

**TRABAJO DE GRADO ÉNFASIS EN TEORIA Y
COMPOSICIÓN**

**GRAN FANDANGO
SUITE COLOMBIANA EN TRES
MOVIMIENTOS PARA BANDA
PELAYERA**

RAMIRO BAUTISTA BAUTISTA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

Facultad de Música

2005

Trabajo de Grado énfasis en Teoría y
Composición

**Gran Fandango
Suite Colombiana En Tres Movimientos Para
Banda Pelayera**

**RAMIRO BAUTISTA BAUTISTA
Código: 14199033**

Trabajo escrito presentado como requisito para
acceder al título de Maestro en Música.

**Asesor del proyecto:
Maestro PEDRO ALEJANDRO SARMIENTO**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
Facultad de Música
2005**

DEDICATORIA

Dedico este nuevo triunfo a Dios, mis Padres y Hermano, Que con su esfuerzo me brindaron todo su apoyo y dedicación para alcanzar la meta de ser profesional de maestro en música con énfasis en composición.

Ramiro Bautista Bautista

AGRADECIMIENTOS

A Nydia Agudelo por todo su apoyo y comprensión, por su fe y sus valiosos aportes, gracias por existir.

Al Maestro Pedro A. Sarmiento, por su gran colaboración y fundamentos, a todos los profesores por el proceso académico.

A Francisco Paternina, por su apoyo durante el proceso de investigación de este proyecto.

A los músicos de la Banda San Juan y Maria Varilla, por hacer posible la grabación de esta obra.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.
2. JUSTIFICACIÓN.
3. OBJETIVOS
- 3.1. OBJETIVO GENERAL
- 3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS
4. EL FANDANGO:
- 4.1. RESEÑA HISTÓRICA DE LOS RITMOS CUMBIA, PORRO Y FANDANGO.
- 4.2. LAS BANDAS PELAYERAS DESDE SUS ORÍGENES.
- 4.3. CONTEXTO CULTURAL DEL MÚSICO DE BANDA.
5. INSTRUMENTACIÓN DE LA OBRA "GRAN FANDANGO"
6. DESCRIPCIÓN FORMAL DE LOS TRES MOVIMIENTOS DE LA OBRA "EL GRAN FANDANGO":
7. CONCLUSIONES

9. ANEXOS (VIDEO DOCUMENTAL).

10. BIBLIOGRAFÍA.

11. DISCOGRAFÍA.

12. ENLACES EN INTERNET

INTRODUCCIÓN

El proyecto “Gran Fandango”, Suite Colombiana para Banda Pelayera, no solamente involucra la fase de composición, teniendo en cuenta que se establecieron otros niveles de investigación entre ellos, el trabajo de campo en el Departamento de Córdoba, específicamente en el municipio de San Pelayo, en donde se tuvo contacto directo con las vivencias y características culturales de dicha zona, realizando la recopilación de datos para establecer y corroborar los verdaderos orígenes de los ritmos utilizados en la elaboración de la obra, experimentando el sentir musical de sus habitantes. Posteriormente y una vez culminado el proceso compositivo, se llevo a cabo el montaje y ensamble de cada uno de los movimientos de la obra.

El “Gran Fandango” es el reflejo de lo aprendido a través de esta experiencia en combinación con las labores de Banda realizadas en el Departamento de Santander.

1. JUSTIFICACIÓN

En los últimos años la música folclórica Colombiana ha penetrado dentro de los afectos de muchos músicos, lamentablemente desarrollándose de manera comercial y en beneficio propio sin resaltar la importancia de quienes forjaron su tradición. Mi trabajo de grado pretende aportar un grano de arena a la idea de concientizar al músico de la región del Sinú de la gran importancia que tiene su cultura musical y el surgimiento a través de la misma. También tuvo como finalidad adquirir nuevos conocimientos dentro de la línea musical que siempre he trabajado.

2. OBJETIVO GENERAL

Contribuir al desarrollo del repertorio para Banda Payera en la región del Sinú, especialmente en el municipio de San Pelayo Córdoba.

2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Hacer una transcripción de los ritmos tradicionales a la escritura musical con el fin de conservarlos para las generaciones venideras, Hacer un estudio de los rudimentos técnicos necesarios para interpretar una cumbia, Porro y Fandango.

Iniciar un proceso de transcripción de las expresiones propias de estos ritmos, así como de las dinámicas y articulaciones.

Lograr la orquestación e instrumentación utilizada originalmente en la región del bajo Sinú.

Componer una obra musical que sirva como referencia para la Investigación, la sensibilización y el acercamiento de los músicos académicos a la tradición musical y oral del Sinú.

3. RESEÑA HISTORICA DE LOS RITMOS DE CUMBIA, PORRO Y FANDANGO

3.1 LA CUMBIA

La Cumbia se originó durante la época de la esclavitud, su vocablo se deriva de la voz negra Cumbé que significa Danza, pero en realidad es el resultado de la fusión cultural ocurrida entre Indígenas, Negros y Blancos. Los indígenas fueron quienes aportaron a este ritmo el uso de las flautas; la caña de millo y las gaitas, la cultura negra aportó la estructura rítmica y la percusión sobre tambores y los blancos las variaciones melódicas, la coreografía y la vestimenta.¹

La forma de baile de los hombres se originó en la cultura negra; mientras que la forma de bailar de las mujeres se pudo haber originado en la indígena, o la negra inclusive la blanca; pero el movimiento de las caderas de las bailarinas es una característica negra. En el origen de la Cumbia primero se dio la fusión negro-aborigen, en el marco del esclavismo, y luego se enriqueció con el aporte de los europeos. Hoy en día, la cumbia señala claramente el mestizaje de la cultura colombiana.

Este aire musical es típico del litoral Atlántico principalmente de los Departamentos de Córdoba, Bolívar, Sucre, Atlántico y parte del Magdalena. Se pueden encontrar cumbias de Ciénaga, de Sincelejo, de Sampués, de San Jacinto, de El Banco, de Soledad, de Mompós, y así de diferentes áreas según la organología de las mismas.

Los indios bailaban sus gaitas (gaita como tonada y danza especial) con dos gaitas o flautas dulces indígenas que todavía usan los Cuna y los

¹ Páginas de Internet Gobernación de Córdoba, www.lablaa.org/blaavirtual/letram2/musabo

Kogi, dos tambores y una maraca. Esto también puede sugerir que cumbia y gaita son el mismo término.

