

# NeroSubianco

Rivista di musicologia afroamericana e culture nere

Anno II — Numero 3  
Aprile 1994

## NeroSubianco

Rivista di musicologia afroamericana e culture nere.

Edita dalla S.I.S.M.A. - Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana; inviato gratuitamente ai soci.  
Semestrale - Anno II, numero 3 - Aprile 1994.

Direttore responsabile: Gianfranco Salvatore.

Collaboratore di redazione: Vincenzo Martorella.

Redazione: c/o Marcello Piras - Via Minutino, 57 - 00177 Roma.

In attesa di Autorizzazione del Tribunale.

Grafica: Marcello Piras. Fotocomposizione: Coop. Metropolis - Via S. Cesarea, 3 - 75100 Matera.

Stampa: «Grafica e Stampa» di Giuseppe Forte - Via Varese, 26 - 70022 Altamura (BA).

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata. I trasgressori saranno perseguiti a norma di legge.

S.I.S.M.A. - Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana  
Piazzale dei Caduti della Montagnola, 48 - 00142 Roma

Associazione senza fini di lucro, fondata a Roma nel 1992.

Soci fondatori: Giorgio Adamo, Pino Candini, Gianni Gualberto, Michele Mannucci, Adriano Mazzoletti, Luigi Onori, Marcello Piras, Gianfranco Salvatore, Ugo Sbisa, Gianfranco Viny, Stefano Zenni.  
Presidente: Marcello Piras.  
Vice presidente: Michele Mannucci.

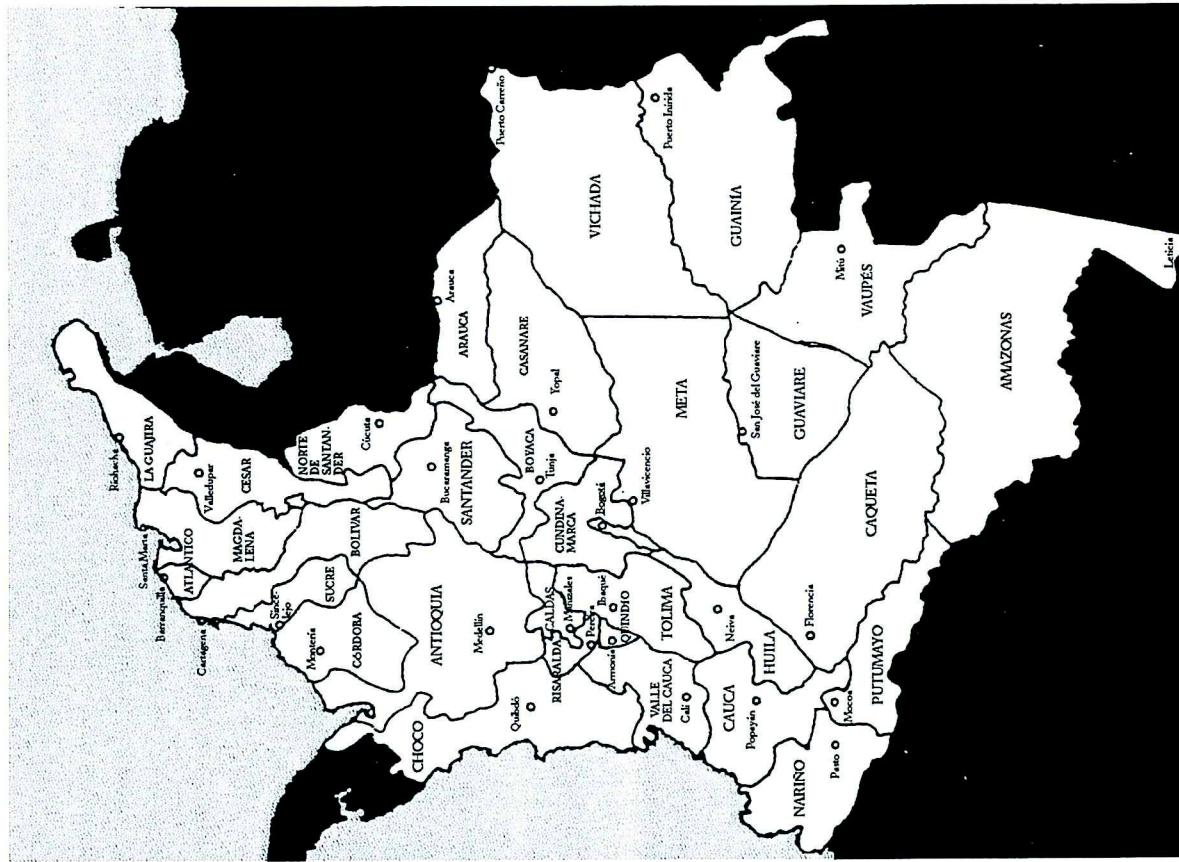
Consiglio direttivo: Franco Favenz, Marco Fumo, Michele Mannucci, Guido Miani, Luigi Onori, Marcello Piras, Gianfranco Salvatore, Ugo Sbisa, Stefano Zenni.  
Collegio dei revisori dei conti: Ermanno Baldassarre, Nicola Ciocce, Renato Magni, Sergio Veschi, Patrizio Visco..



**Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana**



Fig.1. La Colombia è divisa in 22 departamentos, 4 intendencias e 5 comisarías.



## MODULI RITMICI DELLA MUSICA AFRO-COLOMBIANA (I) <sup>1</sup>

di Leonardo D'Amico

### 0. Premessa.

La Colombia è il paese più settentrionale dell'America del Sud, ed è bagnata da due oceani, l'Atlantico a nord e il Pacifico a ovest. La parte occidentale del paese è attraversata dalla Cordigliera delle Ande; a est si estendono vaste pianure (*Llanos Orientales*), che a sud declinano nella valle amazzonica. La nazione è divisa in regioni amministrative (Fig. 1), differenziate — secondo il reddito e il numero di abitanti — in *departamentos* (dipartimenti), *intendencias* (intendenze) e *comisarías* (commissariati).

«*El que no tiene de Mandinga*», afferma un detto colombiano: «Chi non ha del sangue indio, ne ha del negro», essendo gli inga una etnia indigena (del gruppo linguistico quechua) e i mandinga una cultura africana (sudanica). Il proverbio indica come il patrimonio culturale della ex Nueva Granada<sup>2</sup> sia il prodotto di un *mestizaje* (mesticciato) fra tre gruppi etno-culturali: amerindio, spagnolo e africano. Per questo si afferma comunemente che caratteristica strutturale della

<sup>1</sup> [Questo saggio, che *Nerosubanco* pubblica in due puntate, riproduce (con alcuni ritocchi) l'omonima tesi di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo, discussa nell'Anno Accademico 1992-93 all'Università di Bologna, relatore prof. Roberto Leydi, correlatore prof. Loris Azzaroni].

<sup>2</sup> Nueva Granada era il nome dato dai conquistadores di Jiménez de Quesada al territorio comprendente l'attuale Colombia, Venezuela, Ecuador e Panamá, che nel 1718 venne trasformato da governo a vicerégo.

cultura colombiana è la *trietnicità*. Nella zona andina e *llanera* (cioè delle Pianure Orientali), la popolazione è formata in prevalenza da *meticcios* (meticci, discendenti di incrocio tra bianchi e indigeni) e *criollos* (creoli, discendenti degli spagnoli); la popolazione di colore, *negros*, *mulatos* (incrocio di bianchi e neri) e *zambos* (incrocio di indigeni e neri) domina nei litorali atlantico e pacifico e nelle valli interandine dei fiumi Cauca e Magdalena. La popolazione indigena (*indios*) è presente in raggruppamenti tribali nell'Amazzonia colombiana, in alcune aree della Orinoquia, nelle selve del *litoral* Pacifico, nella Sierra Nevada de Santa Marta, nella Guajira, nella regione della Tunibea (tra Boyacá e Santander) e nella Serranía de Perijá. I principali gruppi linguistici cui appartengono le tribù indigene sono tre: chibcha, caribe e arawak.

In questa dissertazione sono analizzati i moduli ritmici e poliritmici ricorrenti nella musica tradizionale afrocolombiana. Per «musica afro-colombiana» si intende la musica etnica facente parte del più vasto panorama afroamericano, ristretta ai due litorali atlantico e pacifico (e alle valli interandine dei fiumi Magdalena e Cauca), in cui è concentrata la stragrande maggioranza della popolazione nera e mulatta. La musica per danza afroamericana, come quella africana, è basata sulle percussioni; il loro linguaggio ritmico (tamburi, sonagli ecc.) o melo-ritmico (marimba, arco sonoro ecc.) è modulare, piuttosto che tematico; è cioè basata su brevi «moduli»<sup>3</sup>. Un ritmo, ovvero genere musicale correlato a una danza, si basa su uno o più moduli, e ha caratteristiche ritmiche e agogiche che lo identificano e lo differenziano dagli altri.

