

EL SONSUREÑO, UNA RITMICA DE LOS ANDES DE NARIÑO

José Menandro Bastidas España
Lyda Aleydy Tobo Mendivelso
Departamento de Música
Doctorando en Ciencias de la Educación Rudecolombia
Universidad de Nariño
jotamenandro@gmail.com
lydatobo@gmail.com

La música popular tiene una función y un significado inmensos e insustituibles en los países donde prácticamente no hay tradiciones musicales o donde lo poco que existe no cuenta para nada.

Béla Bartók.

Estudios sobre música popular.

Resumen

El propósito de este artículo es el de evidenciar la necesidad del estudio musicológico del sonsureño, un ritmo popular de la zona andina del Departamento de Nariño. Los principios y planteamientos etnomusicológicos del compositor húngaro Béla Bartók han servido de marco de referencia para la realización del presente escrito. Por medio de la utilización de sus procedimientos comparativos se ha podido llegar a conclusiones que permiten establecer una base conceptual apta para abordar una discusión académica en torno a este fenómeno musical. Se analizan dos aspectos relacionados con este ritmo: por un lado su presencia en la música rural y urbana y, por otro, su arribo a la música académica evidenciada en la obra del compositor nariñense Javier Fajardo Chaves. Desde estos dos tópicos se realizan precisiones terminológicas que circunscriben el objeto de estudio a un campo concreto de la musicología, desligándolo, de esta manera, del plano especulativo en el que ha estado inmerso. Se consideran tres vertientes que alimentan su rica sonoridad: andina ecuatoriana, andina colombiana y costa Pacífica. Circunstancia de la que se derivan ciertas ambigüedades en la rítmica de su acompañamiento.

Palabras clave: sonsureño, tradición, música popular, música académica.

Abstract

The purpose of this article is to enhance the need to study the musical structure of the so called "Sonsureño", a popular rhythm from the Department Nariño Andean region. The ethnomusical principles and proposals of the Hungarian composer Béla Bartók, have served as a reference framework to achieve the present paper. By means of his comparative procedures we have been able to get to some conclusions which allow us to establish a conceptual basis useful to get down an academic discussion as far as this musical phenomom is concerned. Two points related to this rhythm are analyzed: on one hand, its presence in the rural and urban music and, on the other, its arrival to academic music, which has been put in evidence in the music of composer Javier Fajardo Chaves, from the department of Nariño. Taking into account these two topics, some terms are defined and the object of the study is limited to a specific musical field and in this way putting it apart from the merely speculative plan in which it has been immersed. Three variants are considered as giving it its rich sonority: Ecuadorian Andes,

Colombian Andes and Pacific Coast, thus originating certain ambiguities in its rhythm and accompaniment.

Introducción

Desprendido de los estudios de Béla Bartók¹ (1881-1945) sobre música popular se pueden inferir tres radicales puntos que fundamentan su importancia: la construcción de nación, la cohesión cultural de las comunidades y el descubrimiento de nuevos elementos para enriquecer y dinamizar la composición académica contemporánea. La música, como una creación eminentemente humana, refleja las particularidades de las comunidades en cuyo seno nace. En los procesos de desplazamiento de dichas comunidades, las melodías viajan haciendo parte de las herencias inmateriales que, con el paso del tiempo, se convierten en tradición e identifican, como una huella digital, a todos aquellos a quienes pertenecen. El compositor húngaro encontró nuevas rítmicas y complejas estructuras melódicas en la música campesina de su país, insospechadas en los medios cultos, permitiéndole incorporar elementos no convencionales a su producción y a la vez refrescar el panorama de la música del siglo XX por medio de la polirritmia, la heterometría y, de alguna manera, la politonalidad. Los compositores europeos de la primera parte de la centuria pasada lograron, bajo esta renovada concepción, superar los condicionamientos impuestos por el Romanticismo por espacio de un siglo, desde Beethoven (1770-1827) hasta Brahms (1833-1897).

El Departamento de Nariño, ubicado en la zona sur occidental de Colombia, en su dinámica cultural y social compleja, dada la triple condición de frontera con Ecuador, zona andino-amazónica y costa marítima, requiere un estudio que particularice sus diferentes manifestaciones musicales. Este artículo es el resultado de la aplicación de los conceptos y metodologías de Béla Bartók puestos al servicio de un proceso investigativo cuyo objeto de estudio ha sido el sonsureño, forma musical de los Andes nariñenses de profunda raigambre popular. Mediante procedimientos comparativos se ha logrado establecer relaciones con tres influencias musicales confluentes en dicho departamento: bambuco, albazo y currulao. Debido a la indeterminación de su procedencia, el sonsureño presenta ciertas ambigüedades en su rítmica de acompañamiento: en la zona fronteriza de Ipiales se ha emparentado con el albazo, debido a la interinfluencia con la vecina república ecuatoriana; en la costa Pacífica el currulao ha permeado los ambientes de la música en el Municipio de Ricaurte, llegando por ese corredor a las poblaciones del altiplano de Túquerres. La tercera influencia identificada es la de la zona andina colombiana por medio de la rítmica derivada del bambuco. El análisis de estos elementos ha permitido estructurar una base epistemológica cuyo objeto es lograr una caracterización que permita fortalecer la identidad musical regional.

¹ Béla Bartók nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós (Hungría) actual Sinnicolau, Rumania. Estudió en Bratislava, Eslovaquia (llamada antiguamente Presburgo) y en Budapest, donde se desempeñó como profesor de piano en la Real Academia de Música (1907-1934). En 1940, dadas las circunstancias políticas, Bartók emigró a Estados Unidos donde permaneció hasta 1945, año en el que falleció a causa de una leucemia. Fue investigador en la Universidad de Columbia (1940-1941) y profesor de música en Nueva York. Junto con su compatriota Zoltán Kodály (1882-1967) realizó un extenso trabajo de recuperación de la música campesina de su país. En su texto *Estudios sobre música popular* expone los diferentes aspectos de dicho trabajo, lo mismo que las circunstancias políticas que lo rodearon.