Se denominan gaitas a algunos cantos de los indígenas que se acompañaban con flautas derechas, rectas o de pico pertenecientes a los Cunas y los Kogi, también con la caña de millo como variante en los Maíz de la Guajira y de la maraca. Estos cantos fueron los que se asociaron al ritmo africano de los tambores negros para dar origen a la Cumbia.

*“Con base en la organología melódica de la cumbia, se puede pensar en un origen chibcha para la melodía, ya que las flautas derechas o "gaitas" que tradicionalmente la producen son específicamente de los "kúisi" y los Kogi, ambas tribus pertenecen a la familia lingüística chibcha. Se usó la caña-de-millo en reemplazo de las gaitas, como aporte de los "massi" de la Guajira. Pero los guajiros no son chibcha sino Arawak. Entonces por lo anterior la caña de millo fue una adopción más reciente, y el uso de las gaitas para ejecutar cumbia fue posterior a la adopción por parte del mulataje, de las flautas derechas, de los cunas o kogis”.*²

*“Se ha planteado que la cumbia debió nacer en Ciénaga, Magdalena, o en Soledad, Atlántico (cerca de Barranquilla), o en Cartagena, debido a la cercanía a los puertos por donde entraron inicialmente los conquistadores y colonizadores españoles. Si la cumbia es de naturaleza negroide e indígena, entonces la cumbia debió nacer cerca a los asentamientos esclavistas, donde los negros podían expresarse libremente, y donde podían relacionarse con los indígenas, y estos sitios debían estar cerca de los puertos por donde ingresaron los negros como esclavos”.*³

²Aquiles Escalante Valencia 1987:63

³Davidson 0970:95

“Entonces el instrumental autóctono de la cumbia está conformado por una tambora, un tambor alegre, un llamador, un guache (o maracas), y una flauta de millo (o gaitas). El uso de las maracas y de las gaitas se limita a ciertas regiones del país. En el departamento del Atlántico, el instrumento melódico es la caña de millo o la gaita corta; mientras que en la región de San Jacinto y Ovejas (Sucre), predominan las gaitas: la "gaita hembra" es la que lleva la melodía; y la "gaita macho", marca el bajo continuó. En el departamento del Atlántico se utiliza también la "gaita corta", que es una flauta recortada con 6 orificios”. Paternina, F. (2005)

La función de los instrumentos empleados en la cumbia es la siguiente:

Tambora: tambor grande de doble parche, marca el bajo.

Tambor alegre: tambor de tamaño mediano que lleva la línea rítmica básica.

Llamador: tambor pequeño que marca en contratiempo el compás.

Totumo: Calabazo relleno de semillas de capacho o de piedrecillas de río.

Guache: cilindro de metal relleno de semillas de capacho o piedras pequeñas.

Gaita: flauta vertical, larga, con cabeza hecha de cera de avispa y carbón vegetal, y pluma de pavo o pato. La "gaita hembra" tiene 5 orificios, y lleva la melodía; y la gaita macho" tiene un solo orificio y hace las veces de bajo. La gaita corta tiene seis orificios.

Flauta de millo: flauta pequeña fabricada con caña de millo o sorgo, con lengüeta, que se ejecuta de manera transversal.

José Barros compositor colombiano nacido en 1915, creó el Festival de la Cumbia, que tiene lugar en El Banco (Magdalena).

La Cumbia, es el aire musical que dio a conocer a Colombia ante el mundo, mucho antes que otros aires autóctonos de nuestro país. La medida es de un tiempo moderado de 2/4, la Cumbia puede ser vocal e instrumental.

La línea del bajo es tocada a un patrón de 1-3-4 con un tercer golpe acelerado.

3.2 EL PORRO

El porro es un ritmo musical folklórico que nació a comienzos del siglo pasado en las sabanas de Córdoba y Sucre y a las orillas del Sinú y del San Jorge. Sus más tradicionales intérpretes son las bandas Pelayeras, que llevan su nombre por San Pelayo, una cálida y pequeña población ubicada a menos de media hora de Montería, la capital departamental y en la que, dicen, se consolidó ese aire que lleva raíces africanas y europeas.

“Su origen se encuentra en la música campesina de las sabanas de Bolívar, teniendo referencia de ello desde 1850 en el Carmen y luego en Corozal, Chinú, Purísima, Lórica, Ciénega de Oro, Sabanal y San Pelayo, donde se interpretaba con el mismo instrumental de las tradicionales gaita, cumbia y fandango, es decir, con la flauta de millo, las gaitas (macho y hembra, flauta de pico). La tambora, los tambores macho y hembra y la maraca. En compás de 2/2 su acompañamiento, de ritmo monótono pero alegre, en las formas más tradicionales es similar al de la

*cumbia. Posteriormente paso a poblados urbanos, donde lo ejecutaban fundamentalmente agrupaciones tipo banda de metales con acompañamiento rítmico de bombo y tambor. El porro antiguo se tocaba con instrumentos indígenas el Porro moderno es ejecutado con “banda pelayera”.*⁴

Según Fortich, parece ser que a finales del siglo XIX ya se interpretaban porros en las Sabanas del Bolívar grande lo que son hoy los Departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba en los conjuntos de gaiteros de la región. *“porros instrumentales y porros cantados”.*⁵

“El termino “porro” ha sido objeto de cuatro estudios de algunos investigadores; “viene de “aporrear” baile originalmente de los negros, en torno de los tambores que aporreaban y de aquí posiblemente el nombre de sus instrumentos con característico manoteo monorrítmico”. Atribuido por el padre Perdomo a Zapata Olivella.⁶

*“El Porro es un Tambor en forma cónica, truncada y larga que usa el pueblo en sus bailes... se toca con las manos en el único parche que tiene. También se llama así una jarana que se baila al son de este instrumento”.*⁷

*“Aire musical cantado por grupos negros a la orilla del mar cuyo nombre proviene de un tamborcito llamado “porrito”.*⁸ Aquiles Ascalante (Valencia 1987:63).