Questo saggio mira a mettere in luce alcuni aspetti della musica nera colombiana finora poco studiati, riguardanti in particolare la «ritmicanmerica»,<sup>4</sup> o meglio la «complessità ritmico-metrica-accentuativa»<sup>5</sup> di

ascendenza africana. A questo proposito è importante un'affermazione di Kwabena Nketia<sup>6</sup> sulla musica africana, estendibile anche a quella afroamericana:

I ritmi strumentali sono organizzati in forme sia lineari che multilineari e, di solito, vengono concepiti o come ritmi sillabici che riflettono quelli delle canzoni, o come schemi ritmici astratti. Questi ultimi vengono usati come base ai disegni melodici suonati dagli strumenti melodici, come disegni ritmici che possono essere combinati in un brano a percussione o come ostinati.

Per ogni ritmo o genere musicale verrà individuato lo «schema ritmico astratto» sottostante, ossia il modulo ritmico o poliritmico su cui esso si fonda. I moduli ritmici sono brevi e ripetitivi, e uno o più moduli fungono spesso da unità costitutive di base, ovvero da struttura sottostante della forma musicale.

Nella musica nera colombiana, il termine *ritmo* designa il genere musicale per la danza, non un elemento della musica come melodia e armonia. È inoltre presente una *concezione olistica* dell'evento coreutico-musicale: musica e danza non sono distinti, ma sono strettamente correlati, tanto da far considerare il ritmo-danza come un'unica entità. Lo stesso termine, infatti, indica la danza<sup>7</sup> e la musica (ossia il ritmo) che l'accompagna.

La ricerca, senza distogliere l'attenzione dall'obiettivo proposto, ma anzi integrandolo in un piano più organico, avrà anche un interesse organologico, indispensabile per la corretta comprensione e interpretazione della ritmica. A questo proposito è bene non cadere nell'errore comune di indagare sull'origine della musica suonata da uno strumento associnandola all'origine dello strumento stesso, non considerando così il *processo di appropriazione* che un dato gruppo etnico attua su un qualsiasi oggetto estraneo alla propria cultura materiale, trasformando-

<sup>3</sup> Il termine «modulo» ritmico sarà usato come sinonimo di «modello», «figura», «figurazione», «cellula» o «pattern». In Colombia si dice *golpe*, *toque*, *porro* o *porrazo*, in riferimento ai «colpi» dati sul tamburo.

<sup>4</sup> Diego Campitella, introduzione a *Oggetti e ritmi. Strumenti musicali dell'Africa*, De Luca, Roma 1980, p. 21.

<sup>5</sup> Ibidem.

lo e piegandolo alle proprie esigenze pratiche o creative. Per questo, la nostra trattazione tenderà a collocare l'oggetto di studio in una prospettiva più ampia, tenendo conto del contesto e degli apporti culturali delle varie etnie che compongono il popolo colombiano.

Le principali tecniche di ricerca da noi adottate in due mesi di permanenza in Colombia (20 giugno - 20 agosto 1992) sono state la registrazione audiovisiva, sul campo e in studio, e l'intervista personale. Le ricerche sono state effettuate in zone assai diverse della Colombia. La tabella riporta, oltre al nome del musicista o del gruppo, data e luogo di incisione. Per le registrazioni audiovisive si sono usati una videocamera Sony Handycam Video 8 e un walkman Sony Professional.

Fig.2. Tabella delle registrazioni sul campo e in studio.

LUOGO DI INCISIONE	DATA (1992)	ESECUTORI E PROVENIENZA
Neiva (Huila)	27 giugno	Chirimía Los Guapatos (San Augustín, Huila)
Neiva (Huila)	27 giugno	Chirimía Comibre (Urabá, Antioquia)
Cali (Valle del Cauca)	11-12 luglio	Conjunto Folklórico de Guapi (Guapi, Cauca)
Bogotá (Cundinamarca)	23 luglio	Conjunto Folklórico de Delia Zapata (Bogotá)
Bogotá (Cundinamarca)	27-30 luglio	Grupo Joricamba de Eudoxio Candeló (costa pacifica)
Cartagena (Bolívar)	5 agosto	Juventud Folklorica - Víctor Madrano Caicedo (Cartagena)
Cartagena (Bolívar)	7 agosto	Encarnación Tová "El Diablo" (San Antonio, Sucre)
Cartagena (Bolívar)	7 agosto	Grupo Millson (Cartagena) e "El Diablo"
San Basilio de Palenque (Bolívar)	8 agosto	Sexteto Tablá de Simancongo (San Basilio de Palenque)

A Bogotá sono state realizzate le interviste a Leonor González Mina (cantante folk), Manuel Zapata Olivella (folklorista), Guillermo Abadía Morales (antropologo), Manuel Benavides (musicologo), Nicolás Rodríguez e Eudoxio Candeló (musicisti) e Francisco "Pacho" Moyano (musicista e musicologo).

Per gli studi a tavolino, hanno fornito materiale bibliografico, discografico e audiovisivo il Departamento de Música dell'Istituto Colombiano de Cultura (*Colcultura*) e il Patronato de Artes y Ciencias, ambedue con sede a Bogotá. In Italia sono state di grande aiuto per la ricerca di articoli di periodici e riviste specializzate la biblioteca dell'Istituto Italo-Latinoamericano (Illa) di Roma e quella del Dipartimento di Musica del Dams (Bologna).

Il presente lavoro è suddiviso in due parti:

- 1: *La costa atlántica*. Prende in esame i ritmi della costa caraibica, e la tipologia degli strumenti musicali che li eseguono (*tambora, conjunto de gaitas o gaita, conjunto de caña de millo o cumbiamba, conjunto de gaitero, conjunto de acordeón o vallenato e banda pueblerina o papayera*). La zona si estende dalla Península Guajira al Golfo di Urabá, incluse le *sabanas*, e comprende i *departamentos* di Guajira, Magdalena, Cesár, Atlántico, Bolívar, Córdoba, Sucre e Antioquia (nord: Urabá). Essa è chiamata *la costa* per antonomasia, e il suo abitante *costenío*.
- 2: *La costa pacífica*. Tratta i ritmi del *litoral* pacifico, la fascia costiera che si estende dal Panamá all'Ecuador compresa tra la cordigliera andina e l'oceano. Vi sono distinte due zone: il centro-nord, che comprende la regione del Chocó, e il centro-sud, che comprende i *departamentos* di Cauca, Valle del Cauca e Nariño; gli strumenti e/o vocali trattati sono la *chirimía* (a nord) e il *conjunto de marimba* (a sud).

Nelle pagine seguenti sono riprodotte due mappe folkloriche, la prima (Fig. 3) di Luis Alberto Acuña<sup>8</sup> e la seconda (Fig. 4) di Javier Ocampo López.<sup>9</sup> Esse rappresentano un tentativo valido, anche se approssimativo, di classificare le manifestazioni musico-coreutiche del paese, e comunque rispecchiano solo in parte la grande ricchezza etnologica della Colombia.

<sup>8</sup> Luis Alberto Acuña, *Trece danzas colombianas*, Banco Popular, Bogotá 1992.

<sup>9</sup> Javier Ocampo López, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, El Ancora, Bogotá 1990.

Fig.3. Mappa delle danze tradizionali di Luis Alberto Acuña.

