro se identifica por estar dominada por el sonido de la trompeta y la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete, y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla (el paleteo).

Estos elementos característicos del porro “palitiao” no están presentes siempre en todos los temas. María Varilla, por ejemplo, que se ha llamado el himno de Córdoba, no posee las danzas de entrada y final. Igualmente El Gavilán Garrapatero, Soy Payero y la

Mona Carolina carecen de la danza inicial, lo contrario de un Porro “tapao” como Roque Guzmán, que cuenta con las danzas a su inicio y final, sin que por ello sea uno “palitiao”.

Por su parte el porro “tapao” o sabanero por ser originario de las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre Y Bolívar, se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, y carece de la sección “bozá”.

Musicólogos como Victoriano Valencia, han identificado otros rasgos como la improvisación, a cargo de cada instrumento o grupo de estos, que se da en las formas viejas del porro, del fandango campesino y también de la puya. Otros rasgos de las nuevas composiciones porristicas destacadas por el mismo Valencia son: estrechamiento de las secciones, ampliación del coro o su supresión y aceleración del ritmo.

Para la mayoría de los pobladores colombianos es conocida y reconocida la denominación de porro como un ritmo musical propio de la región Caribe de Colombia, y específicamente de las riberas del río Sinú, en el departamento de Córdoba, las sabanas de Sucre y parte del departamento de Bolívar, con algunos aportes valiosos de los departamentos del Atlántico, Magdalena y Antioquia.

De acuerdo con estudios realizados por diferentes investigadores, se puede decir que el porro es un ritmo musical que contiene características propias en su esquema estructural, en sus aspectos rítmico, melódico, armónico y morfológico, que permiten su identidad frente a otros ritmos muy parecidos que se originan en diferentes regiones del país y fuera de éste.

Esta perspectiva permite visionar que la estructura musical del porro es una sola; éste posee en sus componentes rítmicos y armónicos elementos de fondo y forma que lo caracterizan e identifican, diferenciándose unos de otros a través de las variaciones en la estructura melódica, dependiendo más de la genialidad y sutileza del compositor que de la rigidez con la que se quiere encasillar cuando lo llamamos porro tapao o porro palitiao.

Algunos teóricos que se han autodenominado folclorólogos, musicólogos, etnomusicólogos e investigadores del folclor caribeño, crearon una teoría fundamentada en su imaginación, cimentada en sus propias creencias y sostenidas en la ignorancia de sus discípulos lectores y escuchas, acerca de la concepción del porro tapao, porro palitiao e incluso la teoría del porro corrido, siendo difundida regional, nacional e internacionalmente sin tener una fundamentación científica que la valide.

Alrededor del porro y sus clasificaciones se han tejido muchas teorías y postulados basados en creencias de personas que, teniendo la posibilidad de expresarse a través de un micrófono en la radio, en una corraleja como animador, escribir en un periódico o

revista, pertenecer a una fundación u organización de festivales, se atrevieron a lanzar teorías “empíricas” que hoy día son publicadas, socializadas y discutidas, sin ser analizadas y validadas científicamente en ningún momento histórico de su creación, desde el campo de la investigación etnomusical, que es el contexto desde donde éstas se deben validar.

No obstante, es pertinente decir que ha llegado el momento en que estas teorías sean sometidas a estudios rigurosos por parte de los músicos que tienen una estructuración formal en estudios musicales superiores e investigativos y que además son conocedores de este ritmo musical, que han participado como intérpretes, compositores, arreglistas y directores de bandas, para que de una vez por todas se pueda explicar, por lo menos técnicamente, la originalidad del paliteo en el porro llamado palitiao o sinuano y el tape en el porro llamado tapao o sabanero.

Acredito aquí el dicho popular que dice “la costumbre hace ley”; esto con la finalidad de justificar un poco la falta de responsabilidad de los investigadores, dirigentes culturales, docentes y población en general, quienes no nos apersonamos de lo que sucede en nuestro alrededor con respecto de las posturas ideológicas, teóricas y de aplicación cultural en nuestras regiones, acerca de los hechos tradicionales, los cuales son manejados como una mercancía a la cual se le puede apodar como guste sin importar cuál es la realidad circundante en su génesis, donde lo mas importante es vender el producto.

Es esta la circunstancia que ha permitido que la teoría del porro tapao y porro palitiao prosiga en los medios sin ser debatida ni cuestionada, presentando tesis de algunos autores quienes inventaron teorías tales como que: el porro es tapao porque se tapa el parche del bombo con una mano y además éste no deja de sonar en todo la obra musical. Del porro palitiao se dice además que se caracteriza porque durante la bozá el intérprete del bombo le pega con el palito o mango de la porra a una tablita que está colocada encima del bombo; y por último, que el porro corrido, que en realidad no es porro, es el ritmo de fandango porque es ejecutado de forma rápida y permite un desplazamiento más rápido en la rueda del fandango.

Estos postulados han tenido mucha influencia en los medios de difusión, en los directores de bandas, en los músicos, en académicos, hasta en los investigadores y en quienes hemos escrito alguna vez acerca de esta temática, sin antes hacer una investigación previa del tema en cuestión, lo que ha permitido que en el grueso de la población se siga creyendo y confiando ciegamente en aquellos “historiadores” e “investigadores etnográficos” que nunca han mostrado en sus investigaciones la realidad vivida por nuestros antepasados, sus actuaciones culturales y su saber popular.

Quiero agregar que en algún momento de mi vida estuve sumido en la ignorancia investigativa, desconociendo parcialmente la realidad que deben sustentar estas teorías

cercanas al porro, escribiendo en la revista Cultura Caribe la teoría del porro palitiao y porro tapao tal cual como fue lanzada por esos teóricos que no comprobaron técnica ni científicamente la fundamentación y sustentación de la realidad con respecto de su esencia morfológica y estructural, por lo que presento hoy mis disculpas ante quienes leyeron y creyeron en lo que escribí sin responsabilidad de criterios investigativos, más bien guiado por la ignorancia cultural en la que permanecía en ese momento.

Luego de sucedida esta falacia interpretativa de la teoría del porro, decidí investigar desde mis vivencias y mis actuaciones en el campo de la música como actor directo, intérprete, compositor, asesor, y hoy día en los caminos de la investigación, campo en el que llevo un tiempo aproximado de 20 años, pretendiendo encontrar la realidad del paliteo en el porro sinuano, como desarrollo de las siguientes aproximaciones:

La estructura rítmica del porro es la misma para todos, tapao y palitiao.