Desde la óptica de los estudios musicológicos, el sonsureño representa, para muchos, la piedra angular de la identidad musical de la Zona Andina de Nariño². Desde una mirada sociológica este ritmo es la viva manifestación de la idiosincrasia de las clases populares rurales y urbanas. En los campos nariñenses se conserva una forma determinada por la tradición basada en esquemas melódicos y de acompañamiento básicos. En Pasto³, sin embargo, grupos como la Bambarabanda⁴, han encontrado en él una rítmica vigorosa y festiva que vienen explotando por medio de las más insólitas fusiones, esto es, con músicas comerciales derivadas del hip hop y el rock. Los académicos, como Javier Fajardo Chaves (1950-2011), se han servido de sus múltiples posibilidades para cargar sus obras de profunda emocionalidad regional logrando, con ello, una sublimación de esta manifestación musical y una clara identificación y compromiso con la tradición. No obstante, las diferentes denominaciones encontradas en sus obras relacionadas con el sonsureño, cuya cercanía es estrecha, llevan a realizar un análisis detallado en procura de establecer univocidad.

1. El bambuco, una danza plebeya

En Nariño el bambuco es realmente escaso. La compilación regional más antigua de la cual hay noticia, realizada por Nemesiano Rincón⁵, muestra esta situación: de un total de 145 obras sólo se encuentran dos bambucos, las restantes, 143, están repartidas entre pasillos, danzas, valeses, himnos, marchas, *one steps*, polcas, *fox-trots*, pasodobles, mazurcas, himnos y tangos, siendo, los tres primeros, los más abundantes. Esta circunstancia puede tener explicación en el hecho de que las obras publicadas pertenecían, salvo contadas excepciones, a una élite social de la ciudad de Pasto que no admitía a los miembros de las clases populares, donde pudo tener mayor asiento el bambuco, transmitido por tradición oral e interpretado sin la mediación de la escritura musical. Estas condiciones de marginalidad le negaban el acceso a los círculos de la alcurnia regional. La excepción a la que se hace referencia la constituyó Luís E. Nieto⁶ (1899-1968), aceptado por las élites pastusas porque era reconocido como un notable compositor desde Quito hasta Bogotá. Nieto era un músico de profundo arraigo popular y sin formación académica como muchos de los intérpretes y compositores de las clases de escasos recursos. El contacto permanente con la gente *de a pie*, con músicos serenateros y agrupaciones campesinas, abonó el terreno para inspirarle los pocos, pero

² Nariño es un departamento de Colombia ubicado en la zona suroccidental del país. Posee costa marítima en el Océano Pacífico, región habitada por población fundamentalmente negra. Comparte frontera con los departamentos del Cauca y Putumayo y con la República de Ecuador. Cohabitaban en su territorio diferentes etnias: negros, indígenas, blancos, mestizos, mulatos y zambos. De todas estas etnias, la mestiza es la predominante.

³ Pasto es la capital del Departamento de Nariño.

⁴ Bambarabanda es un colectivo de músicos nariñenses radicados en Pasto, Nariño. Por más de diez años vienen desarrollando su propuesta musical, la cual es una fusión de ritmos tradicionales de la zona andina nariñense y ecuatoriana con el punk y el rock.

⁵ En 1934 Nemesiano Rincón inició un trabajo de recopilación de obras de compositores de finales del siglo XIX y comienzos del XX y publicado con el nombre de *Impresiones de arte* en 1978 por la Imprenta Departamental.

⁶ Luís E. Nieto nació el 21 de junio de 1899 en Pasto, Nariño. Es uno de los compositores más destacados de Colombia, su labor como instrumentista lo llevó a dirigir por espacio de media centuria la Lira Clavel Rojo por medio de la cual dio a conocer su trabajo y el de muchos otros compositores regionales y nacionales en Colombia y Ecuador. Falleció el 23 de diciembre de 1968 en la misma ciudad. (BASTIDAS, 2011)

bien sentidos, bambucos. Los ejemplos incluidos en la compilación de N. Rincón son suyos: *Ñapanguita soy* y *¿Qué saco con ella?*

Tanto el pasillo como la danza “...se implantaron en el ambiente urbano de los salones como una reacción de la sociedad burguesa hacia las tonadas populares del bambuco, el torbellino y la guabina, que se consideraban plebeyas” (ABADÍA, 1970). Estas palabras de Guillermo Abadía Morales (1912-2010) confirman lo dicho y permiten explicar por qué en suelo nariñense la presencia del bambuco es tan escasa, bajísima para el caso de la guabina⁷ e inexistente para el torbellino. El padre Juan José Briceño (1923-1996) quiso cambiar esta circunstancia cuando creó el grupo “Los Nariñenses” para fomentar la composición e interpretación de repertorio andino colombiano, intento por demás fallido porque no fue más allá de realizar unas cuantas presentaciones públicas y la grabación de algunas obras del propio Briceño, como *Bunde sanjuanero* y *La molienda*, en la voz de Bolívar Mesa.

Igual caso se presenta en el Valle del Cauca. En un álbum transcrito por Agustín Payán hacia 1895, Lubín Mazuera encuentra que, de las 350 melodías consignadas en él, sólo hay un bambuco, *Los enamorados*, de autor desconocido (MAZUERA, 1957); esto permite demostrar la escasa difusión de este ritmo y la ausencia total en los círculos de la alta sociedad caleña, tan excluyente como la pastusa. La aristocracia colombiana en general, cuyo estilo de vida afrancesado tenía un estatus claramente definido, no permitiría el ingreso de ritmos populares a sus salones de baile; antes de ocurrir esto debieron sufrir un proceso de *blanqueamiento* que, en el caso del bambuco, tal vez fue necesario vestirlo con los ropajes de la forma pasillo y escribirlo en 3/4, en lugar de 6/8 como es más natural. Miguel Antonio Cruz G. sostiene que este proceso de ascenso del bambuco hacia las esferas elevadas de la sociedad se dio a finales de la primera mitad del siglo XIX debido a “...la movilidad social ocasionada en tal periodo” (CRUZ GONZÁLEZ, 2002), posible consecuencia de las transformaciones generadas por la ruptura de los atavismos coloniales. Esta misma circunstancia facilita otro hecho importante para la cultura nacional: el pasillo se desliga de los centros sociales de la aristocracia y se desliza hacia las humildes moradas y al mágico mundo de las fiestas populares, donde se enriquece emotivamente y adquiere otras estructuras melódicas y armónicas.