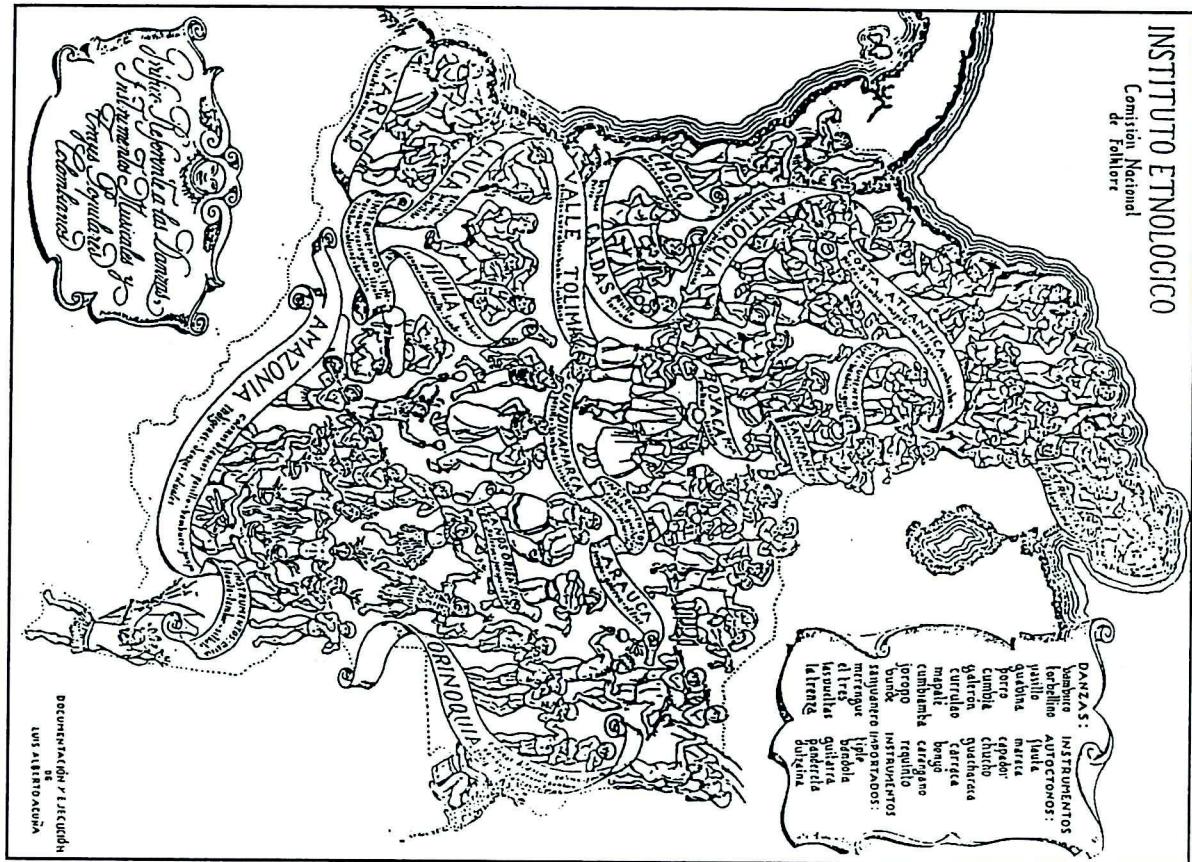


Fig. 4. Mappa dei generi musicali tradizionali di Javier Ocampo López.

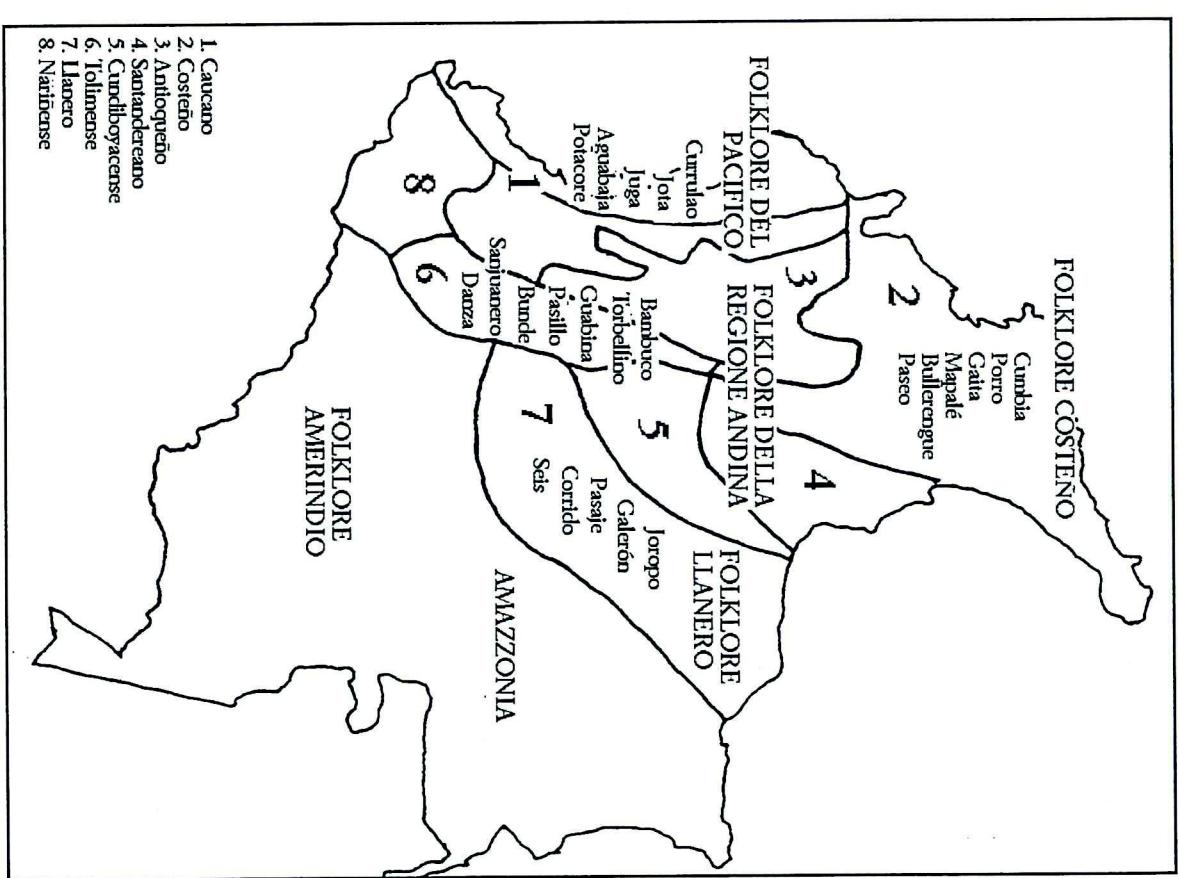


Fig. 5. Generi e strumenti della costa atlantica: schema di Gloria Triana.<sup>10</sup>

<i>Cantos de trabajo:</i>	Arreco Vaqueña Zafra Gritos de monje
<i>Cantos funerarios:</i>	Lumbalí Zafra mortuaria
<i>Décimas</i>	
<i>Gaita</i>	
<i>Cumbia</i>	
<i>Puya corrida</i>	
<i>Paseo</i>	
<i>Merengue</i>	
<i>Porro:</i>	Tapao Palitiao
<i>Bulerengue</i>	
<i>Mapalé</i>	
<i>Chandé</i>	
<i>Tambora</i>	
<i>Fandango</i>	
<i>Son corrido</i>	
<i>Son vallenato</i>	
<i>Paseo</i>	
<i>Merengue</i>	
<i>Paya</i>	
Forme e generi musicali:	

- A) la forma corale secondo lo schema «chiamata e risposta» (forma responsoriale solista-coro): il canto del solista, talvolta introdotto con un *laleo* («la, la, la... le, le, le...»), è intercalato dalle frasi reiterate, omoritmiche e parallele, del coro che scandisce il tempo col battimani; le parti del solista e del coro si sovrappongono all'inizio e alla fine di ogni frase in una sorta di *stretto* canonico. Talvolta si riscontrano nel canto solistico ornamentazioni melismatiche sul tipo del *cante jondo* di origine arabo-moresca;
- B) la predominanza degli strumenti a percussione, ai quali è attribuita una dualità sessuale (antropomorfismo) in rapporto alle dimensioni e alla funzione svolta: la distinzione in *macho* e *hembra* (maschio e femmina), ricorrente tanto nella cultura africana quanto in quella americana, determina l'attribuzione a strumenti dello stesso tipo e forma ma di dimensioni (e quindi «voce») differenti, di una delle due funzioni: sostenere una base reiterata invariata o improvvisare su di essa. La differenziazione sessuale è effettuata in tutta la Colombia Nera anche tra i musicisti in rapporto alle loro funzioni: suonare il tamburo è una prerogativa solo maschile, mentre la donna esegue il battimani o suona un sonaglio (il *guache* o il *guasá*):

In Africa è consuetudine che sia l'uomo a suonare i tamburi, e questa tradizione ebbe la sua continuazione nelle comunità nere del Nuovo Mondo.<sup>12</sup>

Inoltre, il coro è composto *esclusivamente* da donne (*cantadoras*) negli organici di voci e percussioni sia della costa atlantica (*tambora*) che di quella pacifica (*conjunto de marimba*). Le distinzioni tra i ruoli di donne e uomini è effettuata anche per la costruzione degli strumenti: ad esempio nel sud del *litoral Pacífico* la costruzione dei tamburi (*cununos* e *bombos*) è prerogativa maschile, quella dei sonagli (*guasás*) è femminile;

- C) l'organizzazione ritmica multilineare:

I ritmi presi in esame in questo capitolo sono connessi ai *bailes cantados*, e sono eseguiti da un organico di voci e percussioni chiamato *tambora*.<sup>11</sup> I *bailes cantados* sono danze sociali eseguite per tradizione in ricorrenze religiose come Natale, Pasqua e feste patronali. Essi presentano alcuni africanismi, riscontrabili nella forma, negli strumenti e nel ritmo, che elenchiamo qui in maniera schematica:

<sup>10</sup> Gloria Triana, *Música tradicional y popular colombiana*, «El Caribe», Procultura, Bogotá 1987.