La danza o estribillo que se agrega al inicio y final de algunos porros, es más producto de la creatividad del compositor, que una fase estructural que caracterice o diferencie al porro llamado palitiao del porro llamado tapao, estructural o morfológicamente.

No todos los porros palitiaos tienen danzas o estribillos, esto demuestra que no es una morfología que los caracterice.

Las frases musicales en forma de preguntas y respuestas son propias de ambas denominaciones, porro tapao y porro palitiao.

La armonización en el porro tapao como en el porro palitiao tiene las mismas características basadas en dos o tres acordes sobre la tónica, la dominante y en algunos casos la subdominante; por último, predominan en ellos las tonalidades mayores, especialmente Si Mayor, Fa Mayor y Do Mayor, entre otras.

Los diálogos instrumentales pueden generarse tanto en el porro palitiao como en el tapao; ejemplos de ellos, pueden ser las melodías de los porros La mano descompuesta, grabado por la orquesta Emisora Fuentes Jazz Band y María Varilla, grabado por La Banda Bajera de San Pelayo. En ambos casos existen diálogos instrumentales, pero no tienen danzas o estribillos, sólo tienen un clímax o improvisaciones a manera de armonizaciones melódicas que sirven de fondo musical para que sobre esa plataforma se desarrollen las melodías propias del tema principal y sus variaciones que enriquecen el contexto armónico de la obra.

En ambos casos existe el clímax musical de la obra (labozá), donde el solista o instrumentista principal ejecuta una melodía que generalmente se repite y que, además, en algunas obras es de obligada ejecución , mientras que en otras es libre, donde el instrumentista puede hacer variaciones sobre una melodía constituida por el compositor.

La temática rítmica manejada en la percusión es igual en el porro tapao como en el porro palitiao, salvo el caso en que este último tenga danza o estribillo.

La ejecución rítmica en el bombo, para el porro palitiao sin danza o estribillo, es la de un porro normal, sólo difiere del porro llamado tapao en que, al momento del clímax, el bombo deja de sonar para permitir que otros instrumentos de menos volumen en su sonoridad, como el clarinete, bombardinos, trombones, platillos y redoblante, que en ese momento actúan algunos de ellos como solistas, puedan ser escuchados por la audiencia, dado el caso que estos eventos se registran inicialmente en espacios abiertos, donde los efectos acústicos son negativos para este hecho.

La ejecución rítmica del bombo en el llamado porro tapao es igual que en el porro palitiao, con la diferencia que en este último el bombo no abandona su secuencia rítmica obstinada, aun cuando llegue el momento del clímax o bozá, denominado por algunos compositores empíricos como “el mambo”.

Los platillos son instrumentos de choque (percusión) que generan sonidos muy brillantes y que complementan el timbre buscado en el formato ideal para la banda folclórica de vientos, especialmente en la cuerda de la percusión; además, la ejecución rítmica dentro del esquema del porro tapao o palitiao genera los mismos efectos para ambos casos, con excepción de los porros que tienen danza, donde los platillos repiten el mismo esquema rítmico que los demás instrumentos de percusión.

La presencia del redoblante en el esquema de percusión de las bandas folclóricas de viento de la región Caribe de Colombia, sí que define realmente la concepción de porro palitiao y porro tapao, debido a que es este instrumento es el que demarca rítmicamente la definición conceptual de éstos sin tener diferencias al ejecutar uno u otro; esto quiere decir que con excepción de la danza que algunos autores agregaron al inicio y final del porro, la ejecución del porro en el redoblante es igual para ambos, con una diferencia: que el paliteo puede ser apreciado con mayor exactitud cuando el bombo deja de sonar en el clímax o bozá, para que otros instrumentos sobresalgan, entre ellos el redoblante, que marca en su ejecución el verdadero paliteo caracterizador del porro palitiao o porro sinuano.

Esta explicación técnica tiene como finalidad demostrar que el paliteo en el porro palitiao no es producto del golpe que se le da a la tabla ubicada encima del bombo, la cual fue utilizada en las dos o tres últimas décadas, anteriormente la tabla no existía, por lo tanto ese golpe era aplicado en el aro del bombo como una forma de marcar el ritmo o pulsos del porro palitiao en el momento que éste deja de golpear con la porra en el parche.

Esta acción del ejecutante sobre la tablita del bombo realza el paliteo, que en realidad se produce con el choque de las baquetas que se utilizan para ejecutar el redoblante en el momento del clímax, bozá o gustadera, como ha sido llamado este momento musical en

el porro y donde la caracterización del porro palitiao se deriva de un redoble corto en el parche del redoblante, un choque de tres golpes entre baquetas, que se repite con diferentes figuras rítmicas volviendo a sus inicios cuantas veces sea necesario, para que el ejecutante actúe durante el momento del clímax en el porro llamado palitiao.

El producto de esta observación me permite aseverar que la teoría que se ha acuñado sobre el porro palitiao originó la utilización de la tablita encima del bombo, lo que no da origen a la teoría del porro palitiao, teniendo en cuenta que actualmente algunos músicos utilizan cajas chinas, claves y hasta jan block, buscando mejorar el supuesto paliteo del porro, sin percatarse que el verdadero paliteo del porro está en el redoblante, tanto así que los ejecutantes de este instrumento le llaman a esta parte de ejecución como “paliteo”. También puedo anotar aquí que si al porro palitiao le quitan el golpe sobre la tablita sigue igual rítmica y melódicamente, pero si le quitan el redoblante pierde inmediatamente su autenticidad y la fuerza rítmica de su esencia.

Es claro que este punto de vista técnico, que es el producto de una investigación vivencial realizada a través de análisis, contraposiciones, verificaciones y recopilación de informaciones desde el campo de acción de las mismas comunidades musicales y sus actuaciones, generará muchas contraposiciones en los medios y algunos doctos en el tema, pero se trata de eso, precisamente, confrontar los procesos investigativos con las creencias y demostrar dónde está la verdadera esencia de nuestra cultura y nuestra identidad con respecto a la música tradicional y sus fundamentos teóricos, basados en procesos investigativos científicos o técnicos, como mínimo, y no en las creencias o teorías “empíricas” sin fundamentación epistemológica que las validen. Las puertas del debate están abiertas.

El porro palitiao o gaita: con ritmo lento, en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con los palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro por la cual algunos lo llaman “PALITIAO”.