⁴ Patermina F 2005

⁵ Fortich 1994:18

⁶ Davidson 0970:95

⁷ Padre Perdomo Revollo

⁸ Aquiles Ascalante (Valencia 1987:63)

*“La mayoría de visiones han asociado al porro con la manifestación musical más conocida y supuestamente representativa de la Costa Atlántica Colombiana, la cumbia. El Porro entonces es una modalidad de la cumbia que se caracteriza por mayor vivacidad”.*⁹

*“Es el canto de Bolívar y en especial de Cartagena, con su ritmo binario y su vibrante alegría ha sido acogido como músicaailable de salón en nuestras ciudades se fue imponiendo con la fuerza de las cosas que se universalizan, desalojó la larga parentela, se apoderó de las fiestas y por último rebasó las fronteras de sus mayores para sentirse, ya no costeño, sino Colombiano”.*¹⁰

La cumbia, el porro, la puya, la gaita y el fandango dependían de un tronco negro llamado bullerengue. Estos ritmos se fueron separando en la medida de la exigencia popular.¹¹

*“Al recibir el aporte melódico de las gaitas y pitos traveseros se convierte de porro negro en un ritmo zambo... porro viene de aporrear”.*¹²

*“No se origina en las bandas de música, se encuentra en relación con los conjuntos de gaiteros, es el producto de la fusión Indo Africana”.*¹³

⁹ G Rangel Pava (Davidson 1970:94)

¹⁰ Padre Perdomo

¹¹ Valencia 1980

¹² Valencia 1987:63

¹³ Fortich 1944:2

3.2.1 CLASIFICACION DEL PORRO

PORRO TAPAO

Se caracteriza por el golpe ininterrumpido en los cueros del bombo durante la interpretación. Con la mano derecha se golpea el bombo y con la izquierda se apaga el golpe. Dentro de esta modalidad se distinguen el porro instrumental y cantado.

RITMO DE PORRO PORRO TAPAO

The musical score for Porro Tapao is presented in three staves. The top staff, labeled 'Redoblante', features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs and rests. The middle staff, labeled 'Bombo', shows a steady, repetitive pattern of eighth notes, with some notes marked with a '+' sign. The bottom staff, labeled 'Platos Chocados', consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The entire score is set in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

PORRO PALITIAO

En esta modalidad el énfasis rítmico lo hace el tambor redoblante. El nombre de palitiao proviene de los golpes de baqueta que se dan sobre el aro del tambor. Un ejemplo característico de este tipo de porro es la obra conocida como Maria Varilla (Barrilla) de Alejandro Ramírez. Sus características más relevantes son:

- Inicialmente se manifiesta la propuesta del solista para que posteriormente aparezca la respuesta del grupo en coro..
- En las prácticas gaiteras se manifiestas las frases melódicas de carácter repetitivo, tipo obstinado. La llamada “Boza” del porro palitiao incorpora esta característica en las melodías de los clarinetes.¹⁴ (Castillo, Ibíd.).
- La improvisación melódica del porro palitiao se aprecia en los conjuntos de gaiteros tanto a nivel vocal como instrumental. La improvisación conduce a que, aunque la estructura formal, el desarrollo rítmico que la soporta y la trama tímbrica se realicen conforme a lo genérico de esta práctica musical, nunca dos ejecuciones de un mismo porro palitiao serán iguales.
- La existencia eventual de variar líneas melódicas de tipo improvisativo genera relaciones contrapuntísticas de carácter libre.
- Alejandro Ramírez y Pablo Garcés conocían la escritura musical por formación. Pero parece ser que por el carácter improvisativo, *“nunca se acostumbro en porro escrito, el porro se cogía al vuelo... se ensayaban vals, pasodoble, pasillo, menos porro, eso nunca se escribió”*¹⁵

¹⁴ (Castillo, Ibíd.)

¹⁵ de Julio Amador Paternina: 2005

RITMO DE PORRO

PORRO TAPAO

The image shows a musical score for three percussion instruments: Redoblante (top), Bombo (middle), and Platos Chocados (bottom). The score is written in 2/4 time and consists of six measures. The Redoblante part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bombo part has a simpler pattern with quarter notes and rests, marked with accents (>) and plus signs (+). The Platos Chocados part consists of a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#).

3.2.2 ASPECTO FORMAL DEL PORRO

Las diferentes secciones del Porro Palitiao se relacionan en forma directa con el protagonismo instrumental y los patrones rítmicos desarrollados por los instrumentos de percusión. Estas secciones son: Introducción o Danza, El Porro el cual se llamará sección A, El puente o sección ab, La Bozá o sección B, El Puente o sección ab, Danza y las Codas.

El término proviene aparentemente de “aporrear” y según M. Zapata Olivella era originalmente un baile de negros que se realizaba en torno a los tambores que aporreaban. Sus otras significaciones están relacionadas con un tambor, una tonada y una danza practicadas en el Litoral Atlántico del país.

El género se mantiene vivo tanto por su vigencia en su región de origen, como, por los diversos festivales que se realizan dedicados a fomentarlo y divulgarlo, siendo el más destacado el Festival del Porro que se celebra en San Pelayo todos los años hacia finales del mes de Junio y principio de Julio. Este festival inauguró su festividad hacia 1976, año en el que los habitantes de la región quisieron inmortalizar estos cantos de

vaqueros y campesinos en una fiesta que hiciera honor a la cultura sinuana.

3.3 FANDANGO

El fandango, como fue llamada históricamente por los españoles la danza popular local que origina gran parte de la identidad musical caribeña, es una arraigada costumbre de éstas.

El concepto fandango involucra tres significados: fiesta, ritmo y danza. Cada componente posee características definidas y logran fusionarse en la “Gran Rueda del Trópico”. Allí, se materializa un ritmo alegre, dinámico y eterno denominado fandango, compuesto en compás de seis por ocho, generador de alegría y vitalidad, característica que le concede el honor de prender las noches de fandangos.

*“El fandango es la danza del reencuentro, del hombre y la mujer con los suyos, con su tragedia, con sus antepasados, con su cultura, con su larga historia de dolores, miedos y eslabones. Dicho de otro modo, no hay fiesta popular en los pueblos de Córdoba y las Sabanas más importante que el fandango. Pero sobre todo, el fandango es danza, un arte cuyo origen esta en la fusión de las tres razas y culturales que contribuyeron a la formación de la población y cultura de la costa Caribe Colombiana: la indígena, blanca y africana”.*¹⁶

Terminología acerca del fandango:

¹⁶ Algarin Mora, F (1998)

3.3.1 FANDANGO - FIESTA

El Fandango fiesta esta relacionado con factores de carácter social, religioso, mítico, económico y político. Expresa la creatividad y pertenencia de las personas a la comunidad, contribuyendo a reafirmar la identidad colectiva local, regional y nacional. Su origen se remonta al periodo colonial, siglo XVI al XVIII manteniendo su vigencia en el siglo XXI.