Los orígenes del bambuco son inciertos. La mayoría de las investigaciones realizadas en este campo no son suficientemente concluyentes y demostrativas. Las diferentes hipótesis se dividen en tres tendencias: la indigenista, la negroide y la caucásica. Daniel Samudio⁸ (1885-1952) afirma que el bambuco procede del Zortcico español⁹, cuya procedencia vasco-navarra le daría al ritmo un origen “noble”, que iría en contravía con dos situaciones: su ubicación inicial en sectores populares y el rechazo de que fue objeto

⁷ Sólo se conocen dos guabinas, fueron compuestas por Jesús Maya Santacruz: *Guabina nariñense* y *Samanieguita*.

⁸ El apellido Samudio aparece escrito también con “Z” en algunos textos, aquí se usa la forma encontrada en los documentos depositados en los archivos de la Universidad de Nariño, procedentes de la época de su vinculación a dicha universidad, registrada a partir del 22 de febrero de 1938.

⁹ El término Zortcico proviene de la palabra euskera zortziko, que denomina un ritmo tradicional de la zona vasco-navarra cuyas partes integrantes están constituidas por ocho compases cada una. Se escribe en 3/4 y 6/8 pero es más frecuente encontrarlo en compás de 5/8, agrupados en tres tiempos: una corchea para el primer tiempo y dos negras para el segundo y el tercero generando, con ello, un *tempo* irregular. Muchos musicólogos colombianos afirman que la escritura del bambuco debería realizarse en 5/8, posiblemente basados en esta teoría.

en sus comienzos por las aristocracias criollas. Sin embargo, al decir de Javier Ocampo López, este aire español no pudo ser el antecedente del bambuco porque apareció en España en la segunda mitad del siglo XIX y el ritmo colombiano ya se tocaba desde comienzos del mismo siglo, en las batallas de independencia (OCAMPO, 1970).

Una visión antropológica conviene en relacionar al bambuco con la etnia Bamba del litoral Pacífico, derivando de ella la denominación del ritmo así como su forma musical propiamente dicha. En torno a esta hipótesis, Restrepo Duque sostiene que “...no pasó la música de nuestros antepasados de un estado muy primitivo, muy elemental, que de ninguna manera pudo originar un aire musical que es tan complicado, que tiene elaboración civilizada, como es el bambuco” (RESTREPO DUQUE, 1986). Conviene decir al respecto que la óptica desde la cual se mira la música de las comunidades aborígenes de Colombia no puede seguir siendo la europea. Dicha música no puede ser medida por los cánones de la cultura occidental, dada la diferencia evolutiva diametral existente entre las dos culturas. La visión de muchos investigadores de la historia de la música está sesgada por los estereotipos impuestos por las potencias culturales de ultramar, muy a menudo excluyentes y descalificadoras. Por otro lado, es pertinente recordar los trabajos realizados por Villa-Lobos, Carlos Chávez y Carlos Isamitt a partir de los ricos elementos hallados en las simples tonadas tribales de sus respectivos países, permitiéndoles realizaciones de trascendencia histórica. A la luz de estas apreciaciones el comentario de Restrepo es un tanto descomedido.

Hay defensores de la hipótesis africana dando como origen la Senegambia francesa en África occidental donde está ubicada la comunidad de los Bambuk¹⁰ quienes, al parecer, fueron traídos como esclavos a las tierras del Nuevo Reino de Granada y ubicados en el actual Departamento del Cauca (MARULANDA, 1984). Su música se habría mezclado con las sencillas y melancólicas melodías indígenas dando como resultado una música alegre y a la vez triste, característica de las dos etnias.

Lubín Mazuera desmiente esta hipótesis por considerar que, como el esclavismo fue generalizado en América, no se explica cómo el bambuco se presenta sólo en Colombia y se desconoce en los demás países del continente (MAZUERA, 1957). Sostiene además: “...el bambuco es uno de los mejores ritmos característicos de la América Latina, y tal vez, el primero por su graciosa y sutil combinación sincopada del Yámbico-Tribráquio, célula rítmico-anacrúsica de cinco notas que unidas a una melodía de carácter triste-alegre se convierte en una amalgama en las formas de la composición musical” (MAZUERA, 1957). El yambo es el pie de la poesía griega y latina compuesto de una sílaba breve y otra larga, representadas por el ritmo sincopado de corchea y negra en un compás de 3/4. El tribráquio también es pie greco-latino pero conformado por tres sílabas cortas; en el mismo compás de 3/4 estaría representado por las corcheas cuarta, quinta y sexta.



¹⁰ Muchos coinciden en afirmar que del término Bambuk se desprende la palabra bambuco que da el nombre al aire nacional.

Esta célula rítmica es muy característica del bambuco y por ello Mazuera sostiene que este aire colombiano se origina en dicha métrica sin querer decir, claro está, que el bambuco, como forma musical, tenga dicha procedencia. Mazuera establece como comunidades gestoras las nativas colombianas, especialmente las caucanas, santandereanas y boyacenses; la cuestión es ¿Hasta qué punto los creadores anónimos de los bambucos tradicionales fueron conscientes del uso del yámbico y del tribraquio?