Danza de laboreo de la región atlántica, en la cual se trabaja, el arado, sembrado, cosecha y limpieza del maíz, la mujer con sus movimientos cadenciosos lleva las canastas en las cuales carga las semillas para sembrar y bateas para limpiar el afrecho, el hombre con su fuerza y sudor en la frente lleva el azadón para arar la tierra y hacer las zanjas donde se sembrara el maíz, machete, para cortar, y fuerza para recolectar y ayudar a la mujer a limpiar el maíz.

Una de las teorías existentes sostiene que el porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana (W. Fortich). Y más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de metal-viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba), que hoy se utilizan.

Otra teoría Guillermo Valencia Salgado, dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. Por informaciones de tradición oral recogidas por este irremplazable estudioso del folclore, se supo que el porro también se tocó sólo con tambores y acompañamiento de palmas y cantado. Lo mismo que con gaitas y pito atravesado.

Según el escritor Juan Ensuncho Bárcena, el porro es oriundo de San Marcos del Carate, otros dicen que nació en Ciénaga de Oro (Jony Sáenz), alguien sostiene que es oriundo del Magdalena (Enrique Pérez Arbelaez). También se dice que nació en el Carmen de Bolívar y de allí migró hacia otras poblaciones de la sabana, hasta llegar al Sinú. Lo anterior se refiere al porro sabanero o “Tapao”.

El porro “Palitiao” se acepta comúnmente que su nacimiento se dio en San Pelayo. Y para que no haya dudas, se ofrecen lujo de detalles, como los que aporta Orlando Fals Borda: Nació en 1902, en la plaza principal del pueblo, detrás de la iglesia y debajo de un palo de totumo. Lo que Ensuncho Bárcena replica, recordando que el Festival de San Pelayo se originó gracias a Alfonso Piña Cogollo, oriundo de San Marcos y miembro de una legendaria familia de músicos.

Cabe anotar que también reclaman derechos de paternidad sobre el porro: San Marcos y Corozal en el departamento de Sucre y Momil, San Antero en el de Córdoba.

La pretensión de darle un lugar único de nacimiento en la costa caribe colombiana, no ha logrado siquiera un mínimo consenso. Y quizá nunca se logre.

En cuanto al origen de la expresión PORRO se conocen dos hipótesis principales: la de que proviene del porro, manduco o percutor con que se golpea al tambor o bombo y su acción o porrazo. (Valencia Salgado) Y la que sostiene que es derivada de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba (Alquiles Escalante).

William Fortich, señala a Alejandro Ramírez como creador de la estructura del porro pelayero. Este compositor, nacido en 1883 en un pueblito del alto Sinú, creció en una familia que cultivaba la música en instrumentos como el acordeón, el tiple y la guitarra. La guerra de los Mil Días arruina al padre de Alejandro, un acaudalado comerciante antioqueño, y entonces el joven, de sólo 17 años, debe hacerse cargo de la familia. Como su padre, se dedica al comercio, actividad que lo lleva a establecerse en San Pelayo. Allí se especializa en el clarinete y pule sus conocimientos musicales con el maestro Manuel Zamora, de Lorica, uno de los ya mencionados cultores de los ritmos europeos en las bandas. Además de su consagración a la música, Ramírez Ayazo ocupó puestos públicos municipales y ejerció como tinterillo. En 1967 murió en Montería a la edad de 84 años. Había recibido cheques de dos y tres pesos por regalías de las casas disqueras.



Foto: Arturo Castrillón, folklor. 1984

Ritmo derivado de la cumbia, empleado exclusivamente para el baile. Se identifica por su carácter rítmico, sin canto ni melodía definida, su compás es lento y pausado. En su ejecución se usa el mismo instrumental de la tonada patrón del litoral Caribe. También se le conoce como porro palitiao en razón del efecto sonoro que genera el repique de la baqueta o porra sobre la madera de bombo en el instante mismo de las pausas; este recurso interpretativo proporciona a la tonada adornos sonoros especiales.

PORRO “TAPAO”

El porro tradicional o campesino se suele clasificar en dos tipos o categorías principales: “tapao” y “palitiao”.

El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, toma su nombre según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toma el rol protagónico.

El porro “palitiao” se encuentra estructurado por cuatro partes o secciones: danza, porro, “bozá”, danza. Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y a sus dos partes principales.

La sección porro se identifica por estar dominada por el sonido de la trompeta y la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete, y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla (el paleteao).

Estos elementos característicos del porro “palitiao” no están presentes siempre en todos los temas. María Varilla, por ejemplo, que se ha llamado el himno de Córdoba, no posee las danzas de entrada y final. Igualmente El Gavilán Garrapatero, Soy Pelayero y la

Mona Carolina carecen de la danza inicial, lo contrario de un Porro "tapao" como Roque Guzmán, que cuenta con las danzas a su inicio y final, sin que por ello sea uno "palitiao".

Por su parte el porro "tapao" o sabanero por ser originario de las sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre Y Bolívar, se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, y carece de la sección "bozá".

Pero en las formas de la danza encontramos antecedentes como en el relato recogido por Fals Borda, en el capítulo "Los embrujos del Sinú" del último tomo de su libro "Historia Doble de la Costa"... "continuó relatando niña Juana: nos alcanzaba el tiempo para poner también un fandango no cantao' que llamamos paseao', no sólo porque se llevaba caminando por las calles sino porque los bailadores eran más numerosos que el cantao' y se organizaban al tiempo unos tras otros en ruedas u olas, dando vueltas en una plaza con velas alrededor del conjunto de músicos. Estos tocaban bombo a porrazo, guaches y dos clases de pitos de los indios: el de cabeza de cera (gaita) y uno "atravesao" llamado cumbia millo".

Este testimonio es interesante porque describe el desarrollo coreográfico del fandango actual, que se realiza en sucesivas ruedas de parejas, con velas alrededor de la banda de músicos.

En cambio, en el instrumental aparecieron dos tipos de porro: el Porro Tapao' Sabanero, surgido en Carmen de Bolívar en el año 1850 y que fuera llevado durante el decenio de 1860 desde el Carmen a Corozal y las sabanas a través de Chinú, Purísima, Lórica, Sabanal y Ciénaga de Oro; además, el Porro Palítiao' Pelayero, que según la investigación de Fals Borda se inició como aire auténtico en 1902, en San Pelayo, detrás de la iglesia del pueblo, ejecutado debajo de un árbol de totumo.