Allí concurren y participan artistas intérpretes y creadores de todas las áreas artísticas y artesanales quienes encuentran la oportunidad de dialogar, exhibir y difundir sus ideas libremente e intercambiar experiencias y conocimientos culturales a nivel local y regional.

“Es una celebración colectiva donde tienen cabida todas las clases sociales, también se expresa el comportamiento, las costumbres, la música y el arte, que se convierte en el medio para poder contar la cosas que todos oyen porque es fiesta... tiempo mítico, tiempo de sueño mágico donde la cronología se pierde en bullicio y el pasado retorna al culminar la actividad. Se organiza para celebrar las festividades religiosas de la comunidad, el inicio o culminación de un ciclo productivo o cualquier festejo popular estableciendo vínculos de solidaridad y tolerancia entre las personas”.¹⁷

Los habitantes del municipio de san Pelayo, al referirse a las fiestas populares afirman que estas han sido transmitidas de una generación a otra, y no están completamente codificadas en los textos.

¹⁷ Cantero Perez m 2000

Estos conocimientos y valores están en la mente de sus depositarios que son cronistas y literatos, que son músicos y trovadores, que son danzantes o actores dramáticos o satíricos, que son artesanos, que funcionan como los archivos vivientes de un legado histórico que desaparecerá con ellos.

Cualquier hombre o mujer puede organizar un fandango si dispone de los recursos que demanda su realización, no obstante, las fiestas patronales de los pueblos y veredas precisan de una junta organizadora constituida por vecinos de la localidad quienes diseñan el programa, le dan publicidad y contratan la banda de música con una condición: que toque solo porros, fandangos y pullas; se busca el sitio, que generalmente es un espacio amplio y abierto como lo es la plaza del pueblo, los bancos donde subirá la banda y hasta los salones de la escuela para el descanso diurno de los músicos. Dentro de la programación se incluyen carreras de caballos, riñas de gallos, varas de premios, entre otras formalidades.

Cada familia mata un marrano y aves de corral para preparar diversidad de platos típicos que incluyen pasteles, chorizos, chicharrones, chicha y bollo para atender con ellos a todos sus invitados.

La cultura del fandango no permite que esta sea vista como una simple distracción o juego, sino como el resultado de un costoso esfuerzo de “sangre, sudor y lágrimas” de las tres razas-culturales involucradas en su formación: indígena, europea y africana.

3.3.2 CLASES DE FANDANGO

FANDANGO CERRAO

Aquel que es contratado por la Junta de fiestas; la banda toca hasta las cuatro de la mañana. De ahí en adelante puede seguir mediante el pago de nuevas horas de toque.

FANDANGO ABIERTO

Cuando una persona de manera espontánea paga a los músicos para determinado evento. Se da poco en fiestas patronales.

FANDANGO PASIAO

Es un baile en movimiento, con desplazamiento, especial para abrir un evento, o para acompañar un desfile. Las ferias, los reinados, los grandes certámenes se abren con un Fandango Pasiao.

FANDANGO FOGONIAO,

Se da en el Bajo Sinú, especialmente en El Carito, un corregimiento de Loricá, al margen derecho de la carretera que de Montería conduce a Coveñas. Hace parte de la programación del Festival de la Chicha, y consiste en colocar tres bandas en tres sitios estratégicos de la plaza, semejando los tres bindes de un fogón. El pueblo baila alrededor de cada conjunto, con espermas haciendo inmensas ruedas de fandango.

3.3.3 RITMO DE FANDANGO

En el fandango sinuano se encarna un ritmo musical dinámico, uniformemente variado que facilita la fluidez en la ejecución de los movimientos contruidos por los danzantes y generan entre los espectadores alegría y regocijo; se escribe en compás de seis octavos.

Dada su peculiaridad rítmica, el fandango inicia la fiesta, las carreras de caballos y se presta para los desfiles de danzas y comparsas.

RITMO DE FANDANGO EN BANDA

The musical score is titled "RITMO DE FANDANGO EN BANDA" and is written for three percussion instruments in 6/8 time. The instruments are Redoblante (snare drum), Bombo Pelayero (bongos), and Platos Chocados (cymbals). The Redoblante part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The Bombo Pelayero part consists of a steady eighth-note pattern with occasional rests. The Platos Chocados part features a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent "chocados" (cymbal) sound indicated by 'x' marks above the notes.

3.3.4 LA DANZA EN EL FANDANGO

Cuando una bailadora o bailador autentico de fandango se lanza en escena a interpretar las danzas tradicionales de la región (fandango, porro y puya), se identifica a través de la imagen que proyecta los elementos particulares de su departamento que son:

3.3.5 ELEMENTOS DEL FANDANGO

- **Elemento Erótico**

Cuando observamos danzar un fandango, notamos dos aspectos: el primero de galanteo y asedio del parejo en plena actitud de conquista y el segundo de aceptación del juego seductor por parte de la bailadora. El hombre provoca gracias a la imaginación artística, efectos afectivos como si tratará de una real conquista amorosa, y la mujer huye provocativa y coqueta defendiéndose del asedio con la llama del manajo de velas; pasos, gestos, movimientos y posturas fueron catalogados como pecaminosas hasta el punto que el obispo de la Diócesis de Cartagena de Indias, Gregorio de Molleda prohibió en mayo de 1732 los bailes y Fandangos, pero el pueblo consiguió que el gobernador de la provincia de Cartagena de Indias presentara ante la corte española una protesta, entonces el propio rey abolió la prohibición de la danza del Fandango a través de la Cédula Real del 25 de Octubre de 1769.

- **Elemento Religioso**

En Carrillo, Municipio de San Pelayo, la comunidad bautizó con el nombre “Catalina” al grupo de danzas destinado al rescate, difusión y fomento del Fandango, el porro y la pulla como por ser Santa Catalina la patrona del pueblo. Además, cuando finaliza la misa y la procesión en honor a la santa patrona, la banda de música interpreta el porro “Catalina” compuesto en su honra. Las bailadoras del grupo de danzas “Catalina” en sus presentaciones dentro y fuera del país, recolectan cientos de cabos de velas para ofrecerlos a su Santa Patrona el 25 de Noviembre de cada año.