La procedencia caucana del bambuco es la más generalizada entre los diferentes investigadores. Esta hipótesis se fundamenta en la existencia de una gran concentración de población negra en dicho territorio. Jorge Áñez, contrariamente, ubica como lugar de origen a Santa Fe de Bogotá por presentarse, en él, el mayor número de compositores de bambucos, desde donde –sostiene- se expandió hacia otras regiones del país (ÁÑEZ, 1951). Perdomo Escobar tiene otra opinión al respecto; afirma que el bambuco típico o neogranadino es la estilización del *puro aire popular* realizada por músicos como Manuel María Párraga (1826-1895) (PERDOMO ESCOBAR, 1980), relacionado por Áñez en su estudio como uno de los más notables representantes del bambuco santafereño. Esto quiere decir que antes de que músicos como Párraga, José Joaquín Guarín, Ponce de León y Diego Fallon, entre otros, realizaran sus bambuquerías, ya existían antecedentes en la tradición de los que partieron dichos compositores para realizar versiones más elaboradas, favorecidas, indiscutiblemente, por sus conocimientos académicos.

Todas estas hipótesis pueden tener asiento en la realidad y, quizá, por medio de un estudio etnohistórico desprejuiciado y profundo, logren articularse. Tal vez sea mejor no trabajar partiendo de hipótesis ya que éstas pueden, en determinados momentos, condicionar al investigador y llevarlo a asumir posiciones, muchas veces, subjetivas. Este capítulo no pretende admitir o refutar ninguna de ellas, la intención es presentar una noción general del bambuco para saber hasta qué punto el sonsureño está, o no, emparentado con él.

Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la Música en Colombia* presenta un amplio listado de tipos de bambucos, la mayoría, versiones regionales de este ritmo. Entre los más reconocidos enumera los siguientes: antioqueño, bozal, caqueceño, tolimense, caucano, fiestero y lírico (PERDOMO ESCOBAR, 1980). Sorprende no encontrar el bambuco sureño, el sonsureño o el ritmo de guaneña, identificados por algunos estudiosos como formas de bambuco de la región andina de Nariño.

De la observación de un centenar de bambucos de distintas regiones de la Zona Andina, se desprenden las siguientes generalidades relativas a su forma, que bien podrían considerarse como los aspectos fundamentales del bambuco típico colombiano: en primera instancia, este ritmo está compuesto por tres partes de dieciséis compases cada una, organizadas en frases de cuatro compases y periodos de ocho. Esto podría, como se dijo, emparentarlo con el Zortcico, sin olvidar que esta simetría es característica de muchas danzas populares europeas como el minueto, la alemanda, el rondó, la polonesa, el *bourrée*, la *giga*, la zarabanda, al igual que aires colombianos como el pasillo, la danza, el torbellino, el bunde, el joropo, etc. Los periodos de ocho compases son estructuras melódicas naturales que permiten, por un lado, memorizarse con facilidad y, por otro, respirar cómodamente, dada la relación orgánica de la música. Estas dos circunstancias han condicionado la forma de la música tradicional de la mayoría de los países del mundo.

Es conveniente hacer dos salvedades para poder caracterizar más detalladamente el bambuco. Cuando se afirma que son tres sus partes constitutivas, no se desconoce la existencia de bambucos de dos y cuatro partes, presentes en las diferentes regiones. Son menos frecuentes pero es importante tenerlos en cuenta porque ello permite evidenciar elementos morfológicos que le dan a este ritmo variedad y riqueza expresiva. *Cuatro preguntas*, bambuco compuesto por Pedro Morales Pino, está conformado por dos partes al igual que *Chambú* de Luís E. Nieto, *Mi canción* de Jorge Áñez, *Chatica linda* de Camargo Spolidori, *Adorado tiplecito* de Luís Dueñas Perilla, entre otros. Esta estructura está más cercana a las tonadas campesinas debido a la sencillez de sus esquemas melódicos; el bambuco de tres y cuatro partes requiere una concepción morfológica un poco más elaborada porque implica la utilización de un mayor número de elementos temáticos, pocas veces conseguidos por medio de la simple inspiración.

La segunda salvedad está relacionada con las partes de 16 compases. A pesar de ser una constante en muchos bambucos, es frecuente encontrar también partes con 8, 12, 20, 24 y 32 compases que, como se puede ver, son múltiplos de 4. Esto lleva a pensar sobre la conveniencia de considerar como elemento estructurador de este ritmo las frases de cuatro compases, las cuales se constituyen en una célula temática y rítmica que le dan dinamismo, unidad y forma a la pieza.

El segundo elemento es la síncopa. En la escritura realizada en $3/4$, dicha síncopa se presenta dos veces en un mismo compás: entre la segunda y tercera corcheas y la cuarta y la quinta, observando que la primera aparece generalmente de manera tácita, esto es, no se grafica pero se realiza en la ejecución vocal o instrumental. En $6/8$ estaría ubicada entre la sexta corchea y la primera del siguiente compás y, en este, entre la segunda y la tercera. La circunstancia para la primera síncopa es igual al caso anterior.

La escritura antigua del bambuco, realizada en $3/4$, facilita la ubicación del bajo pero genera un desplazamiento de los acentos en la estructura melódica creando, con ello, una complicación innecesaria para su interpretación. Para lograr una correcta acentuación es necesario desplazar hacia el compás anterior un tiempo de negra, como puede verse en el bambuco *Chambú* de Luís E. Nieto (ejemplo No.1). Esto produce, en la mayoría de los casos, un carácter anacrúsico generalmente representado por una negra o su correspondiente subdivisión en corcheas. En los medios académicos se ha optado por escribirlo exclusivamente en $6/8$ para enderezar los acentos de la melodía y facilitar su lectura. Conviene decir que para el intérprete popular, quien toca el bambuco de manera intuitiva, esta circunstancia es completamente irrelevante. Los primeros transcritores de bambucos, en un enfoque prejuicioso, quisieron darle a las sencillas tonadas populares las características del vals o del pasillo que se escriben en $3/4$, en un proceso que intentó estilizarlo para borrar su procedencia negroide, ya que la mayoría de la música negra es binaria. Esta equivocación, la escritura en compás ternario, le ha dado al bambuco la categoría de difícil siendo este un ritmo elemental que, escrito de la manera correcta, es accesible para los músicos de cualquier latitud.