En un artículo sobre tradiciones de Córdoba se encontró que el Porro Pelayero tiene básicamente dos partes: el porro en sí y la boza, que se repiten dos o tres veces cada vez que se ejecuta la misma obra. En su estructura, el "porro en sí" es un diálogo musical que se establece en tres trompetas que preguntan y clarinetes y bombardinos que responden, mientras que en la boza se suspende el diálogo, callan las trompetas y el bombo se golpea con el mango de la porra en una tablilla que está en la parte superior de éste; los clarinetes, siguiendo una idea musical preestablecida, improvisan un discurso musical adornado con figuras que tejen los bombardinos.

Musicólogos como Victoriano Valencia, han identificado otros rasgos como la improvisación, a cargo de cada instrumento o grupo de estos, que se da en las formas viejas del porro, del fandango campesino y también de la puya. Otros rasgos de las nuevas composiciones porristicas destacadas por el mismo Valencia son: estrechamiento de las secciones, ampliación del coro o su supresión y aceleración del ritmo.

La Puya Vallenata

La música vallenata se compone de cuatro ritmos: la puya, el merengue, el son y el paseo.

La Puya es un ritmo afín a la cumbia, sólo que un poco más acelerado. Cuando es ejecutado, el intérprete realiza un efecto en bombo silenciando o tapando con la palma de la mano y de manera alternada, el pedazo opuesto al que normalmente se percute con la baqueta o porra, por eso también recibe el nombre de porro tapao. Existe una variedad de la puya en la que se canta y se interpreta con acordeón, raspa y caja o tambor vallenato. Es un ritmo que no puede faltar en las cumbiambas y fiestas caribeñas pues es una tonada alegre que invita a gozar.

En Valledupar y demás pueblos del antiguo departamento del Magdalena Grande, el ritmo más antiguo era llamado *puya*. Su nombre deriva del verbo puyar, y tiene un compás de seis por ocho. Este ritmo, en su forma indígena, nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero –pitero o caña sillero-, en ritmo rápido, del canto de algunos pájaros; se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante. Posteriormente, a través del tiempo, se fueron fusionando los distintos elementos triétnicos típicos de la cultura costeña y ribereña colombiana, logrando sumarse la puya negroide, género cantado, a la puya indígena, dándose como resultado la puya vallenata con su actual equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo.

La puya y el merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales. La diferencia está marcada en su concepción melódica: en el ritmo, en la música y naturalmente en la interpretación que se haga, propia de cada pieza. Así, la puya tiene una marcación en los bajos de dos por dos y, a veces, de dos por uno en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima no supone una diferencia, porque el intérprete la toca a su gusto.

La puya se destaca por ser el aire más rápido, y el que exige más habilidad en el intérprete del acordeón. Se utiliza más comúnmente en las contiendas y competencias de acordeonistas en los festivales vallenatos de Colombia.

Este ritmo nunca tuvo un acompañamiento de voz o canto, pues sólo consistía en la imitación rápida y acelerada del canto de algunos pájaros. Se bailaba en hileras o filas y cada persona llevaba las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se “puyaba” repetidamente a quien danzaba adelante.

El nombre de “puya”, viene del verbo “puyar”, pero según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua su correcta ortografía es “pullar” y significa “molestar o enardecer a alguien con pullas (expresiones agudas o picantes)”. Así que a partir del momento en el que a la puya se le agregó el canto, este venía cargado con sátiras y un carácter irónico e hiriente.

A través del tiempo se fueron fusionando con ella, distintos elementos de la cultura folclórico-musical colombiana, logrando una mezcla entre la puya negroide, como género cantado, a la puya indígena, como género musical sin ningún tipo de canto, que dió como resultado lo que hoy conocemos como puya vallenata que conforma un equilibrio perfecto entre el canto, la melodía y el ritmo.

Por esta razón, la puya es considerada como el más rápido de los aires vallenatos y se ha convertido en la prueba más difícil para un acordeonista, pues en ésta se logra apreciar la agilidad y velocidad para manipular este instrumento y lograr una melodía perfecta sin pisar una tecla incorrecta, a lo que comúnmente se le conoce como “pelar pito”.

La puya y el merengue son iguales en cuanto a ritmo y armonía se refiere, su diferencia se aprecia más en su concepción melódica, en la velocidad y originalidad en la interpretación de cada tema.

En Valledupar y demás pueblos del antiguo departamento del Magdalena Grande, el ritmo más antiguo era llamado *puya*. Su nombre deriva del verbo puyar, y tiene un compás de seis por ocho. Este ritmo, en su forma indígena, nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero –pitero o caña sillero-, en ritmo rápido, del canto de algunos pájaros; se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante. Posteriormente, a través del tiempo, se fueron fusionando los distintos elementos triétnicos típicos de la cultura costeña y ribereña colombiana, logrando sumarse la puya negroide, género cantado, a la puya indígena, dándose como resultado la puya vallenata con su actual equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo.

La puya y el merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales. La diferencia está marcada en su concepción melódica: en el ritmo, en la música y naturalmente en la

interpretación que se haga, propia de cada pieza. Así, la puya tiene una marcación en los bajos de dos por dos y, a veces, de dos por uno en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima no supone una diferencia, porque el intérprete la toca a su gusto.

La puya se destaca por ser el aire más rápido, y el que exige más habilidad en el intérprete del acordeón. Se utiliza más comúnmente en las contiendas y competencias de acordeonistas en los festivales vallenatos de Colombia.

En Valledupar y sus alrededores, el ritmo más antiguo era llamado "Puya", que nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero, en ritmo rápido, del canto de algunos pájaros; se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante. El nombre de Puya viene del verbo puyar. A través del tiempo se fueron fusionando los distintos elementos de nuestra cultura folclórico-musical, lo que logró, que al sumarse la puya negroide, como género cantado, a la puya indígena, como género musical sin canto, diera como resultado la espléndida Puya vallenata con perfecto equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo.

La Puya tiene un típico compás de seis por ocho y es de estirpe virtuosamente zamba, con una melodía similar al canto de las aves y la sátira. La Puya y el Merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales. La diferencia está en su concepción melódica; en el ritmo, en la música y naturalmente en la interpretación que se haga, propia de cada pieza. Así la Puya, tiene una marcación en los bajos de 2 x 2 y a veces, de 2 x 1 en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima no es diferencia, porque el interprete la toca a su gusto.

eltiempo.com / Blogs / Vallenateando

Las opiniones de los blogueros son de su estricta responsabilidad y no representan la opinión de este portal.