<sup>11</sup> Anche nel nord-ovest del Messico si trova un tipo di orchestra chiamata *tambora* per la presenza di un tamburo basso di uguale nome.

<sup>12</sup> Harold Courlander, note di copertina all'album di due Lp «African and Afro-American Drums» (Ethnic Folkways Library FE 4502 A/B).

La ritmica africana della percussione è polimetrica o politrinitica. Nel primo caso la musica segue nello stesso tempo [*simultaneamente*] diversi metri di base; nel secondo caso si ha un unico metro di base variamente scandito e sincopato».<sup>13</sup>

Frequente è poi l'uso dell'emiola, che consiste nell'alternare o nella sovrapporre tempo binario composto (6/8) e ternario semplice (3/4).

A questi elementi africani se ne potrebbero aggiungere altri, emersi nell'intervista da noi realizzata a un vecchio *tamborero* di San Antonio (San Onofre, Sucre): Encarnación Tová. Egli sostiene di aver appreso a voce alcuni *go/pes* (ritmi) per tamburo, che gli furono insegnati mediante sequenze di sillabe *nonsense* imitanti i suoni del tamburo, del tipo «*kupatintintipa...kupatantántipa...*», pratica di insegnamento diffusa in Africa. Inoltre, «El Diablo» (questo il suo soprannome) portava sempre con sé un amuleto, un sacchetto di erbe aromatiche che di solito stringeva nella mano prima di suonare, recitando preggiare, per proteggersi dal malocchio che avrebbero potuto gettaragli addosso i rivali invidiosi. Le pratiche magiche, dette *brujerías* («stregonerie»), sono ancora vive nei paesi della savana della costa caraibica.

## 12. La tambora e i bailes cantados.

I *bailes cantados* (o *bailes de tambora*) sono danze accompagnate da un complesso di voci e percussioni detto *tambora*.<sup>14</sup> *tambor bembra (alegre)*, *tambor macho (llamador)*, una *tambora* e un coro di donne che battono le mani o tavolette di legno (*tablillas*). Talvolta questo organico include anche la *concha de tortuga* (corazza di tartaruga).<sup>15</sup> Il *tambor*

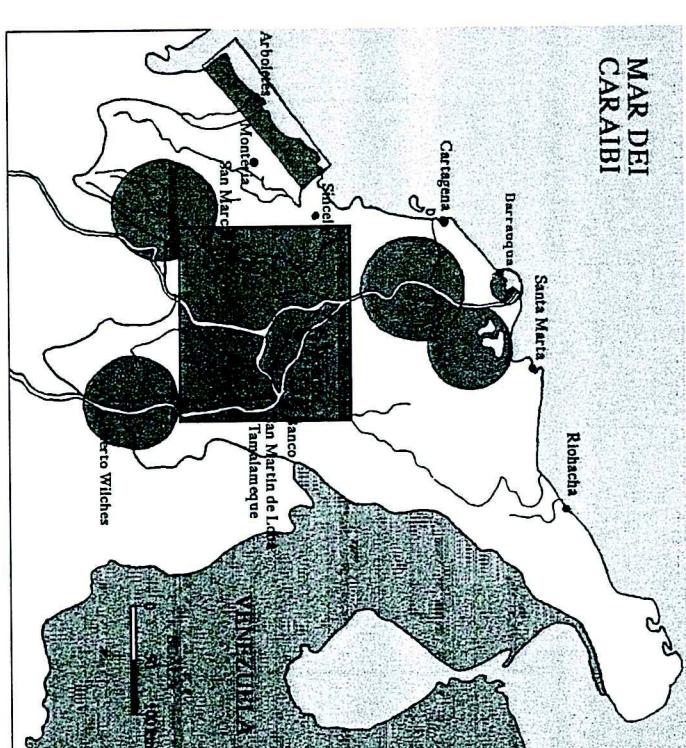


Fig. 6. Area di diffusione delle *tamboras* nella costa atlantica.<sup>16</sup>

*bembra o alegré o mayor* è di forma tronco-conica; è alto circa 70 cm per 30 di diametro, con una sola pelle di *chiva* (capra) o *venado* (cervo), costruito in legno di *banco blanco* e il sistema di accordatura, africano, è realizzato mediante cunei (*cunias*) e lacci tiranti (*cabuyas*). Il tamburo è tenuto tra le gambe in posizione seduta, ed è suonato con le mani. Colpendo la membrana vicino al bordo o vicino al centro, con parti diverse della mano, si ottengono sonorità differenti; il suono è alterato anche sollevando il tamburo da terra con le gambe. La sua funzione è quella di *alegrar* (da cui il nome), ossia «improvvisare» o «variare» su una base ritmica predefinita.

<sup>13</sup> Janheinz Jahn, *Muntu - La civiltà africana moderna*, Eugen Diederichs, Düsseldorf 1958; edizione italiana: Einaudi, Torino 1961, 1975 (*Reprint*), p. 179.

<sup>14</sup> Il termine *tambora* designa sia il tamburo basso a due membrane, sia l'intero organico vocale e strumentale, sia un ritmo da esso interpretato.

<sup>15</sup> Ciro A. Quiroz Otero afferma a proposito della *tambora* (ritmo-danza): «Un tamburo lungo è suonato animatamente con le palme delle mani, una cassa [tamburo] corta lo accompagna e i colpi del palmo [delle mani] vanno all'unisono con la percussione, che si contende allo stesso tempo con il suono di un petto di tartaruga, che si colpisce seccamente con una pietra» (*Estampas negras de aquel río Magdalena*, «Nueva Revista Colombiana de Folklore», vol. 1 - 1988, n. 1, p. 108).

<sup>16</sup> Da Carlos Arturo Franco Medina, *Bailes cantados en la costa Atlántica*, «Nueva Revista Colombiana de Folklore», vol. 1 - 1987, n. 2.

Il *tambor macho* o *llamador* è uguale per forma, materiale di costruzione e sistema d'accordatura, ma è di dimensioni ridotte (30 cm di altezza per 25 di diametro); è tenuto spesso sotto l'ascella sinistra, stretto al petto con il braccio (da cui il nome di *llamador de pecho*) e percossso con il palmo della mano destra. La sua funzione è quella di marcare il contrtempo in maniera costante e invariata; il nome attribuitogli si riferisce al ruolo di «richiamo» («*llamar*», chiamare). La *tambora* è un tamburo cilindrico di legno di *banco* a due pelli di cervo, con sistema di tensione incrociato con corde passanti per il cerchio di *bejucos* (pianta fibrosa, *Schenkia plendens*), alto 60-80 cm e con un diametro di 42 cm, posto orizzontale su un cavalletto di legno e suonato con due bacchette senza testa (*palos*) che colpiscono alternativamente le pelli e il fusto.

Le *tamboras* esistenti oggi nel paese si trovano a El Paso (Cesár), Arboletes (Antioquia), Talaigua Viejo (Bolívar) e San Martín de Loba (Bolívar), oltre che a Chimichagua e Tamalameque (Cesár).

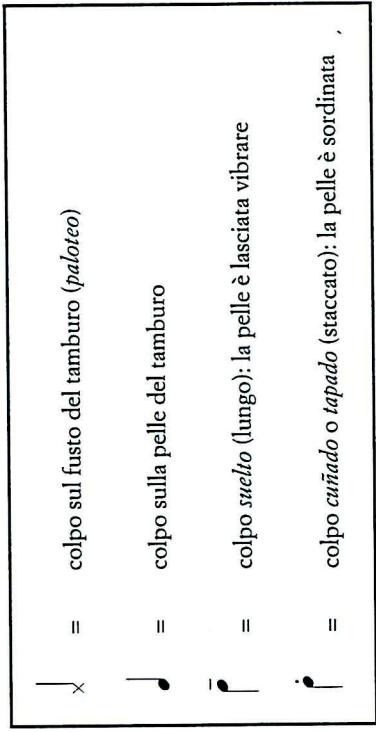
I *bailes cantados* e i ritmi omonimi che li accompagnano sono così elencati da Franco Medina:<sup>17</sup>

Fig. 7.