- **Elemento Guerrero**

Hoy en día se sigue haciendo este tipo de actividad en la localidad de Sabana nueva, Municipio de San Pelayo: el pueblo, dividido por el río Sinú, realiza en ambas márgenes sendos fandangos, como en una especie de duelo entre ambos bandos durante las festividades de la inmaculada concepción el 8 de Diciembre. Antiguamente cada grupo tenía su bandera, carroza con Diosa pero la evolución en las costumbres ha eliminado el uso de las banderas.

La Danza tiene las siguientes características:

Se baila en círculo en sentido contrario a las manecillas del reloj. Como círculo o rueda es una figura geométrica esencialmente inestable, dinámica; de él parten todos los diseños giratorios, representado la eternidad, por no tener principio ni fin. El factor asociativo impulsa las gentes a colocarse espontáneamente en círculo para observar algo muy de cerca, en este caso a las bailadoras y bailadores de fandango.

En el interior del círculo se hallan los músicos montados en bancos; a su alrededor giran las parejas danzantes, portando manojos de espermas encendidas en la diestra, si danzan siguiendo el curso de las manecillas incendiarían a los músicos.

Es una danza nocturna, alegre y dinámica. Un ritual sexual y sensual de conquista coreográfica del hombre hacia la mujer, donde éste con el movimiento de su cuerpo y la expresión de su rostro acosa constantemente a la bailadora y ella acepta el galanteo con la mirada que hace arder su deseo.

Los pies de los bailadores avanzan en zig-zag permanente a escasos centímetros del piso. La mujer se desliza con graciosas inflexiones de cadera y pechos, llevando en la diestra un manajo de espermas en alto, y el brazo libre arqueado va y viene, acaricia y desafía; arguye y suplica; ordena y ansía.

En la actualidad, el fandango Sinuano conserva en su estructura musical y danzante rasgos peculiares, heredados de sus antepasados indígenas, españoles y africanos, de la siguiente manera:

De los Indígenas:

- El movimiento de los pies en zig - zag permanente a ras del suelo.
- La malicia y serenidad indígenas.
- El círculo y todos los elementos de las fiestas: comida, bebida, juegos.

- Ciertos pasos adelante y atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, que el Grupo Catalina llama Paso de la Nena Cura.
- Los Guapirreos, que consisten en los gritos de exclamación característicos de los precolombinos y tan a menudo representado en pequeñas obras de arte denominadas Gritonas.

De los españoles:

- El compás rítmico de seis octavos o tres por cuatro
- La influencia en el vestuario
- La expresión de los brazos en alto y las vueltas recortadas semejando pasos de toreo
- El garbo y arrogancia que expresan las bailadoras y bailadores.

De los Africanos:

- La alegría permanente y espontánea de los y las danzantes
- La libido ardiente impresa en los protagonistas del ritual danzado
- El círculo y la libertad de movimiento
- La espontaneidad rítmica corporal

También podemos encontrar varios factores contribuyeron a dar forma definitiva al Fandango Sinuano e hicieron posible el salto dialéctico de éste a las bandas de música con instrumental metálico, permitiéndole adquirir fisonomía y particularidad que ostenta en la actualidad. Entre ellos:

- Las barreras naturales que mantuvieron aislado al Sinú y las Sabanas por largo tiempo.

- La tolerancia y el equilibrio genético propio de los mestizos de esta sección del país.
- La resistencia de los grupos humanos que pueblan esta región.
- Las fiestas en corraleja, típicas de la Costa Atlántica, cuya celebración se remonta al año 1827, según informe del escritor Sucreño José Cisneros Arriaga.
- La organización de bandas de vientos con instrumentos metálicos dedicadas a amenizar las fiestas en corralejas y los fandangos.

Las danzas Sinuanas; Fandango, Porro y Puya comparten entre ellas similitud coreográfica y parafernalia así:

- Viven en eterna simbiosis al compartir el mismo escenario: la rueda del fandango.
- Son danzas de emoción, sueltas a ras del suelo
- Comparten el mismo vestuario y elementos parafernaliales
- Su argumento coreográfico es similar: un ritual sexual y sensual de conquista del hombre hacia la mujer
- Los pies avanzan en zigzag constante: raudos en el fandango, lentos y acompasados en el porro; rápidos y menudos en la puya.
- La cadera, centro armónico del baile, se mece como un péndulo en las tres danzas.
- El acompañamiento musical es realizado por una banda de viento, típica sinuana o sabanera.
- Los danzantes de porro, puya y fandango ostentan el estatuto de Bailadores de Fandango.
- Vueltas y pasos les son comunes; su finalidad es defensa y lucimiento femenino, o estrategias de acercamiento masculino.

3.3.6 DIRENCIAS ENTRE FANDANGO Y PORRO

FANDANGO	PORRO
Alegre y dinámico.	Lento y cambiante
En compás de seis octavos.	En compás de dos medios
Poli temático.	Tres partes: Danzón inicial, Porro en sí y la Bozá o Bozal.
Genera alegría.	Exterioriza los sentimientos más nobles del sinuano.
Ritmo utilizado para los desfiles.	Exige serenidad y no se presta para desfile.
Es el dueño de la fiesta.	Es un invitado especial.
El movimiento de cadera en la danza es pendular, dinámico y eterno.	El movimiento de cadera en la danza es pendular, suave y cambiante.

En la rueda del fandango tres danzas coexisten en eterna simbiosis: el fandango, el porro y la puya. Son danzas hermanas con aspectos comunes tales como el escenario, la coreografía, el mensaje y el vestuario. Son expresiones vigentes que deben su permanencia precisamente, a los fandangos populares y es en el valle del río Sinú donde se cultivan con mayor fervor, razón de paso catalogarlas como Danzas Sinuanas.¹⁸

4. LAS BANDAS PELAYERAS DESDE SUS ORÍGENES.

“La banda de vientos llega a la región del Sinú en el siglo pasado, vinculándose primordialmente a los bailes de salones en las

¹⁸ Cantero Pérez, M. (2000)

*celebraciones de las clases altas ejecutando “polkas, mazurcas, danzones y otras músicas de origen europeo”.*¹⁹

*“Se supone que la primera población que tuvo una banda bien organizada fue San Antero”*²⁰

*“En Montería, en 1845 el profesor José Ángel Ruiz Viaña fundó una banda de música a cuyos acordes se bailaban piezas clásicas”.*²¹ Sin embargo, pronto las bandas salieron de los salones a las plazas públicas, al ser requeridas para alegrar las fiestas de corralejas”.²²

*“Se supone que la banda de música adoptó la música popular o que el pueblo se apropió de las bandas de música, por la maravillosa posibilidad de acceder a nuevos recursos técnicos, expresivos y tímbricos-acústicos, y, dentro de un complejo proceso de aculturación, por la adopción del nuevo sistema tonal temperado que ofrecía conceptos y recursos melódicos y armónicos desconocidos”.*²³

*“La música emitida por las bandas llena por completo el espacio de la corraleja y sobresale de todo el bullicio, labor imposible de realizar con los tradicionales grupos de pitos y tambores por razones acústicas”.*²⁴

Este proceso de “popularización” de las bandas de música es similar para todas las regiones de Colombia en donde este grupo instrumental encontró espacio. La instrumentación por zonas culturales, por el contrario, difiere un poco.