Las puyas vallenatas

Por Jorge Nain Ruiz el 21 de Enero 2011 12:12 PM

Comparte este artículo

Compartir

Twitter 1

Por solicitud de los lectores a finales del año pasado principié a hablar de los aires Vallenatos y dediqué tres entregas al merengue. Ya es hora de continuar con otro de los cuatro aires de nuestro folclor, el más alegre y el más jocosos de todos: la puya.

Sin duda alguna, este es el aire vallenato de mayores raíces africanas y una manera de satirizar por parte del negro las distintas formas de explotación, dominio y sometimiento que históricamente el blanco ha ejercido en contra de aquél; por eso, **Ciro Quiroz afirma: "En los Yorubas, la puya fue suprafísica y se utilizó para incitar a los dioses; física, al utilizarla los negros de manera irónica contra la opresión del blanco".**

Es indudablemente la mejor forma de decir indirectas cantadas, lo que corrobora el origen africano, ya que esa es una de las características y uso de la música en ese continente; pero la Puya no es sólo canto y letra, sino que contiene también un ritmo y no son pocos quienes afirman que este es preponderante y de origen netamente indígena, entre otros el historiador criollo Tomás Darío Gutiérrez, quien comprueba que los parámetros rítmicos y melódicos son los mismos a los de la puya vallenata actual.

En fin, es posible que la puya negroide y la aborigen se fusionaran para dar origen al ritmo actual. De seguro, una vez se conformó la trilogía (acordeón, caja y guacharaca) fue el primero de los cuatro que subsisten en este folclor y es, hoy por



Perfil



Por Jorge Nain Ruiz

Descripción

Este blog tiene una Licencia



Ver Blogs en:

<http://www.eltiempo.com/blogs/vallenateando/2011/01/las-puyas-vallenatas.php>

Por solicitud de los lectores a finales del año pasado principié a hablar de los aires Vallenatos y dediqué tres entregas al merengue. Ya es hora de continuar con otro de los cuatro aires de nuestro folclor, el más alegre y el más jocosos de todos: la puya.

Sin duda alguna, este es el aire vallenato de mayores raíces africanas y una manera de satirizar por parte del negro las distintas formas de explotación, dominio y sometimiento que históricamente el blanco ha ejercido en contra de aquél; por eso, **Ciro Quiroz afirma: "En los Yorubas, la puya fue suprafísica y se utilizó para incitar a los dioses; física, al utilizarla los negros de manera irónica contra la opresión del blanco".**

Es indudablemente la mejor forma de decir indirectas cantadas, lo que corrobora el origen africano, ya que esa es una de las características y uso de la música en ese continente; pero la Puya no es sólo canto y letra, sino que contiene también un ritmo y no son pocos quienes afirman que este es preponderante y de origen netamente indígena, entre otros el historiador criollo Tomás Darío Gutiérrez, quien comprueba que los parámetros rítmicos y melódicos son los mismos a los de la puya vallenata actual.

En fin, es posible que la puya negroide y la aborigen se fusionaran para dar origen al ritmo actual. De seguro, una vez se conformó la trilogía (acordeón, caja y guacharaca) fue el primero de los cuatro que subsisten en este folclor y es, hoy por hoy, el que se encuentra en mayor peligro de extinción; algunos le adjudican ese riesgo a su limitación melódica.

Este aire en su expresión rítmica tiene origen en el canto de algunos pájaros, lo cual antes de llegar el acordeón, nuestros indígenas imitaban con gaitas, pero una vez se le incluyó el canto, sus versos son satíricos, hirientes y cortos; con una característica, común en sus inicios, consistente en que en general los animales son protagonistas de las letras, e incluso de sus títulos, ejemplo: El Pajarito de "Pacho" Rada, La Zoológica de Nafer Durán, La Puerca Mona de Victor Camarillo, La Puya de los Pájaros de Sergio Moya Molina.

La puya Vallenata es considerada hoy en día el aire determinante y definitivo para que un acordeonero se pueda coronar Rey de cualquier festival vallenato, es en ella donde se puede demostrar la habilidad y velocidad en la digitación de los pitos; como el son es fundamental para conocer qué tanta experticia se tiene con los bajos.

En el concurso de la canción inédita del Festival de la Leyenda Vallenata han ganado hasta hoy las siguientes Puyas: La puya Almojabanera (1989) de José Francisco Mejía, La puya del folclor (1998) de Luis Ramírez, Los Barrios del Valle de WistonMuegues , La estratificación (2001) de WistonMuegues.

Las puyas vallenatas más conocidas o con mayor difusión, han sido: Pedazo de Acordeón, La Vieja Gabriela, La Fiesta de los Pájaros, La Sanguijuela, Upa ja, Cuando el Tigre está en la cueva, entre otras.

WistonMuegues, un compositor festivalero por excelencia, compuso una puya titulada La Estratificación, ganadora del Festival de la Leyenda Vallenata que confirma la teoría de que la puya es sátira pura, ella dice:

"Mi compadre Cerbelión vino al Valle desplazado
hizo con cartón y palos un rancho en una invasión
y por la estratificación va a tener que abandonarlo.
Él no era ni estrato cero y lo pasaron para el cinco
es un pobre jornalero que lucha el pan de sus hijos
le aumentaron los servicios sin motivo y sin razón
el vive en una invasión y que vive en Novalito.
Le quedaron los muchachos este años sin estudiar
él los fue a matricular y le cobraron por estrato
pobre del compadre mío hoy se alumbra con mechón
va a coger agua en el río y usa la plancha e' carbón
le cocinan el fogón con unos chamizos secos
le tocó que abrir un hueco pa' una taza campesina
y hasta mató su gallina para hacerse un abanico
pobre de micompradrito ya no sale ni a la calle
yo si conozco el detalle y es su mala situación
y lo mismo de Cerbelión hay mucha gente en el Valle."

COLOFÓN: Muy merecido tiene Alfredo Gutiérrez el homenaje que le será tributado en el marco del Carnaval de Barranquilla 2011, por la fundación que organiza este importante evento nacional; los aportes que ha hecho a la música colombiana este hombre son de talla mayor.

Por Jorge Nain Ruiz el 21 de Enero 2011 12:12 PM

El vallenato es un género musical autóctono de la Costa Caribe colombiana con epicentro en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) y presencia ancestral en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba. Su popularidad se ha extendido hoy a todas

las regiones del país y países vecinos como Panamá, Venezuela, Ecuador y México. Se interpreta tradicionalmente con tres instrumentos: el acordeón diatónico, la guacharaca y la caja vallenata. Los ritmos o aires musicales del vallenato son el paseo, el merengue, la puya, el son y la tambora. El vallenato también se interpreta con guitarra y con los instrumentos de la cumbia en cumbiambas y grupos de millo.