<i>Lumbalí</i>	=	colpo <i>fondinado</i> (grave); la pelle è lasciata vibrare
<i>Bullerengue</i>	=	colpo <i>cantado</i> (acuto); la pelle è sordinata
<i>Chalupa</i>	>	colpo <i>quemado</i> ( <i>slap</i> , schiaffo); accentuazione
<i>Chuana</i>		
<i>Tuna</i>		
<i>Fandango cantao o fandanguito</i>		
<i>Pajarito</i>		
<i>Baile negro</i>		
<i>Congo</i>		
<i>Tambora</i>		
<i>Chandé</i>		
<i>Zambapalo</i>		
<i>Berroche</i>		
<i>Guacherna</i>		
<i>Mapalé</i> (modalità diversa da quella conosciuta)		
<i>Son corrido</i>		

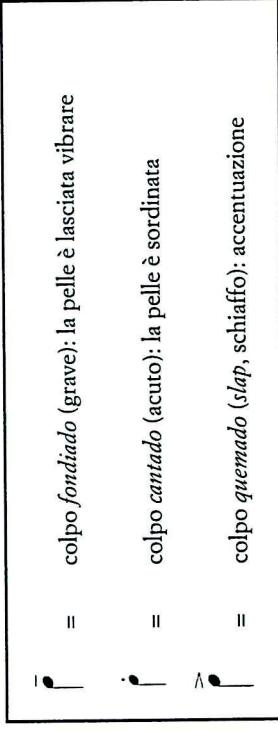
Negli esempi in notazione che seguiranno sono usati i seguenti simboli. Per la parte di *tambora*:

Fig. 8.



Per la parte di *alegre*:

Fig. 9.



### 1.3. Il *bullerengue* e la *chalupa*.

Il *bullerengue* è un genere di musica e danza dal ritmo lento e cadenzato, in origine praticata nelle ceremonie di iniziazione alla pubertà delle comunità nere del medio Magdalena. Così lo descrive l'etnomusicologo americano George List:

<sup>17</sup> Ibidem.

La seconda forma praticata solo nei villaggi rurali negri è il *bullerengue*. [...]. In tutte le forme musicali in cui il *tambor mayor* [*alegre*] e il *llamador* sono impiegati simultaneamente il *tambor* improvvisa sul ritmo di base e il *llamador* suona un battito regolare. [...]. Il *bullerengue* è cantato da un solista maschile, il *cantante*, a cui risponde un ritornello cantato da un coro di due o più donne, le *contestadoras* o *respondedoras*, che inoltre battono le mani. I testi sono di solito tradizionali di fatto ma il *cantante* può anche improvvisare versi suoi. Il ritornello rimane costante. La danza ha due parti. La prima è eseguita da sole donne. Nella seconda parte gli uomini si uniscono alle donne e si formano le coppie.<sup>18</sup>

List ha pubblicato<sup>19</sup> una trascrizione parziale di un *bullerengue* raccolto presso Mahates (Bolívar), in cui è evidente l'alternanza delle due pulsazioni costanti, quella del battimani e quella del *llamador* accentuata dall'*alegre*:

Es. 1. *Bullerengue*.

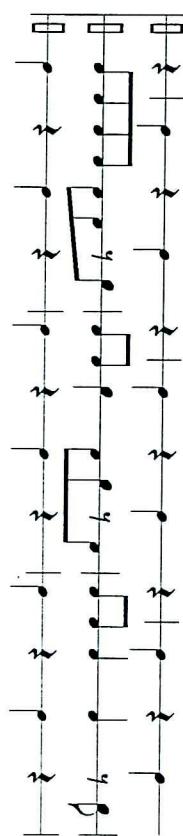
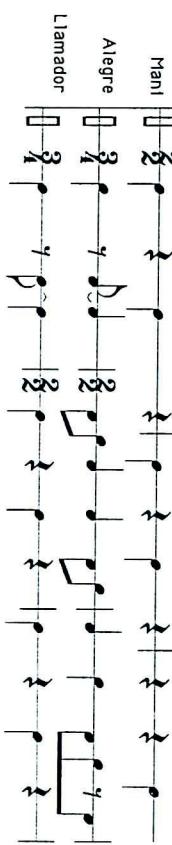


Fig. 10.

Il *bullerengue* per autonomia è il *bullerengue asentao*, in cui l'aggettivo *asentao* (da *sentado*, seduto) sta a indicare che il tempo deve essere lento e rilassato; mentre il *bullerengue corrido* o *chalupino*, detto anche *chalupa*,<sup>22</sup> è di andamento vivace, in 2/2. La differenza non è solo agogica ma anche ritmica, basandosi il primo sul modulo del *tresillo*, il secondo sul *cinquillo*.<sup>21</sup>

Il *bullerengue* è l'unico dei *bailes cantados* in cui non compaia la *tambora* (*bombo*), che negli altri riveste un'importanza ritmica fondamentale. Nel caso che il *bombo* sia presente nell'organico, durante il

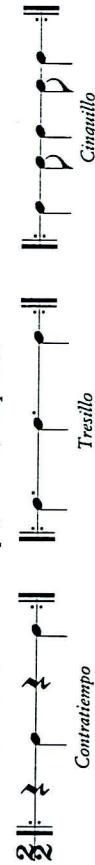
<sup>18</sup> George List, *The Folk Music of the Atlantic Litoral of Colombia. An Introduction*, in *Music in the Americas*, a cura di George List e Juan Orrego-Salas, Indiana University Press, Bloomington 1967, p. 119.

<sup>19</sup> George List, *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*, Indiana University Press, Bloomington 1983.

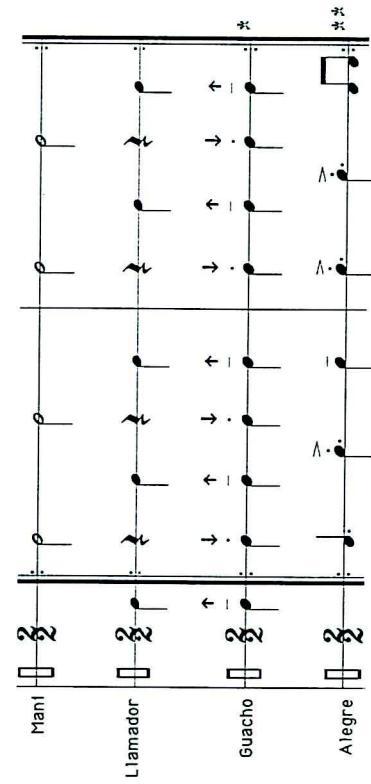
<sup>20</sup> Gérard Belague, *Colombia - Musica popolare*, in *Dizionario Encyclopédico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Bassi, Utet, Torino 1983-84, vol. II, p. 611-614.

<sup>21</sup> Termini presi a prestito dal vocabolario etnomusicale cubano: *tresillo*, gruppo di tre note; *cinquillo*, gruppo di cinque note.

<sup>22</sup> *Son corrido* è il nome urbano di questo ritmo.

Es. 2. Moduli ritmici: *contratiempo, tresillo, cinquillo*.Es. 3. Anónimo, *Manuelito Barrio (bullerengue)*. Encarnación Tová e Grupo Millson.

$$\text{♩} = 101$$



Variazione:



\* Il *guachao*, scosso verso l'alto (^) e il basso (↓), produce un suono lungo (—) e uno corto (—).  
\*\* Se il rigo sono indicati i colpi eseguiti sul bordo del tamburo con le dita, ottenendo suoni acuti, “aperti” (—) e “chiusi” (—); sotto il rigo i colpi eseguiti al centro della pelle con il palmo della mano, ottenendo un suono grave.

Di seguito sono riportati alcuni *golpe* di *chalupa* eseguiti da El Diablo Tová:

Es. 4. Ritmo base (a sinistra) e variazione (a destra).

$$\text{♩} = 128$$



(In corpo ridotto le *ghost notes* (note fantasma), piccoli colpi leggeri con funzione di riempitivo).