¹⁹ (Valencia 1980).

²⁰ Valencia 1987:70

²¹ Exbrayat, 1971:226

²² Lotero 1987:42

²³ Fortich, 1994:41

²⁴ Castillo 1994:33

En el interior del país, en los Departamentos de la zona Andina, en donde se utilizan una mayor cantidad promedio de instrumentistas, es frecuente encontrar instrumentos tales como: flautas transversas, clarinetes, saxofones (altos, tenores y en ocasiones barítono), trompas, trompetas, trombones de varas y pistones, fliscornos (altos, barítonos, bajos, bombardinos, y contrabajo, tuba) y percusión (bombo, redoblante y platillos).

En los Departamentos de Córdoba y Sucre con menor promedio de instrumentistas, los instrumentos más utilizados actualmente son: clarinetes, trompetas, trombones de pistones, fliscornos (barítonos y bajos-bombardinos-, y percusión (bombo, redoblante y platillos).

Según Yépez A.(2001), las bandas de viento son conocidas como bandas pelayeras y están conformadas fundamentalmente por clarinetes, trompetas, trombones y el mencionado acompañamiento rítmico. Su interpretación por estas bandas se inicio hacía los primeros años del siglo XX (1905 – 07) en la población de San Pelayo (Córdoba), que en aquel tiempo correspondía al Departamento de Bolívar. La primera agrupación o banda que los interpretó surgió por iniciativa de varios jóvenes de esa población que, interesados en aprender música, contrataron el maestro de Cartagena de Indias Miguel Coneo, pero fue el maestro Miguel Zamora, de Repelón (Atlántico), quien organizo la primera banda folclórica de San Pelayo, que se llamo Banda Ribanda de San Pelayo, de la que fue primer director el maestro primitivo Paternina. La mayoría de compositores de porros surgieron de esa banda. Diez años después, el gran número de músicos interesados en esa expresión musical hizo que tuviera que fundarse otra banda, llamada banda Bajera de San Pelayo, de la que Daniel Luna fue el primer director. Pocos años después surgieron la Banda Central de San Pelayo y la Banda Nuevo Oriente de San Pelayo.

Durante varias décadas esta música fue relegada y discriminada, llegando al punto de referirse a ella como “merienda de negros”, entendida esta como desordenada, mal elaborada, bulliciosa y de “mal gusto”. Su incorporación al mundo musical del país se debió en parte al trabajo del compositor Lucho Bermúdez, quien utilizando la formación de las agrupaciones big-band y suavizando las cadencias del porro original.

La primera obra que logró trascender al mundo fue la *múcara*, obra al parecer de Crescencio Salcedo, aunque quienes afirman que es de “Toño” Fuentes.²⁵

4.1 CONTEXTO CULTURAL DEL MÚSICO DE BANDA

“ Música y contexto se apoyan y proyectan mutuamente. El ejercicio de lo musical define características importantes de tipo económico en la región. Las bandas encuentran su sustento en las fiestas populares y el éxito de las fiestas depende, entre otros muchos factores, de la calidad de la banda, de su fama en la región y de la música que interpreta.

Este último aspecto lleva a las bandas a adoptar músicas con carácter comercial impuestas por los medios de comunicación. Actualmente las bandas interpretan, al lado de sus porros, fandangos y puyas, adaptaciones de diferentes músicas populares de origen antillano y tropical: salsa, merengue dominicano, vallenato, entre otras. Este hecho, basado en necesidades de tipo socioeconómico, provoca la apropiación de características técnicas, musicales e interpretativas diversas que alimentan y transforman la ejecución de sus músicas concretas.

²⁵ Yépez A. 2001

Además de las fiestas populares vale la pena destacar otros espacios en donde la música de banda encuentra proyección y retribución económica. Es el caso de los contratos musicales llevados a cabo con empresas de licores para promoción de sus productos, terratenientes o ganaderos para amenizar fiestas privadas y personalidades políticas para el desarrollo de sus campañas. Aquí se aprecia como agentes del sector hegemónico encuentran en lo popular estrategias para desarrollar sus intereses.²⁶

En estos campos los compositores encuentran mercado para sus creaciones las dedican a “políticos o terratenientes”.²⁷

El músico de banda es de extracción rural, campesina, motivo por el cual, su labor en estos Departamentos es calificada reiteradamente en forma despectiva. Alterna la actividad musical con labores ganaderas y agrícolas fundamentalmente.²⁸

²⁶ García Canclini 1990

²⁷ Castillo 1994:34

²⁸ Paternina F. (2005)

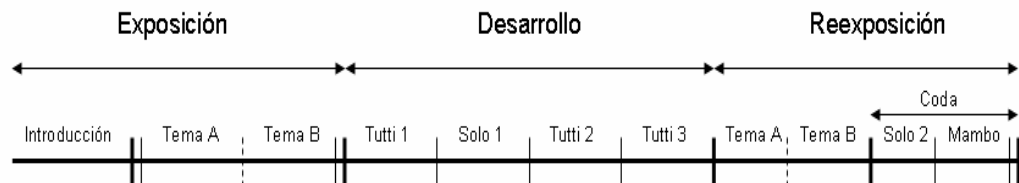
5. INSTRUMENTACIÓN DE LA OBRA “EL GRAN FANDANGO”

- 2 Clarinetes en Bb.
- 2 Trompetas en Bb.
- 2 Trombones de Émbolo en Bb.
- Bombardino.
- Tuba.
- Redoblante.
- Bombo Pelayero.
- Platos chocados.