No se sabe con exactitud de dónde proviene la palabra "vallenato", a pesar de las muchas hipótesis que han sido expuestas. Sin embargo, a principios del siglo XX, tenía una connotación despectiva y a los propios habitantes de Valledupar no les gustaba. Por tal motivo, en 1915 don Miguel Vence, educador de primaria, fundó una Academia de la Lengua de Valledupar, la cual sesionó una sola vez y determinó que el gentilicio de los nacidos en Valledupar fuera "valduparense".

Generalmente se define al vallenato como un género musical de la Costa Caribe colombiana, más precisamente del área de influencia de Valledupar, capital del departamento de Cesar. Se sostiene que el nombre proviene del gentilicio popular de los nacidos en la ciudad donde tiene mayor arraigo este género. Según algunos, se trata de un neologismo que nació con los nativos viajeros en mulas, que cuando se les preguntaba en otras tierras de dónde eran, en su decir campesino respondían "Soy nato del Valle", que es como decir "Soy del Valle nato".

No obstante que el término "vallenato" puede referirse a los nacidos o a las cosas que se originan en Valledupar (Valle de Upar, el valle de Eupari, cacique indígena legendario de la región), existen otras versiones de la denominación: Según Barrameda Morán, el vocablo "ballenato" pasó a designar a todas las personas que padecieran la contaminación sanguínea producida por el jején, fueran oriundos o no de Valledupar y dice: "La tendencia popular a confundir V con B en su pronunciación, terminó por generar el nuevo vocablo: Vallenato".

De manera similar, otra versión sostiene que en las áreas rurales de los bancos del río Cesar, muchos de los habitantes extremadamente pobres sufrieron de una enfermedad producida por un mosquito que les dejó la piel seca y escamosa, con parches descoloridos. La gente asoció la enfermedad con las ballenas recién nacidas (ballenatos), también llamadas "pintaos", que tienen un color manchado de blanco y rosado, parecido a la enfermedad dérmica llamada carate o jovero, por lo cual se identificaba a quienes la padecían como caratejos o ballenatos. De tal forma que "vallenatos" llegó a ser un nombre para menospreciar a la gente pobre del río.

Las melodías de estos cantos se interpretaron primero con la flauta de caña de millo o carrizo, abierta en sus dos extremos con cuatro orificios en su longitud y una lengüeta que forma la embocadura y pisa un hilo, sostenido por los dientes, para modular el sonido; a ella se sumaron la caja, tambor pequeño hecho artesanalmente del tronco hueco de los árboles secos y sellado en uno de sus extremos con un pedazo

de cuero templado, y la guacharaca, instrumento ancestral indígena que se fabrica utilizando un pedazo de cañabrava a la que se le hacen pequeñas ranuras sucesivas para producir un sonido raspativo al ser frotadas con un hueso (originalmente).

A finales del siglo XIX, décadas después de su invención, el acordeón llegó a Colombia por el puerto de Riohacha; los vaqueros y campesinos lo incorporaron a sus expresiones musicales, y paulatinamente fue sustituyendo al carrizo hasta convertirse en el instrumento principal del conjunto típico de música vallenata.

Además de estos tres instrumentos, caja, guacharaca y acordeón, que representan la tríada que dio origen a la raza y cultura de la Costa Caribe colombiana, el conjunto típico vallenato presenta un cuarto elemento básico que es el cantante, de más o menos reciente incorporación a raíz de los festivales vallenatos, ya que hasta los años 1960 la costumbre era que el acordeonero llevaba la voz cantante e interpretara él mismo la letra de las canciones que tocaba.

Acordeón diatónico: Instrumento de origen austriaco, inventado en su forma actual por Kiril Demian en Viena en 1829 y que fue introducido de contrabando por inmigrantes alemanes procedentes de Curazao por Riohacha (en las costas de la Guajira) hacia 1885. Los músicos vallenatos lo modifican para que produzca su característico sonido.

Caja: Instrumento de percusión de origen africano. Se trata de un tambor pequeño cuyo parche se fabricaba de buche de caimán, luego de piel de marimonda negra y actualmente de cuero de chivo, venado o carnero. El vaso se hace de un tronco de árbol hueco de 40 cm de alto y 30 cm de diámetro. El árbol debe ser de tronco fibroso, como mucurutú, cañahuate o matarratón.

Guacharaca: Instrumento cóncavo de fricción de 40 cm de largo que se elabora del tallo de la uvita de lata. Su nombre proviene de la guacharaca o pava silvestre, ave de monte cuyo canto es similar al sonido que produce el instrumento. También se utiliza en su lugar el guache.

El vallenato también se interpreta con guitarra y con los instrumentos de la cumbia en cumbiambas y grupos de millo.

El vallenato o la música vallenata hace parte de la música folclórica de la Costa Caribe colombiana. Es el ritmo musical colombiano que ha alcanzado más popularidad, tanto a nivel nacional como internacional.

Lo que hace característico al vallenato tradicional es ser interpretado sólo con tres instrumentos que no requieren de amplificación alguna: dos de percusión (la caja y la guacharaca), que marcan el ritmo, y el acordeón diatónico (de origen europeo) con el que se interpreta la melodía. No obstante, en algunas ocasiones las canciones se

componen o interpretan con otros instrumentos: la guitarra, la flauta, la gaita y el acordeón cromático. Por otra parte, para el vallenato comercial es común no sólo la incorporación de estos instrumentos, sino también del bajo eléctrico y otros de percusión, como las congas y los timbales.

La importancia que adquirió el vallenato en las últimas décadas del siglo XX llevó a la organización de festivales en los que los acordeoneros compiten por el honor de ser declarado el más hábil ejecutor de cada uno de los aires tradicionales (a excepción, inexplicablemente, de la tambora). El más célebre de estos festivales es el Festival de la Leyenda Vallenata, que se celebra anualmente a fines de abril en Valledupar, y cuya primera versión se disputó en 1968. Desde 1987, el Festival Cuna de Acordeones de Villanueva, Guajira, se ha convertido en el segundo de mayor importancia.

En el vallenato el modo de uso del acordeón diatónico requiere usar simultáneamente ambos lados del acordeón. Lo anterior caracteriza al acordeonero colombiano y diferencia al vallenato de los otros géneros musicales con acordeón, donde generalmente se suprime o subutiliza la parte de los bajos (ejecutados con la mano izquierda): En Colombia, la forma armónica y rítmica con que el acordeonero maneja los bajos es un factor relevante de calificación en los festivales vallenatos.