1.4. Il *fandango (pajarito)*.

Nella regione di Córdoba, il termine *fandango* ha due distinti significati: è una festa popolare notturna, ma è anche il ritmo che accompagna la danza omonima che si realizzava attorno alla *tambora*. La sua origine è remota (documenti del XVIII secolo ne testimoniano la presenza), ed è stata localizzata nell'antica danza afroamericana chiamata *chika o calenda*. Moreau de Saint-Méry, citato da Janheinz Jahn,<sup>23</sup> afferma:

Un altro ballo d'origine africana è la *chika*, chiamata semplicemente *calenda* nelle Piccole Antille, nel Congo e a Caienna, e *fandango* dagli Spagnoli.<sup>24</sup>

Dalla *tambora* passò in seguito al repertorio delle bande o *papayetas* della regione di Córdoba:

Nella seconda metà del XIX secolo, con l'arrivo delle bande musicali, queste introducono nel loro repertorio creazioni popolari di ascendenza neroide perdendo la vocalità.<sup>25</sup>

Il *fandango andaluso* (Spagna) presenta differenze e somiglianze con il *fandango* sinuano (Colombia):

Il *fandango andaluso* è accompagnato dalla chitarra e dalle castagnette dei danzatori (quando è ballato). È anche molto spesso intonato a voce sola, con grande sfoggio di melismi e decorazioni.<sup>26</sup>

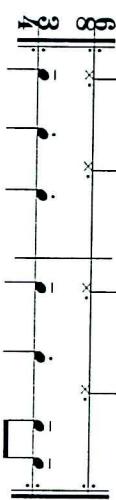
Il *fandango colombiano* invece è interpretato per tradizione dalla *tambora*, ed è quindi canto corale responsoriale con accompagnamento di

<sup>23</sup> Jahn, p. 85.<sup>24</sup> Médéric Louis-Elie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, civile, politique, et historique de la partie française de l'île Saint-Domingue*, Philadelphia 1797-98, p. 44.<sup>25</sup> William Fortich Diaz, *Aproximación al fandango sinuano*, «Nueva Revista Colombiana de Folclor», vol. 1-1991, n. 2, p. 38.<sup>26</sup> Roberto Leydi, Sandra Mantovani, *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani, Milano 1970, p. 125.

percussioni. Il *fandango* spagnolo, come la *jota* e le *seguidillas*, è caratterizzato da un vivace ritmo ternario; così pure il *fandango* colombiano, che ha di base un tempo binario composto (6/8); perciò potrebbe trattarsi di un «sincetismo tra il ternario africano e il ternario iberico, che fanno uso, sia l'uno sia l'altro, della relazione sesquialtra (2:3)».<sup>27</sup>

Il *fandango canto* («cantado»),<sup>28</sup> detto anche *pajarijo*,<sup>29</sup> ha andamento vivace, è di regola in tempo binario composto (6/8 o 12/8) o ternario semplice (3/4 o 3/2), ed è caratterizzato da una poliritmia di tipo *emiola* (verticale), essendo costituito da due metriche differenti sovrapposte: 3/4 - 6/8; nel *bombo* si esegue con una mano il *paloteo* sul fusto del tamburo, scandendo la pulsazione binaria di base, mentre l'altra mano esegue sulla membrana una pulsazione ternaria che diviene la figura improvvisativa di base dell'*alegre*.

Es. 5. Modulo poliritmico della *emiola* (verticale: 3:2) sulla *tambora*.



Riguardo ai *golpe* eseguiti dall'*alegre*, il *tamborero* Encarnación To-

vár ce ne offre alcuni esempi. Ecco il primo:

Es. 6.

$\text{♩} = 144$



Riguardo ai *golpe* eseguiti dall'*alegre*, il *tamborero* Encarnación To-

vár ce ne offre alcuni esempi. Ecco il primo:

Es. 6.

Riguardo all'aspetto coreutico del *fandango*, oggi questa danza di coppia in circoli concentrici attorno alla banda musicale rappresenta il fuggevole scambio (o conflitto) amoroso tra i due sessi. Ma secondo alcune testimonianze, in passato questa danza aveva un significato diverso, legato alle *romerías de fiesta de cosecha*, i pellegrinaggi per la festa del raccolto:



Es. 9. Standard pattern.



Es. 7.

La figura seguente si esegue quando il brano è in tempo binario molto rapido:

Es. 8.



ricalca le accentuazioni del modulo ritmico che A. M. Jones ha denominato *standard pattern*<sup>30</sup> per la sua grande diffusione nella musica africana:

<sup>27</sup> Rolando Antonio Pérez Fernández, *La bivalización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana 1986, p. 68.

<sup>28</sup> Il *fandango* cantato delle *tamboras* si differenzia dal *fandango* strumentale (bandistico) delle *pajayeras*.

<sup>29</sup> Cfr. in proposito Emilio De Lima, *Folclore Colombiano*, Piel Roja, Barranquilla 1942, p. 174.

<sup>30</sup> A. M. Jones, *Studies in African Music*, Oxford University Press, London 1957, vol. I, p. 102.

nelle attività di spostamento accompagnate da grandi pellegrinaggi per la festa del raccolto. Oggigiorno si conserva questa abitudine nei paesi e casolari dove la “civilizzazione” non ha potuto interrompere queste forme d’espressione; tale è il caso del *Festival de la Chicha* in El Carito (L’orica).<sup>31</sup>

### 1.5. Il *mapalé*.

L’omonimia tra il ritmo-danza chiamato *mapalé* e il pesce dallo stesso nome ci porta a considerare una teoria sull’origine del *mapalé* esposta da Abadia Morales:

Da informazione del distinto folclorista magdalense Caballero Serra, gli antichi pescatori di *mapalé* (pesce ordinario che si identifica con la *chigua*) portavano sulla battiglia del mare alcune tavole o vassoi concavi per pulire il pesce. Questo lavoro, in genere notturno, si animava con canti e ritmi di tamburo; canto, tamburo e ritmo ricevettero lo stesso nome del pesce. Il lavoro di estrarre l’olio di pesce si svolgeva con una illuminazione di torce o fiaccole accese, che consentivano di lavorare meglio. Con il tempo i movimenti cadenzati con cui si compiva il lavoro diedero origine al canto di lavoro e alla relativa danza. La presenza del *machete* nella coreografia attuale del *mapalé* conferma la teoria, in quanto il *machete* era lo strumento usato nella lavorazione del pesce. Lo stesso è per l’abbigliamento; il vestiario dell’uomo e della donna, per la loro estrema sobrietà, ne indicano l’origine come canto e danza di lavoro.<sup>32</sup>

Il *mapalé*, diffuso nella zona del fiume Magdalena, è una danza dal ritmo molto rapido ( $\cdot = 198$ ) che conserva evidenti tratti africani, sia nella danza che nella musica. Il ritmo presenta una emiola “orizzontale”, in cui cioè 3/4 e 6/8 sono successivi (non sovrapposti come nel caso dell’emiola verticale), scandita dal *tambor alegre*:

Es. 10.



Talvolta si aggiunge la *tambora* che esegue una emiola “verticale”, come nell’Es. 5.

Il *berroche* e la *guacherna* presentano notevoli somiglianze con il *mapalé*, tanto che possiamo considerarli come varietà regionali dello stesso ritmo. Il *berroche* è più lento del *mapalé*, e ha una struttura ritmico-metrica simile alla *puya* (che verrà analizzata nel prossimo capitolo); la *guacherna*<sup>33</sup> è un ritmo eseguito dalle *tamboras* di San Martín de Loba con l’aggiunta di un flauto di metallo che non ha una vera e propria funzione melodica, ma esegue brevi frasi melo-ritmiche reiterate, mentre il ruolo di improvvisatori spetta ai percussionisti. Nel ritmo la *guacherna* è identica al *mapalé*, ma nella prima la *tambora (bombo)* esegue accenti variati sulla pelle, mentre nel secondo esegue lo stesso *pattern* reiterato e invariato.

Si annoverano anche altri *bailes cantados*, talvolta identificati con il *fandango* o con il *mapalé*, come la *tuna*, la *chuana* e il *zambapalo*. Di essi si ricordano soltanto i nomi, in quanto hanno lasciato scarsa traccia nel repertorio delle *tamboras*, come pure nei resoconti di scrittori, letterati e studiosi.

### 1.6. Il *seresesé*.

Dal *mapalé mestizo* o *mulato* prima trattato si differenzia il *mapalé negro* o *seresesé*.<sup>34</sup> Si tratta di un canto responsoriale delle zone minerarie del Chocó, nord di Antioquia e Uré (Córdoba). Nella danza gli uomini portano gli strumenti di lavoro (pala, piccone, torcia), e le donne portano un setaccio per l’oro (*balay*).

È una danza che gli schiavi africani praticavano con torce o falò, accompagnati

<sup>31</sup> Margarita Cantero Perez, Carlos Diaz Bravo, *El fandango sinuano*, Grupo Cultural Catalina de Carrillo, San Pelayo (Córdoba) 1988, p. 37.  
<sup>32</sup> Guillermo Abadia Morales, *Compendio general de folklore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá 1983, p. 204-205.

<sup>33</sup> Abadia Morales (*Instrumentos musicales. Folklore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá 1991, p. 76) identifica con il nome di *guacherna* un tamburo dell’Atlantico dalla struttura simile al *cununo* del Pacifico.