CHAMBÚ

BAMBUCO

LUÍS E. NIETO

Escritura antigua

Piano

5

Escritura nueva

Piano

5

Ejemplo No. 1

El tercer aspecto hace referencia a la tonalidad. Predominantemente el bambuco se escribe en Re menor, pero es frecuente encontrar también los tonos menores de Mi, La, Sol y Do. La generalidad de los bambucos realiza un círculo armónico relacionando tónica, subdominante, tercer y sexto grados y dominante siete. Si bien la primera parte se escribe en el axial menor, las subsiguientes presentan características diferentes por el uso de tonalidades mayores como el relativo del cual se deriva (Fa mayor en el caso de Re menor) y Re mayor para la tercera parte. El uso recurrente de Re (menor y mayor) está condicionado por la utilización de la guitarra como acompañante. La relación armónica derivada de esta tonalidad es fácilmente ejecutable con dicho instrumento

permitiendo, tanto a principiantes como a expertos, sacar el máximo provecho. Sumado a esto, la posibilidad de bajar la sexta cuerda a Re beneficia sensiblemente la movilidad del bajo y la funcionalidad armónica.

Los compositores nariñenses de finales del siglo XIX escribieron muy pocos bambucos, los primeros identificados son *El gato enmochilado* de Antonio Lazo Hernández (1864-1941) y *Todo fuego* de Diógenes Ocaña Sansón (1885-1931). Luís E. Nieto, Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano, Maruja Hinestrosa, Sofonías Guerrero Mora, Plinio Herrera Timarán, también dedicaron a este ritmo algunas obras. La estructuración de sus bambucos no es muy diferente de lo encontrado en obras de compositores del interior del país: la recurrencia en el uso de las tonalidades, dos y tres partes con números de compases en múltiplos de cuatro y con las síncopas arriba descritas. Esto lleva a colegir que este ritmo era familiar para el músico nariñense, a pesar de no gozar de la predilección de los círculos sociales de entonces.

2. Tomás Burbano y el sonsureño

Una de las intenciones de este texto es la de realizar algunas precisiones que permitan clarificar una pantanosa discusión regional relacionada con el sonsureño. Inicialmente es pertinente puntualizar que este vocablo hace referencia a dos aspectos: por un lado la composición realizada en los años sesentas por Tomás Burbano Ordóñez¹¹ (1919-2001), grabado por la Ronda Lírica hacia 1967 y llamada de ese modo; por otro, la denominación, cada vez más generalizada, de un ritmo “típicamente nariñense” originado, para algunos en la obra de Burbano y para otros mucho más antiguo; lo cierto es que, históricamente, la procedencia del término no va más allá de los años sesentas.

En su larga estancia en Medellín, Tomás Burbano trabajó en muchas casas disqueras y realizó grabaciones de sus propias obras, una de ellas es el *Sonsureño* (ejemplo No. 2). En las carátulas de los discos el vocablo sonsureño aparece unido, sin embargo, en usos posteriores se puede encontrar separado, *son sureño*, y su significado, dada la estructura compuesta de la palabra podría ser: lo que suena agradablemente en el sur (de Colombia, específicamente en Nariño). Para este estudio se usará el vocablo sonsureño¹², por haber sido utilizado por su creador y que puede eliminar, de hecho, una posible confusión con el *Son* de origen cubano, conocido y aceptado mundialmente. Al decir *son sureño* puede confundirse con un *son* de la zona meridional de Cuba y confundir el sentido que se le quiere dar en el Departamento de Nariño. La palabra sonsureño circunscribe un plano íntimo de los Andes del sur de Colombia determinando, semánticamente, una forma única y particular de música nacida en la entraña popular: mestiza, negra e indígena. Burbano, al parecer, quiso darle un espíritu festivo a los ritmos melancólicos de la cordillera inspirado, posiblemente, en aires como

¹¹ Tomás Burbano Ordóñez (1919-2001) nació en Ipiales. Su padre fue el compositor Teófilo Monedero y su madre la señora Rosa Elena Ordóñez. Fue compositor, arreglista, instrumentista, subdirector de la Banda Departamental de Antioquia y director artístico de diferentes casas disqueras de Medellín, ciudad en la que murió.

¹² El término se usará con mayúscula y cursiva (*Sonsureño*) para referirse a la obra de Tomás Burbano y con minúscula y sin cursiva (*sonsureño*) para el ritmo como tal. En las partituras de los ejemplos aparece como *Son sureño*, esto se debe a que sus autores lo han escrito de esa forma, lo que se respeta.

La Guaneña, al decir de algunos, el sonsureño más viejo del repertorio andino nariñense. Esta afirmación no va más allá del plano de la simple especulación.

SONSUREÑO

Tomás Burbano O.

Versión de Javier Fajardo Ch.

Mi Na - ri - ño/es tie - rra fir - me

5 El tra - ba - jo/es su ban - de - ra cen - ti -

9 nc - la de la pa - tria por - que/a -

13 lli/es - tá su fron - te - ra Va - mos to - dos a bai -

17 lar es - te ri - co son su - rc - ño va - mos ño

21 y si/al - gu - no/es fo - ras - te - ro com - pla -

25 ci - do yo le/en - se - ño

Ejemplo No. 2

Esta versión de Javier Fajardo Chaves hace evidente una semejanza con el bambuco tradicional de la Zona Andina colombiana, dado el uso de la síncopa. No obstante, el *Sonsureño* tiene una estructura asimétrica, está compuesto por dos frases de seis compases cada una y por otra de cuatro que hace las veces de coro. Esta característica lo aleja del bambuco colombiano y por ello no es conveniente establecer parentescos que puedan conducir a creer que el compositor no conocía la morfología del ritmo, lo cual se

puede desmentir fácilmente con obras como *El gran paisa de Amagá* y *Estrenado tiple*. Dicho sea de paso, Burbano escribe estos bambucos originalmente en 6/8.