6. DESCRIPCIÓN FORMAL DE LOS TRES MOVIMIENTOS DE LA OBRA “GRAN FANDANGO”: “CUMBE”, “AMANECER PELAYERO” Y “LA HAMACA”

6.1 DESCRIPCIÓN FORMAL DEL PRIMER MOVIMIENTO “CUMBE” (CUMBIA)

El primer movimiento se estableció con la siguiente forma, Así:



Dos compases iniciales que contienen un corte en bloque, más ocho compases de percusión anuncian la entrada del tema A, cuya línea melódica es llevada por los clarinetes así:



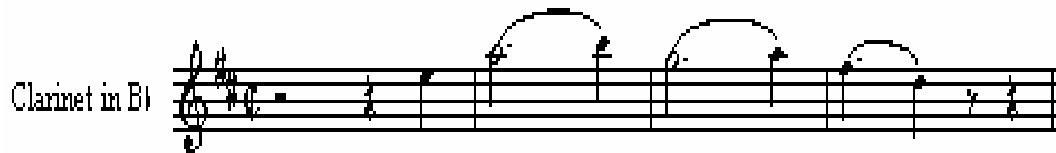
En forma de pregón, y que encuentra su respuesta en el compás número 15 como lo indica la siguiente gráfica:



Pregón y respuesta aparecen nuevamente en el compás dieciocho, en el compás veintiséis las trompetas presentan una variación melódica para confirmar la respuesta y generar el tema B como se observa en la gráfica:



Esta variación melódica se extiende hasta el compás treinta y dos, donde los Clarinetes responden a la frase, en esta forma:



Es entonces cuando el Bombardino responde para culminar la frase y devolverse al compás once, como indica la figura:



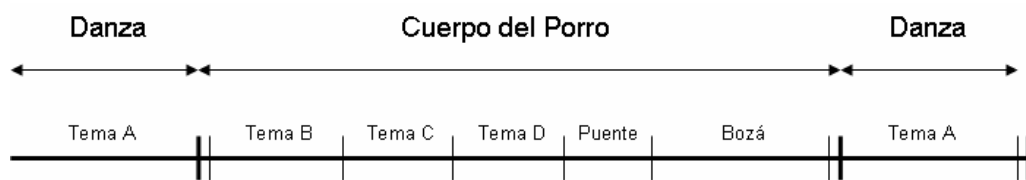
En el compás treinta y ocho el Desarrollo inicia con un tutti, donde los clarinetes hacen una variación del tema A , que pasa a los Bombardinos en el compás cuarenta y cuatro, donde es expuesta nuevamente por los Clarinetes, culminando la frase para que en el compás cincuenta el bombardino ejecute un Solo (Solo N $^{\circ}$ 1) de cinco compases. El segundo tutti es efectuado por la Trompetas en el compás cincuenta y cuatro hasta el compás sesenta y dos, continua el tercer tutti y lo llevan a cabo los Trombones.

En el compás sesenta y seis el clarinete hace una pequeña improvisación hasta el compás setenta donde aparece la Reexposición con los correspondientes temas A y B pero la diferencia está en que los Clarinetes efectúan la línea que llevaba a cabo las Trompetas y viceversa.

La coda está constituida por el Solo N° en el compás noventa y ocho, y efectuada por el Bombardino, mientras que en el compás cien y ciento uno las Trompetas hacen adornos melódicos. En el compás ciento dos se establece un desenlace con el mambo y la cadencia final.

6.2 DESCRIPCIÓN FORMAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO “AMANECER PELAYERO” (PORRO PALITIAO)

El segundo movimiento es de forma Ternaria.



Inicia con la Danza característica de los Porros la cual tiene una duración de ocho compases, su melodía es conducida por los instrumentos primeros de cada voz (Clarinete, Trompeta y Trombón), mientras que los demás realizan la función de acompañamiento armónico.

El tema B es presentado por las trompetas en el compás ocho, mientras que en el compás diez, Trombones y Clarinetes dan respuesta a la presentación de dicho tema, con una variación en el compás dieciséis esta acción se sucede hasta el compás veinte y cinco cuando la Trompeta

y el Bombardino hacen aparición presentando el tema C, que comprende hasta el compás número treinta y ocho donde las Trompetas inician el tema D, en pregunta y respuesta con los clarinetes hasta el compás cincuenta donde el bombardino ejecuta el puente que conduce a la Bozá o clímax del porro en el compás cincuenta y ocho, donde la percusión presenta una variación rítmica que se denomina paliteo como se muestra en el cuadro:

PERCUSIÓN EN LA BOZÁ

Musical notation for Percusión en la Bozá, showing three staves: Redoblante, Bombo Pelayero, and Platos Chocados. The notation is in 4/4 time and consists of four measures. The Redoblante staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bombo Pelayero staff shows a rhythmic pattern of quarter notes. The Platos Chocados staff displays a pattern of eighth notes with accents.

Los siguientes, son los paliteos más utilizados en la Bozá de los Porros:

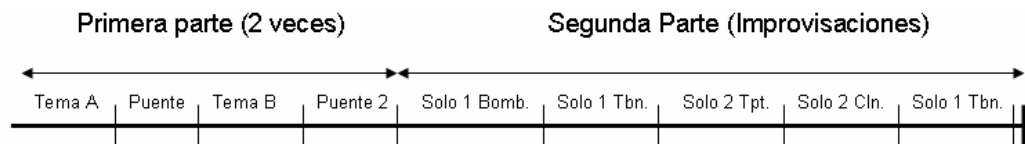
VARIACIONES DE PALITEO EN EL BOMBO

Musical notation for Variaciones de Paliteo en el Bombo, showing six staves. Each staff represents a different rhythmic variation for the Bombo. The notation is in 4/4 time and consists of four measures. The patterns range from simple quarter notes to more complex eighth and sixteenth note rhythms.

Los Clarinetes hacen el protagonismo del paliteo, en el compás sesenta y seis entra la sección de improvisaciones ya sea la del Bombardino o la Trompeta, mientras los clarinetes mantienen la base melódica de la Bozá, para regresar nuevamente al tema B, finalizando con la danza inicial que actúa como Coda.

6.3 DESCRIPCIÓN FORMAL DEL TERCER MOVIMIENTO “LA HAMACA”

La forma del tercer movimiento es Tema por Variación.