<sup>34</sup> L’etimo del termine è probabilmente il nome dell’etnia africana del regno del Ghana chiamata *serere*.

dai tamburi, nelle piazze e cortili delle grandi *haciendas* [fattorie] dei paesi minieri. Si presume che abbia un'origine religiosa.<sup>35</sup>

Carlos Franco, direttore della *Escuela de Danzas Folklóricas* di Barranquilla, afferma:

Questa danza non è più praticata, e la sua ricostruzione si è ottenuta grazie ad alcuni disegni esistenti e alle testimonianze di uno scrittore colombiano dell'epoca, Tomás Carrasquilla, nella sua opera *La Marquesa de Yolombó*. Tomás Carrasquilla ci racconta che gli schiavi danzanti portavano torce accese e si disponevano in *cuadrillas*, e che si aggregavano intorno a un punto centrale, avvicinandosi e allontanandosene. Questa danza fu vietata dai colonialisti.<sup>36</sup>

Il *sereseré* si basa su un disegno ritmico detto *zamba*,<sup>37</sup> e presenta un contrasto poliritmico tra la scansione binaria del *guacho*, a cui talvolta si aggiungono il *llamador* in "levare" e il battimani in "battere", e la scansione ternaria di *alegre* e *tambora*:

Es. 11. Modulo ritmico della *zamba*.



Es. 12. Anonimo, *Sereseré, mapalé negro (sereseré)*. Ioricamba.

$J = j = 100$

Es. 13.



Es. 14 Anonimo, *Sereseré, mapalé negro* del Pacifico (Chocó). Juventud Folklórica de Cartagena.

Es. 15. Anonimo, *Sereseré, mapalé negro* dell'Atlantico. Stessi esecutori.

Il gruppo di Victor Medrano Caicedo, Juventud Folklórica, compie una distinzione tra il *sereseré* del Chocó (Es. 14) e il *sereseré* della costa atlantica (Es. 15), che ha subito un processo di binarizzazione, perdendo il disegno ritmico originario (*zamba*) che lo caratterizzava. Nella "versione atlantica" il suonatore di *tambora* esegue un'emiola verticale

<sup>35</sup> Estratto dal fascicolo *Danzas de la costa Atlántica* di Delia Zapata Olivella, diffuso dall'Istituto Colombiano de Cultura, inedito.

<sup>36</sup> Relazione inedita, nella biblioteca dell'Istituto Colombiano de Cultura (Colecultura).

<sup>37</sup> Gérard Béhague, *Music in Latin America. An Introduction*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) 1979; Perez Fernandez, cit.

Talvolta il ritmo è inframmezzato da un *paliteo*:

2:3: con una mano scandisce il tempo binario sul fusto, mentre con l'altra esegue il *tresillo* alternando colpi sulla membrana e sul cerchio. Il *tambor alegré* esegue sempre uguale la figurazione *chandé*. In quest'ultima forma, il *serey* contiene una parte introduttiva lenta cantata, in cui tutti *tambora*, *alegré* e *llamador* ricalcano la seguente figura ritmica:

Es. 16.



### 1.7. Il ritmo di *tambora* e il *baile macho* (*aporreao*).

Il *baile macho* (o *baile aporreao*) è un *baile cantaو* (o *cantado*) accompagnato dal ritmo di *tambora*, basato sul modulo poliritmico “emiola verticale” del tipo 4:3, in cui il battimani scandisce le quattro pulsazioni di base che costituiscono l’arco temporale, mentre il tamburo basso (*tambora*) suona in tre, eseguendo la figura del *tresillo*:

Es. 17. Figurazione poliritmica di emiola verticale (4:3).

Es. 18. Anonimo, *El tigre, tambora*. Grupo Millson e El Diablo Továr.

$\text{♩} = 122$

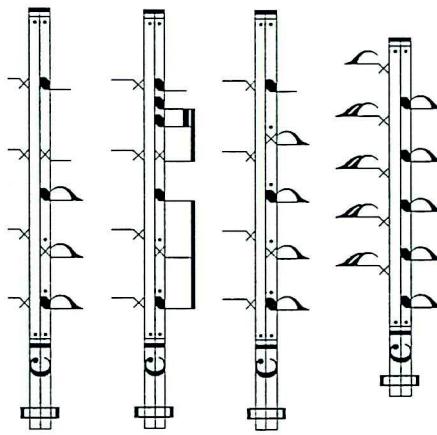
Talvolta il suonatore della *tambora* marca gli accenti principali del

*tresillo* o con una figura ritmica costituita da una particolare emiola orizzontale (3:2):

Es. 19. Modulo ritmico dell’emiola orizzontale (3+2).



un poco diversa da quella riscontrata nel *mapalé* (in cui il tempo è molto rapido, mentre nella *tambora* è andante sostenuto), oppure con un modulo che chiameremo *chandé*:

Es. 20. Modulo ritmico *chandé* (3+3+3+3+2+2).Es. 21. Figurazioni eseguite sulla *tambora*.

### 1.8. *Cabildo* e *carnaval*.

Il *cabildo*<sup>38</sup> era una società segreta, istituzione diffusa in Africa e nel-

<sup>38</sup> I *cabildos* («capitoli») o *ayuntamientos* («dipartimenti») erano le municipalità autonome del sistema politico-amministrativo delle colonie spagnole, create sul modello della madrepatria.

l'America nera,<sup>39</sup> che riuniva gli schiavi africani (*negros bozales*)<sup>40</sup> originari della stessa regione o tribù, da cui prendevano il nome (a Cartagena esistevano i *cabildos Mandinga, Carabalí, Mina, Congo*, etc.). Erano specie di società di mutuo soccorso, e rappresentavano isole culturali all'interno della società coloniale; tra l'altro avevano la funzione di preservare l'identità culturale nera, e quindi anche le sue manifestazioni coreutico-musicali che, spogliatesi del significato rituale originario, poterono sopravvivere mascherandosi da feste carnascialesche (*Cabildo* di Cartagena e Carnevale di Barranquilla) o all'interno di ricorrenze cattoliche (*Candelaria de la Popa* a Cartagena etc.). Non va dimenticato che la presenza dell'Inquisizione a Cartagena era un pericoloso deterrente in mano ai dominatori per qualsiasi manifestazione culturale extraeuropea tacciaibile come eretica o blasfema, o anche solo indecorosa.

Impiegato per cancellare credenze e pratiche religiose, il terrore dell'Inquisizione obbligò gli dei africani a cercare rifugio tra le maschere e gli abiti dei santi cattolici. Ancora nel secolo XX, lontano da quel terrore coloniale, la marimba e il tamburo continuano a soffrire la persecuzione dei missionari cristiani, che insistono nel trovare peccaminosa perfino l'umidità del bosco minetario del litorale pacifico.<sup>41</sup> L'eurocentrismo imponeva i propri costumi culturali considerando l'alterità una minaccia. La festa carnascialesca era l'unico giorno di libertà in cui al negro era permesso esprimersi pubblicamente.

Fino agli inizi del secolo, nei giorni del Carnevale, si organizzavano a Cartagena i

*cabildos* (...). Verso gli Anni Venti si chiamavano *reinados*<sup>42</sup> e poi scomparvero (...). Si nomina un re (rare volte una regina) attorniato da principesse, servi, paggi e altri personaggi della corte (...). Le frontiere dei quartieri, ben delimitate, non potevano essere violate impunemente. Colui che infrangeva le regole veniva condotto davanti al trono, e lo si giudicava. Lo si condannava a una pena (scarica elettrica, bagno di anilina, prove ridicole come camminare con le scarpe messe a rovescio, in ginocchio, seminudo, etc.) che si poteva eludere mediante il pagamento di una somma in denaro. Alla fin fine, era questo il proposito di tutto il *reinado*, perché con il ricavato di queste multe si sosteneva la festa: bevute, balli e altre ceremonie.<sup>43</sup>

Il *carnaval costeño* viene celebrato a Barranquilla, capoluogo del dipartimento di Atlántico, negli ultimi tre giorni di carnevale, durante i quali si rappresentano le *comparsas*, le sfilate in maschera con musiche e danze organizzate dai diversi quartieri dell'antica Arenosa (Rebolo, Barrio Arriba, Barrio Abajo, etc.) e dai paesi limitrofi: la *danza de los congos*, la *danza de los diablos*, la *danza de la burra mocha*, la *danza del garabato*,<sup>44</sup> la *danza de la culebra*,<sup>45</sup> la *danza de los gallinazos*, la *danza del torito ribereno*, la *danza de los coyongos*,<sup>46</sup> la *danza de negro*, il *paloteo*, la *danza de las pilanderas*,<sup>47</sup> ecc.

Saranno qui presi in esame le tre espressioni coreutico-musicali più significative e rappresentative del *carnaval*: *baile negro*, *danza del Congo* e *chandé-garabato*.