Existe mucha ambigüedad relacionada con la forma como se acompaña el sonsureño. Javier Fajardo, en sus transcripciones de las piezas de diferentes autores, establecidas por los mismos como sonsureños, realizó acompañamientos con distintas formas rítmicas, desde un simple bajo arpegiado de negras hasta elaboraciones de corcheas agrupadas de diferentes maneras. Otros compositores e intérpretes convienen en acompañar este ritmo utilizando dos “Yambos” en un compás, signado como 6/8 o 3/4, y tres negras en el siguiente (ejemplo No. 3). Esta forma de acompañamiento fue utilizada por Lubín Mazuera en su célebre arreglo de *La Guaneña*, realizado cuando fue director de la Banda Departamental de Nariño en 1959. En esta versión Mazuera varía el primer tiempo del segundo compás colocando dos corcheas. No obstante esta diferencia, es posible considerar que el uso de este esquema rítmico, en el presente, tiene como antecedente el trabajo realizado por el músico vallecaucano.



Ejemplo No. 3

Esta forma de acompañamiento es usada frecuentemente por Fajardo en la mayoría de sus obras utilizando denominaciones diferentes, más adelante se podrá ver de qué manera hace uso de este recurso. También es frecuente encontrar un acompañamiento semejante al utilizado por el albazo ecuatoriano debido a la cercanía que existe con este país, especialmente la zona del Municipio de Ipiales. El albazo es un ritmo alegre, a pesar de la tristeza característica de la música ecuatoriana. En Nariño no puede faltar en las fiestas campesinas desde hace más de sesenta años. De la misma forma, otros intérpretes realizan acompañamientos de sonsureño con acentos de currulao. Julián Bastidas Urresty sostiene que “...*el son sureño (sic) tira más hacia el currulao* y que el compositor Arturo de la Rosa es quien ha conjugado los ritmos de la costa y los de la sierra. En obras como la *Marinera* y *La Guandera*, sostiene, de la Rosa logra conjugar los ritmos del currulao y del sonsureño de tal forma que se puede interpretar de una u otra manera. “*Enamorado de Nariño (de la Rosa), serrano y costeño, hace con su música la transición perfecta de ese gran espacio musical...*” (BASTIDAS URRESTY, 2003). Se refiere al Municipio de Ricaurte, corredor intercomunicante entre la costa Pacífica y la Zona Andina. ¿Cuál de ellos es el más válido? Se podría contestar que todos lo son, y lo son porque no puede existir una manera única y estereotipada de acompañar un aire vivo que deviene en la dinámica social de un pueblo expuesto a múltiples influjos; el bambuco, según Luís Fernando Franco, tendría, por lo menos, ocho maneras de acompañamiento (FRANCO, 2005).

En la actualidad se denomina sonsureño a dos aires cuyas estructuras melódicas se acercan, por un lado, a la pieza compuesta por Tomás Burbano y otro al bambuco tradicional. Los dos, empero, se acompañan indistintamente como bambuco, albazo o currulao. Para el primer caso se cita *Parrandón de los Alegres*, compuesto por Teodulfo

Yaqueno (ejemplo No. 4), miembro del grupo Los Alegres de Genoy¹³. Para el segundo caso sirve como ejemplo *Nariño tierra alegre* (ejemplo No. 5), escrito por Nicomedes Ibarra, del cual se muestra su primera parte. Este sonsureño puede acompañarse con el rasgueado del bambuco, del mismo modo como se hace en cualquier lugar de la Zona Andina colombiana, o puede optarse por otras formas como las descritas anteriormente. En la obra de Yaqueno se puede notar correspondencia rítmica y métrica con el *Sonsureño* de Tomás Burbano; esto, sin embargo, no prueba ningún tipo de influencia. En *Nariño tierra alegre*, por el contrario, se puede ver mayor cercanía al bambuco tradicional por las síncopas antes descritas, el carácter anacrúsico y la exactitud de los periodos y frases que lo integran. Su carácter bucólico, un tanto alejado de las versiones estilizadas del bambuco del interior del país, le da un aire característico propio de los Andes nariñenses.

En sonsureño *Llegando a Pandiaco* (ejemplo No. 6) compuesto por Luís Felipe Benavides¹⁴ (1946-2011); se puede apreciar la síncopa característica del bambuco pero con un acompañamiento propio de la región central del departamento. *Sueño campesino* (ejemplo No. 7), obra de Teodulfo Yaqueno, según la transcripción de Javier Fajardo Chaves, presenta las mismas características que las obras de Benavides e Ibarra, esto es, inconfundibles síncopas bambuqueras.

PARRANDÓN DE LOS ALEGRES

Son sureño

Teodulfo Yaqueno

Trans. Javier Fajardo Ch.

Yo na - cí pa' parran - dero para tomar trago/y para tomar ron... e-na - moro/a las mu

7 jeres y/así le doy gusto a mi cora - zón... yo na - zón... No te va yas a-mor mi o que si go su

13 friendo/en silencio por tí... tí... si no _ ca - riño mañana me marchó muy le jos de/a - qui... No te

Ejemplo No. 4

¹³ Los Alegres de Genoy es un grupo campesino radicado en el corregimiento del mismo nombre perteneciente al Municipio de Pasto. Desde hace 25 años trabajan temáticas y ritmos populares con mucho éxito. Su director es el compositor Teodulfo Yaqueno.

¹⁴ Luís Felipe Benavides nació en Pasto en 1946, además de instrumentista y compositor fue artista plástico. Su trabajo compositivo estuvo profundamente ligado a las formas populares tanto regionales como de los países vecinos. El sonsureño representa para este compositor una viva expresión del arte popular en la cual dejó sus obras más representativas. Falleció en agosto de 2011.