VAQUERIAS

Por las sabanas abiertas del bajo Casanare, todavía se oye el canto nocturno de los vaqueros que en cuadrillas de 20 arrullan cientos de reses para evitar que se evadan. Los hombres, que andan a caballo por semanas arriando el ganado, se turnan toda la noche para rondar el hato en medio de la música, que sirve de cerca en el campo abierto, delimitado sólo por los ríos.

Por las sabanas abiertas del bajo Casanare, todavía se oye el canto nocturno de los vaqueros que en cuadrillas de 20 arrullan cientos de reses para evitar que se evadan. Los hombres, que andan a caballo por semanas arriando el ganado, se turnan toda la noche para rondar el hato en medio de la música, que sirve de cerca en el campo abierto, delimitado sólo por los ríos.

En la madrugada, los ordeñadores llaman a cada vaca por su nombre con el cántico de ordeño, les tocan el anca y el animal que queda como hipnotizado, se deja ordeñar sin necesidad de lazo.

Pero estos cantos de vaquería, tan tradicionales entre los trabajadores del Llano, hoy están en peligro de desaparecer. Los sembradíos de coca y las cercas de alambre les han ido cerrando el paso a las travesías ganaderas y a la música.

"La utilidad de estos cantos se está perdiendo. Los hatos hicieron crisis y ya no se necesita tanta gente para arriar las vacas de un lugar a otro", lamenta Reinaldo Barbosa,

casanareño especialista en la Orinoquia y profesor de antropología de la Universidad Nacional. Y es que la razón fundamental de la copla llanera es el trabajo de llano, la relación del hombre con el ganado y con la tierra.

"El goce del joropo, sucediendo al goce del toro y del potro, anticipándose al goce del chinchorro", explica Barbosa en uno de sus libros.

Hoy son cada vez más escasos los lugares baldíos donde poner el ganado y al imponerse el alambrado se va olvidando poco a poco esa vieja costumbre de cuidar de noche, las reses, cantando.

Los especialistas añoran el galope del caballo y el sonido de las vacas que están siendo reemplazados por el motor de los camiones que hoy las transportan.

"El romance quinceañero se va a ir adueñando del joropo y la gente va a ir olvidando el original. Hoy se conserva el ritmo aunque el canto que conocimos en un principio ha ido desapareciendo", dice Jairo Solano, músico de la región.

Por los rincones de la Orinoquia suenan con fuerza otros géneros que se han apoderado de los ritmos llaneros. Es el caso de Luis Silva que interpreta lo que los expertos definen como balada romántica con instrumentos del Llano. "Esta música, muy popular entre los jóvenes refleja la falta de proximidad con el ható y las vacas", asegura Barbosa.

Corridos y algo más.

Pero no sólo la balada está reemplazando el canto del vaquero. Otro ritmo que habla de las relaciones actuales del hombre con la tierra se está imponiendo: es el corrido norteño, que cuenta los relatos de las tierras cocaleras y las historias de narcotraficantes y bandidos.

Y es que al estar patrocinado por los narcos, este género cuenta con mayores recursos para sacar discos y hacer divulgación. Los expertos señalan que este ritmo, importado de la frontera México-americana y adaptado a la realidad nacional, reemplaza hoy a la música de Llano en tabernas y espectáculos.

Muchos hombres que cantaban "Llanero soy con orgullo, hombre de sogá y caballo, hijo de cielo y sabana, hermano del toro bravo..." hoy tararean "Los cocaleros hicieron que los jornaleros armados se dividieran".

Los objetos del recuerdo.

De la mano del llanero está el joropo, una música que llegó a Colombia a ritmo de clarinete, saxofón y violín desde Venezuela, traído por los Jesuitas.

Con el pasar del tiempo este ritmo tomó nuevos visos y se adaptaron nuevos instrumentos como parte de un mestizaje que se expandió desde Venezuela por Arauca, el Meta, el altiplano cundiboyacense y el Casanare, cuenta Mesías Figueredo, especialista en el tema.

"Mestizos son los instrumentos, fruto de la tierra: totuma y capachos, en las maracas; cedro, camoruco, cuerdas de tripa de araguato y pegantes naturales para el arpa y el

cuatro y puajías y cuzcas de cahicamo como cajas de resonancia de los guitarreros sabaneros", relata un libro sobre el Casanare dirigido por Reinaldo Barbosa.

"Paralela a la formación de la cultura ganadera, avanza la identificación folclórica", explica.

Luego viene el Indio Figueredo, un venezolano más que conocido entre la cultura llanera por ser el primero en grabar un acetato con esta música. Más tarde, Juan Vicente Torrealba se encargó con su Potra Zaina de introducir al mercado uno de sus ritmos, el vals pasaje. Desde entonces, músicos como José Luis Rodríguez el Puma o Marco Antonio Solís, los han interpretado.

Y es que el joropo no es uno solo, existen muchas modalidades. Está dividido en tonadas, pasaje y recio, que a su vez tiene subdivisiones que hablan de la relación con la tierra: catira, pajarillo corrío, zumba que zumba, merecuré, perro de agua y caracoles, entre otros.

Los instrumentos.

Por el joropo han pasado múltiples instrumentos musicales, dice Mesías Figueredo estudioso del tema. Algunos de ellos hoy están en desuso.

La historia de la música llanera pasa por el bandolín, instrumento de cuatro cuerdas proveniente de Europa que se utiliza también en el Brasil y Venezuela.

El tiple es otro de los instrumentos ligados al joropo, sobre todo en la región del Casanare donde se le han hecho adaptaciones en la forma de encordar y afinar.

La bandola llanera, de cuatro cuerdas, aunque ha sido reemplazada por el arpa se sigue usando en lugares como Maní (Casanare), donde cada año se celebra un festival en su nombre. Se cuenta que la guitarra acompañaba a los primeros músicos con clarinete, saxofón y violín.

El furruco, hecho con una vara de madera de ceiba, cuero y una vejiga de venado, se unta de miel de abeja y produce sonidos a través de la vara. Es nativo de Orocué en el Casanare y antiguamente se utilizaba para reemplazar el bajo.

Las maracas hechas con totumo, cabo de madera y semillas de capacho no pueden faltar en los sonidos del joropo.