El Tema A es iniciado por los Clarinetes, mientras los Trombones, Trompetas y Bombardinos, hacen un acompañamiento ostinado durante el transcurso de este movimiento:



En el compás dieciocho comienza el puente que es ejecutado por el Bombardino, simultáneamente en el compás veinte y uno responden las trompetas, en el compás veintitrés aparece el tema B presentado por los Clarinetes. En el compás veintisiete es reexpuesto el tema por las trompetas. El puente N° 2 inicia en el compás cuarenta en una afirmación que es confirmada por las trompetas. En el compás cuarenta y ocho reaparece el tema A pero ejecutado por las Trompetas y los Clarinetes pasan a hacer el acompañamiento que anteriormente hacían las Trompetas, esta reexposición se extiende hasta el compás noventa y cinco para dar paso al Primer Solo que es ejecutado por el Trombón 2, en el compás ciento diecinueve el segundo Solo que es ejecutado por la Trompeta, en el compás ciento veintisiete ejecuta el mismo Solo los Clarinetes, que en la gráfica corresponde al Solo N° 2 de la segunda parte, en el compás ciento treinta y cinco el Trombón ejecuta el Solo N° 1, para concluir en un corte rítmico melódico en el compás ciento cuarenta y dos, para regresar al tema A, exponiendo el movimiento nuevamente.

7. FUNCIÓN INSTRUMENTAL

CLARINETES: Melódica.

TROMPETAS: Melódica.

TROMBONES Y BOMBARDINO: Armónico- melódica.

8. CONCLUSIONES

Las tradiciones orales y musicales de la región del Sinú deben ser rescatadas y perpetuadas a través de la investigación.

Se hace urgentemente necesaria la colaboración de los entes gubernamentales hacia esta población que día a día enaltece la cultura de nuestro país.

Las composiciones basadas en los ritmos folclóricos de nuestro país, requieren de una investigación directa, observando lo que sucede en la región donde se originaron dichos ritmos.

La presentación de este trabajo es el comienzo de una sensibilización y difusión de la cultura Sinuana, y un aporte a la capacitación musical de sus protagonistas.

El planeamiento se llevó a cabo en su totalidad, cumpliendo los objetivos trazados inicialmente.

BIBLIOGRAFIA

CANTERO PEREZ, M. (2000). *El Fandango En El Caribe Colombiano*.

En: Secretaría De Cultura de Córdoba. (pp. 43 – 90) Colombia:

Serie Investigación.

CASTAÑO, J. (1998). *Luís Carlos Meyer*. En: Homenaje Nacional De

Música Popular 1998. Colombia: Ministerio De Cultura.

VALENCIA RINCON, V. (2004). *Base De La Percusión*. En: Pitos y

Tambores. (pp. 36 – 45). Colombia: Ministerio De Cultura.

VALENCIA RINCON, V. (1995). *El Porro Palítiao*. En: Análisis

Del Repertorio Tradicional. (pp. 16 – 97). Colombia: Monografía

YÉPEZ, A. (2001). *Colombia: La Música Popular*. Diccionario De La

Música Española E Hispanoamericana. (Tomo 8).

España: Sociedad General De Autores Y Editores.

PATERNINA FRANCISCO (2005) Testimonio dado en San Pelayo

Córdoba, 26 de Agosto del 2005.

JULIO AMADOR PATERNINA (2005) Testimonio dado en San Pelayo

Córdoba, 26 de Agosto del 2005.

LOTERO BOTERO, Amparo. El porro Pelayero: de las gaitas y
tambores a las bandas de vientos. Boletín cultural y bibliográfico. Bogota:

Banco de la Republica, 1989

DAVIDSON. Harry C. Diccionario Folklórico de Colombia: Música, Instrumentos y danza. Bogota: Banco de la Republica. 1970

FORTICH DIAZ. William. Con Bombos y Platillos. Santa fe de Bogota: Ed. América Latina 1994

GARCIA CANDINI. Néstor . Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad.

VICTORIANO VALENCIA RINCON. Pitos y Tambores 2005.

LUIS CARLOS MEYER. Homenaje Nacional de la música popular 1998.

DISCOGRAFÍA

BANDA 19 DE MARZO DE LAGUNETA. (1982), *"Costa Ardiente"*.
Producido Por: CoDiscos.

BANDA DEL MUNICIPIO DE LA PAZ. (2004), *"Banda De La Paz"*.

BANDA 14 DE SEPTIEMBRE DE LA LOMA. (2001), *"Festival De Bandas"*.
Producido Por: Americana De Discos.

BANDA MARIA VARILLA. (2004), *"Orgullosamente Pelayeros"*. Producido
Y Distribuido Por: Asociación Musical Banda María Varilla.

BANDA RITMOS DEL SINÚ. (2001), *"Festival De Bandas"*. Producido
Por: Americana De Discos.

BANDA SAN JUAN. (2005), Grabaciones En Vivo. Producido Por:
Francisco A. Paternina.

PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS. *"Fiesta En Corraleja"*. Producido
Por: Discos Fuentes.

SUPERBANDA DE ALFONSO PIÑA. (2001), *"Festival De Bandas"*.
Producido Por: Americana De Discos.

ENLACES EN INTERNET

“XXIX Festival Nacional Del Porro En San Pelayo”. Consultado En la
Página Web: www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2005/festival_porro/maestro.asp, el día 23 de Agosto del 2005.

ALGARIN MORA, F. (1998). *El Fandango Patronal*. Consultado En La
Página Web: www.culturadecordoba.tripod.com/ - 20k, el día 14 de
Septiembre de 2005.

LIST, G. *Música y Poesía en Un Pueblo Colombiano: Cumbia*.
Consultado En La Página Web: www.lablaa.org/blaavirtual/letram2/musabo/pag29-34.htm - 15k

ANEXOS

VIDEO DOCUMENTAL. “*Músicos En El Abandono*”, Bandas De San Pelayo. Testimonio Histórico - Cultural: Francisco Miguel paternina
Noviembre 4 del 2005.

Músicos que Participaron en el proyecto:

Clarinetes:

Tomás Antonio Montes

Abelardo Ortega Coy

Abigail Contreras Montes

Domingo Julio Vega

Carlos A. Rubio Acosta

Trompetas:

Álvaro castellanos Garcés

José Francisco Guerra

Amadeo Caballero

Luis Ayala

Arnoldo José Coneo

Francisco Miguel Paternina

Bombardinos:

Máximo Maussa Lugo

Edwin Cogollo Espitia

Trombones:

Julio Plaza Lagares

Jorge González Durango

Percusión:

Gabriel Alonso Noble (Platillos)

José Ángel Cogollo (Bombo)

Santiago Olivero Luna (Bombo)

Martín Luna Ramírez (Redoblante)