NARIÑO TIERRA ALEGRE

Son sureño

Nicomedes Ibarra

Musical score for 'Nariño Tierra Alegre' in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins at measure 7, and the third staff begins at measure 13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

©MENANDRO BASTIDAS

Ejemplo No. 5

LLEGANDO A PANDIACO

SON SUREÑO

(Fragmento)

LUIS FELIPE BENAVIDES

Musical score for 'Llegando a Pandiaco' in 6/8 time, key of D major. The score is presented as a piano accompaniment with two systems. The first system includes a piano (*f*) dynamic marking and a fermata over the first measure. The second system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The score features a mix of chords and melodic lines in both hands.

Ejemplo No. 6

SUEÑO CAMPESINO

Son Sureño

Teodulfo Yaqueno

(Fragmento)

The musical score consists of three staves in 6/8 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes and quarter notes, with a first ending bracket over the final two measures. The second staff begins at measure 6 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns, also featuring a first ending bracket. The third staff starts at measure 11 and includes harmonic accompaniment with chords labeled A7, Dm, A7, and Dm. It includes a second ending bracket over the final two measures.

Ejemplo No. 7

En los campos de Nariño hay un aire llamado *quisindiquire* o *tiringuistinguis*, palabras onomatopéyicas derivadas del rasgueado de la guitarra que gira sobre una célula rítmica cercana a la siguiente:

The rhythmic notation is shown in 6/8 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note. The second measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note. Below the notes, the syllables 'Ti rin guis tin guis Ti rin guis' are aligned with the notes.

Las dos figuras del segundo compás (negra y corchea) podrían ser también un dosillo de corcheas; con ello, el ritmo adquiere mayor fluidez y vivacidad. Esta música es considerada también sonsureño, sin embargo, hay quienes lo llaman bambuco sureño y con esa afirmación se abre una nueva discusión que no será abordada en este trabajo.

3. El sonsureño en la música de Javier Fajardo Chaves

Javier Fajardo¹⁵ materializa los postulados de Béla Bartók relacionados con el tratamiento de la música popular desde la óptica de la academia. Su trabajo no ha consistido en tomar material temático de música campesina nariñense y trasladarla a su producción. Fajardo ha interactuado con los músicos que la producen, ha captado el espíritu de sus interpretaciones y vivencias y construido con esos elementos los momentos festivos, dramáticos, emotivos, reflexivos y melancólicos de su obra. Su música de cámara, los poemas sinfónicos, la ópera y los repertorios para instrumentos solistas reflejan esta circunstancia; la tristeza sempiterna de los mestizos e indígenas de la cordillera de los Andes se ha materializado en los cantos de las obras corales y en las

¹⁵ Javier Fajardo Chaves nació en Pasto, Nariño, en 1950. Desarrolló labores de docencia musical durante treinta años en la Universidad de Nariño en las áreas de piano, armonía, contrapunto, formas y composición. Su trabajo compositivo se extiende a más de dos centenares de obras de la más amplia variedad. De su copiosa producción se destacan los poemas sinfónicos y la ópera *El Duende*. Su técnica ecléctica combina elementos tradicionales con herramientas propias de la música del siglo XX, especialmente el dodecafonismo. Falleció el 19 de febrero de 2011.

obras para piano y voz. Cuando Bartók afirma que “...la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir en ella...” se refiere precisamente a compositores que, como Fajardo Chaves, han logrado captar los insumos esenciales de las músicas generadas en la emocionalidad, la espontaneidad y la sencillez de sus cultores, aquellos que le cantan a la cosecha, al amor, a las alegrías y tristezas de cotidianidad.

Los Andes nariñenses cultivan gran variedad de ritmos procedentes del interior de Colombia y de los países vecinos. Los ritmos como bambuco, pasillo, albazo, huaino, vals, sonsureño, entre otros, han encontrado espacio en sus obras; sin embargo, es éste último el de mayor recurrencia. Su uso, sin embargo, no deja de tener cierta ambigüedad porque lo llama de cinco modos distintos: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire típico nariñense y sonsureño. Las diferencias encontradas en estas denominaciones son mínimas, todas utilizan la signatura de 6/8 y formas similares acompañamiento.

Para poder tener una idea más aproximada del tratamiento dado por Fajardo a este ritmo es pertinente referirse al hecho musical, la partitura, como único elemento de juicio que permite demostrar dicha ambigüedad. En este orden de ideas, se mostrarán a continuación fragmentos de sus obras donde se puede comprobar, visualmente, la semejanza que existe entre los diferentes nombres dados al ritmo.

EL TAMBO

BAMBUCO SUREÑO

JAVIER FAJARDO CH.

Allegro

The musical score is written in 6/8 time and is marked 'Allegro'. It consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Both systems include first and second endings.

Ejemplo No. 8

En este ejemplo, llamado bambuco sureño, se puede ver en el bajo la célula rítmica descrita antes y que viene a ser la constante de todas las denominaciones que Fajardo da al mismo aire. Se puede apreciar, además, como la melodía posee una síncopa muy cercana del bambuco colombiano.

Noches del Galeras - Fantasía sureña. Javier Fajardo Ch.
Aire danzable nariñense. (fragmento del último movimiento)

Ejemplo No. 9

En este ejemplo, fragmento del último movimiento (compases 153 a 169) de *Noches del Galeras*, considerado *Aire danzable nariñense*, la rítmica del bajo es igual pero la estructura melódica va más en función del acompañamiento. Esto puede interpretarse como una variante, sin embargo, no es regla para otras obras que llevan la misma denominación rítmica.

Danza nariñense - Bambuco pastuso. Javier Fajardo Ch.
(Fragmento final)

Ejemplo No. 10

En este *bambuco pastuso* se encuentran elementos de los dos ejemplos anteriores: la similitud de la rítmica del bajo, la correspondencia entre éste y la melodía y la síncopa del bambuco colombiano (compases 127-128). También puede verse cómo mezcla dos tipos diferentes de acompañamiento, situación que es constante en toda esta pieza pero no es regla para otras obras con igual denominación rítmica.