El chácharo se toca entre dos personas con una vara gruesa, una cuerda y una vejiga. Uno de los músicos golpea la cuerda en un extremo y el otro con la vejiga inflada produce los efectos sonoros. Hoy está prácticamente en desuso.

Finalmente, la sirrampla, oriunda de Tame en Arauca, es parecida al chácharo, pero con un palo corto y utiliza como caja de resonancia la boca. No se utiliza actualmente.

BIBLIOGRAFIAS:

BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO.

BIBLIOTECA ITM CAMPUS FLORESTA.

ABADÍA, Guillermo. Compendio general del folclor colombiano. 1983 4a ed., rev.y acotada. 547 p.: ill.; 22 cm. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. (3. ed en 1977).

DAVIDSON, Harry. Diccionario folclórico de Colombia. Tomo III. Banco de la República, Bogotá, 1970.

OCAMPO, Javier. Música y folclor de Colombia. Enciclopedia Popular Ilustrada, No. 5. Bogotá, Plaza y Janés. 2000. ISBN 958-14-0009-5.

Revista Colombiana de Folclore. No. 7, Vol. III. Bogotá, 1962.

Ballanoff, Paul A. Origen de la cumbia Breve estudio de la influencia intercultural en Colombia. América Indígena 31, no 1: 45-49. 1971.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. La cumbia, síntesis musical de la Nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica. Revista Colombiana de Folclor 3, no. 7:187-204. 1962

RANGEL PAVA, Gnecco. Aires guamalenses. Kelly, 1948.

ZÁRATE, Dora P. de. Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes. Suplemento Educativo Cultural del Diario Panameño La Prensa N° 29. Septiembre 1985.

ZÁRATE, Manuel Fernando de las Mercedes. Tambor y socavón : un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y sus implicaciones históricas y culturales, Ministerio de Educación, 1962 (Imprenta Nacional), 408 p.

GARAY, Narciso. Tradiciones y cantares de Panamá : ensayo folklórico, editorial De L'expansionBelge, 1930, Bélgica.

BRENES CANDANEDO, Gonzalo, Los instrumentos de la Etnomusica de Panamá, Autoridad del Canal de Panamá, Panamá. 1999.

Arocha Rodríguez, Jaime: «Elogio a la afrigenia», en: revista Nómadas, n.º 13, págs. 177-198. Bogotá: Univeridad Central, 2000.

Friedemann, Nina de S.: «San Basilio en el universo Kilombo-África y Palenque-América», en Adriana Maya: Geografía humana de Colombia: los

afrocolombianos (tomo VI), págs. 79-101. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998.

Jacob, Francois: El juego de lo posible. Madrid: Grijalbo, 1981.

Ramírez Naranjo, Rigoberto: Visión crítica del festival del bullerengue: municipio de Puerto Escondido (manuscrito). Montería (Colombia): Universidad Santo Tomas de Aquino, 1999.

Ripol, María Teresa de Lemaitre: «El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe colombiano» (págs. 59-92), en Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. XXXIV, n.º 45. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998.

Valencia Hernández, Guillermo: Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique (Colombia)», en América Negra, n.º 9. págs. 233-238. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1995.

Velásquez Fuentes, Carmen: «Los bailes cantados de fandango o bullerengue en la isla de Barú (departamento de Bolívar)», monografía de grado (sin publicar). Bogotá: Departamento de Antropología Universidad Nacional de Colombia, 1985.

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-85706.html>

<http://www.semana.com/especiales/tradicionycambio/paracuidar/lumbalu.html>

<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/lumbalu-graciela-salgado-articulo-446559>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3829378>

Mambo y Merengue (Bottomer, Paul - Susaeta Ediciones - 1999)

Pérez de Cuello, saul; Solano1, Rafael (200) (PDF). El merengue: música y baile de la República Dominicana

<http://www.iasorecords.com/es/musica/merengue-tipico-perico-ripiao>

<http://www.colombianisima.com/BailesTipicosDeColombia/BailesRegionCaribe.aspx>

Araújo Noguera, Consuelo: Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata. Tercer Mundo, Bogotá, 1973.

Gutiérrez H., Tomás Darío: Cultura vallenata, teoría y pruebas. Plaza y Janés, Bogotá, 1992.

Llerena, Rito: Memoria cultural del vallenato. Universidad de Antioquia, Medellín, 1985.

Oñate, Julio: El abc del vallenato. Taurus, Bogotá, 2003.

QUIROZ, Ciro. Vallenato, Hombre y Canto. Icaro Editores Ltda. 1 ed. 1983.

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82911.html>

<http://laelitedelvallenato.wordpress.com/aires-vallenatos/el-paseo-vallenato/>

arcés Gonzáles, José Luis, Cultura y Sinuanología, Gobernación de Córdoba, 2002

Fortich Díaz William, Con Bombos y Platillos, Origen del Porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras. DomusLibri, 1994.

Lotero Botero, Amparo, El Porro Pelayero: De las gaitas y tambores a la Bandas de Viento, Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 19, Volumen XXVI, 1989

Santana Vega Juan, Diccionario Cultural de Córdoba, Domus Libris, 1999.

Valencia Rincón Victoriano, Las Formas regionales en la música de Banda, apartado del Proyecto Práctica Musical de las bandas Pelayeras. Ministerio de Cultura. 2002.

EL PORRO PALITIAO Y EL PORRO TAPAO, un análisis epistemológico de su teoría morfológica, por: mgr. argemiroarteagaarteaga(músico profesional, profesor de la universidad del atlántico)

valencia salgado guillermo. córdoba su gente su folclore, editorial mocarí, 1995.club de leones sincelejo sabanas. organizadores del encuentro nacional de bandas en sincelejo, 2006.

<http://sabanaurbana.com.co/el-porro-palitiaio-y-el-porro-tapao/>

<http://jghincapie.blogspot.com/2011/11/algunas-danzas-de-la-region-atlantica.html>

<http://www.torosycorraleja.com/origen%20del%20porro.htm>

http://culturadecordoba.tripod.com/escritores/goyo_porro.html

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82909.html>

<http://micarmendebolivar.blogspot.com/2012/01/que-sabe-usted-del-porro-tapao-sabanero.html>

<http://laelitedelvallenato.wordpress.com/aires-vallenatos/la-puya-vallenata/>

http://www.festivalvallenato.com/html/el_folclor/el_folclor_vallenato_la_musica_vallenata_aires_puya.htm

<http://www.eltiempo.com/blogs/vallenateando/2011/01/las-puyas-vallenatas.php>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1635428>