Las Lajas. Aire sureño. Javier Fajardo Ch. (Fragmento)

85

Fl.

Bb Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Ejemplo No. 11

Las Lajas es una obra para pequeña banda integrada por dos grandes secciones diferenciadas por la rítmica y el *tempo*. En la primera parte, *tempo* lento, despliega una serie de temas en 3/4 con acentos de pasillo, sin estar claramente determinado. La segunda parte, de la cual se ha extraído este fragmento, está escrita en 6/8 y es rápida y festiva. A pesar de estas diferencias el ritmo lleva el nombre de *Aire nariñense*, lo que abre una incógnita: ¿El *Aire nariñense* es una mezcla de los dos ritmos? Sobre la base de lo que presenta en la mayoría de sus obras se podría decir que no; lo que busca el compositor, con la primera sección, es preparar simplemente el ambiente de la segunda parte a la que dedica mayor atención y extensión. En el tracto del ejemplo puede constatarse que, a pesar de presentar una variante en el bajo, es fundamentalmente la misma rítmica de los ejemplos citados.

PASTO MI CIUDAD Son Sureño

JAVIER FAJARDO CH

Am

1. 2.

Am G F G Am Dm Dm7 E7

Co - mo/u-
Sem - bra -
Son tus
No - ble

Ejemplo No. 12

Este ejemplo, *Pasto mi ciudad*, con ritmo de sonsureño, es el inicio de una obra para piano y voz, en él se puede notar nuevamente la presencia de la misma rítmica en el bajo. Queda claro con esto que todos los ejemplos se encuentran relacionados y que es pertinente buscar una sola denominación para identificar este ritmo nariñense, como una

contribución al conjunto de aires andinos de Colombia. Sonsureño es la más posible porque, según lo dicho, permite agrupar una serie de variantes que tienen relación con diferentes influjos. Llamarlo bambuco sureño excluye a las variantes procedentes del currulao o del albazo. Igual pasaría si se le llama bambuco pastuso. Sonsureño abarcaría las denominaciones de aire danzable nariñenses y aire sureño, reduciendo a uno solo el vocablo que puede determinar la caracterización de este ritmo.

Conclusiones

La música popular ha sido, desde el Barroco hasta el presente, el alimento emotivo, espiritual y formal de la composición académica occidental. Relegarla o mirarla con menoscabo sólo contribuye a reducir los campos de exploración del compositor contemporáneo. El bambuco, el pasillo, el vals, la danza, el pasodoble, el currulao, el porro, la cumbia, el joropo y tantos ritmos esparcidos a lo largo de la amplia geografía colombiana, dan cuenta de una dinámica social cargada de sentidos, abundante en elementos técnicos y expresivos. “*La música popular tiene una función y un significado inmensos e insustituibles en los países donde prácticamente no hay tradiciones musicales o donde lo poco que existe no cuenta para nada*”, son las palabras de Béla Bartók utilizadas para encabezar este artículo; ellas, dada su pertinencia y vigencia, permiten orientar la mirada hacia la cultura vernácula para sublimarla y redimensionarla. El sonsureño cumple esta espiral en la obra de Javier Fajardo Chaves y se fortalece cotidianamente en las manos de tantos músicos empíricos y académicos que cada vez, con mayor atención, lo estudian y disfrutan. Se abre camino a las nuevas generaciones de compositores para buscar en la música popular, bien sea negra, indígena o mestiza, las fuentes para la construcción de propuestas estéticas novedosas ante una sociedad que consume músicas comerciales, muchas veces cargadas de antivalores, cuyo propósito parece ser más bien el de degradar al ser humano antes que edificarlo.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, Guillermo (1970): Panorama de las músicas folklórica y popular. Revista Espiral, Letras y arte, 2010. Nos. 116-117. Bogotá: Ed. Iqueima.

ÁÑES, Jorge (1951): Canciones y recuerdos. Bogotá: Imprenta Nacional.

BARTÓK, Béla (1981): Escritos sobre música popular. México: Siglo XXI Editores.

BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro (2011): Compositores nariñenses de la Zona Andina, 1860-1917. Pasto: Ed. Universidad de Nariño.

BASTIDAS URRESTY, Julián (2003): Son Sureño. Bogotá: Ed. Testimonio.

CARPENTIER, Alejo. (1985): América Latina en la influencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En: ARETZ, Isabel (compiladora) *América Latina en su música*. UNESCO y Siglo XXI Editores, México 1985.

CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio (2002): Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. Revista Nómadas, 2002. No. 17. p. 219-231.

DEVOTO, Daniel. (1985): Expresiones musicales: sus relaciones y enlace en las clases sociales. En: ARETZ, Isabel (compiladora) *América Latina en su música*. UNESCO y Siglo XXI Editores, México 1985.

FRANCO DUQUE, Luís Fernando (2005): Música Andina Occidental, entre pasillos y bambucos. Ministerio de Cultura, Bogotá.

MARULANDA, Octavio (1984): El folclor (sic) de Colombia, práctica de la identidad cultural. Imprenta Departamental de Caldas, Manizales.

----- (1993): Hernando Sinisterra, huella y memoria. Ed. Feriva, Cali.

----- (1989): Lecturas de música colombiana. Instituto de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.

----- (1984): El folclor (sic) de Colombia. Imprenta Departamental de Caldas, Manizales.

MAZUERA M., Lubín (1957): Orígenes históricos del bambuco. Ed. El Carmen, Cali.

NARIÑO: Valores humanos e identidad. Tomo I. Academia de Historia de Nariño. Graficolor, Pasto 2001.

OCAMPO LÓPEZ, Javier (1970): El folclor (sic) y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio (1980): Historia de la Música en Colombia. Ed. PLAZA & JANES, Bogotá.

RESTREPO DUQUE, Hernán (1986): A mi cántenme un bambuco. Asamblea Departamental de Antioquia, Ed. EAFIT, Medellín.