<sup>39</sup> Si tratta delle "nazioni" menzionate da Roger Bastide (*Les Amériques noires*, Payot, Parigi 1967; edizione italiana: *Le Amériche nere*, Sansoni, Firenze 1970, p. 39). Fernando Ortiz (*Los Cabildos Afroabuhnos*, La Habana 1923) ha compiuto uno studio sui *cabildos*, afrocubani e i loro danzatori mascherati, i *diablos*, così come Carvalho Neto per il Rio de la Plata e Montevideo (*El Negro Uruguayo*, Quito 1965), Ricardo Palma per il Perù (*Tradiciones Peruanas*, Barcellona 1893) e Frazier per il Brasile (*The Negro Family in Bahia*, in «American Sociological Review», VII, 1942, 4, p. 465-78), dove vengono chiamate *irmãadas* (confraternite, da *irmão*, «fratello»).

<sup>40</sup> *Bozales* (da *bozas*, «catene», o da *bozal*, «museruola»), sinonimo di «selvaggi», erano chiamati i negri nati in Africa e appena giunti nel Continente Nuovo.

<sup>41</sup> Nina S. de Friedemann, Jaime Arocha, *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Planeta Colombiana, Bogotá 1986, p. 39-40.

<sup>42</sup> *Reinado* («regno») si chiama la sfilata delle bellezze locali con l'elezione finale della *reina* (la «miss»).

<sup>43</sup> Manuel Zapata Olivella, *Danzas costeñas de Carnaval*, «El Tiempox», Bogotá, 26.11.1961.

<sup>44</sup> I contadini della costa atlantica della Colombia usano una specie di bastone appuntito per punzolare gli asini nel posteriore sì da stimolare il passo. Questo strumento si chiama *garabato* (Emirio De Lima, *Folklore Colombiano*, Piel Roja, Barranquilla 1942, p. 66).

<sup>45</sup> La *danza de la culebra*, rappresentata da un enorme serpente (*culebra*: «biscia», «serpente») di molti metri di lunghezza sullo stile dei draghi cinesi e giapponesi, con accompagnamento di tamburi e battito delle mani, e di un canto incantato agli effetti dei veleni di diverse specie di vipere, potrebbe rivelare la sua origine nel culto osfittico degli antichi Ovidi del Dahomey (attuale Benin); la stessa parola Dahomey deriva da *Dan ho me*, «nel corpo di Dan», serpente celeste o arcobaleno.

<sup>46</sup> *Coyongo*: uccello acquatico.

<sup>47</sup> *Pilanderas*: donne che macinano il granturco nel mortaio.

### 1.9. Il *baile negro* e la *danza del Congo*.

Il *baile negro* e la *danza del Congo* hanno avuto origine nei *cabildos* di Cartagena, e oggi sopravvivono nel Carnevale di Barranquilla sotto forma di *comparsas*. Il *baile negro*, ossia *baile de negros*, si effettua l'11 novembre a Palenque de San Basilio e a Cartagena, e fa parte della *comparsa de los negritos Carabalí-Mondongo*, formata da un *tamborero*, un *cacique*<sup>48</sup> (il solista) e i *negritos*, ballerini e coristi, con il corpo reso luccicante da una miscela di cenere di zucchero e miele di *panela* (panetto di canna di zucchero). Nella *danza del Congo*<sup>49</sup> si usano maschere di legno che rappresentano animali (toro, tigre, asino, etc.), evidente connessione con i clan totemici africani.

Facendo un paragone tra il *baile negro* e la *danza del Congo* si riscontrano i seguenti caratteri:

A) i canti sono in forma responsoriale e sono accompagnati dagli strumenti a percussione; la danza mostra spiccate movenze di origine africana, esasperando la gestualità corporea di contro alla pudica compostezza delle danze europee;

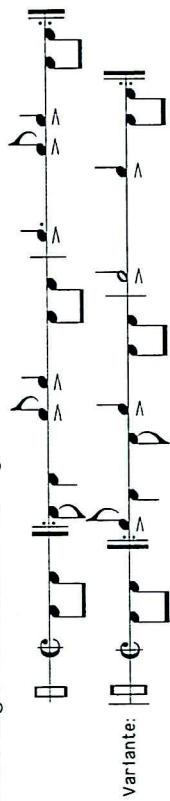
B) nell'organico strumentale appaiono due *tambor alegre*, di modo che, data la lunghezza del *desfile callejero* (sfilata per le vie) nel contesto carnevalesco, essi possano alternarsi nel ruolo di improvvisatori (*pregón*); mentre uno improvvisa, l'altro scandisce il ritmo di base insieme al *llamador*. La *tambora* (*bombo*) non fa parte di questo organico; quando è presente, il *bombero* si limita a marcare i "tempi forti" in sincronia con il battimani del coro.

C) il tempo è rapido e vivace ( $\text{♩} = \text{ca. } 168$ ), e la principale differenza tra i due ritmi risiede nella parte dell'*alegre*:

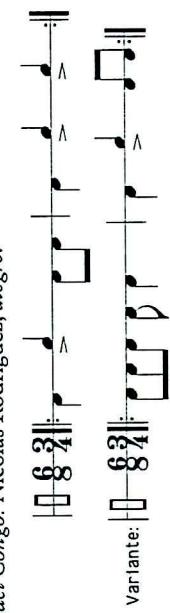
<sup>48</sup> Termine che designa il capo della tribù indigena.

<sup>49</sup> «Qui in Colombia chiamano Congo i discendenti dei primi negri africani che vennero nel paese, e il ballo selvaggio che trassero con loro, che perdura ancora in alcune regioni» (Emirto De Lima, cit., p. 63).

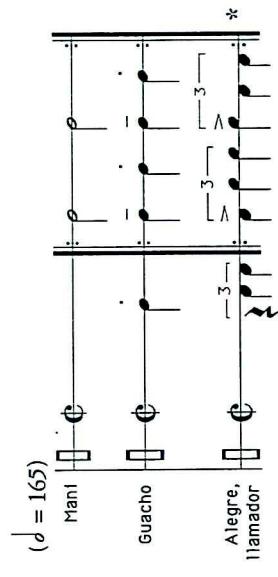
Es. 22. *Baile negro*. El Diablo Tová, *alegre*.



Es. 23. *Danza del Congo*. Nicolás Rodríguez, *alegre*.

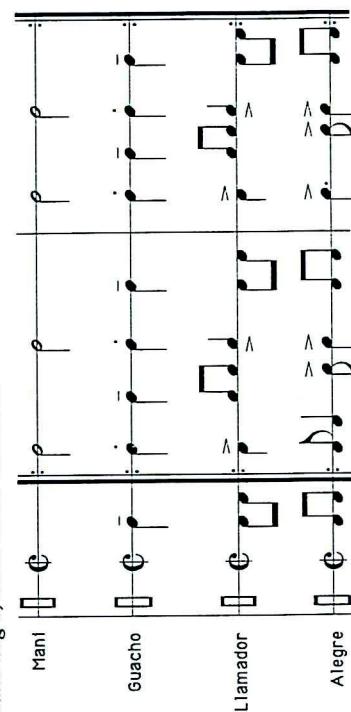


Es. 24. *Baile negro*, introduzione. Escuela de Danzas Folklóricas de Barranquilla diretta da Carlos Franco.



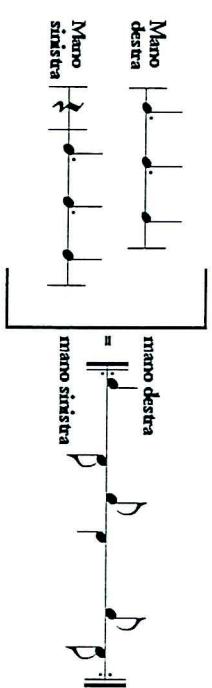
\* Sopra il rigo: suoni acuti (dita sul bordo). Sotto il rigo: suoni gravi (palmo della mano a centro pelle).

Es. 25. *Baile negro*, base. Stessi esecutori.



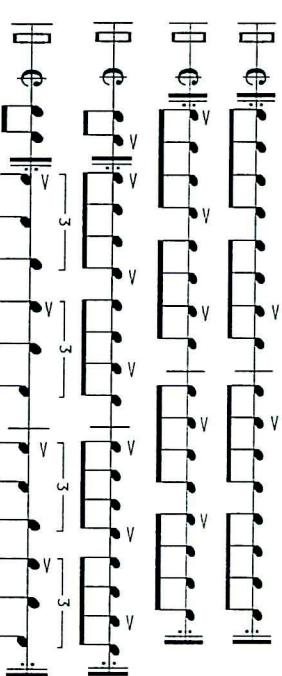
Lo schema di base del *llamador* è il risultato di una sovrapposizione ritmico-metrica: le due mani eseguono lo stesso modulo, il *tresillo*, ma con uno spostamento di un quarto dell'uno rispetto all'altro:

Fig. 11.



L'*alegre*, durante l'improvvisazione, alterna queste quattro figurazioni:

Es. 26.



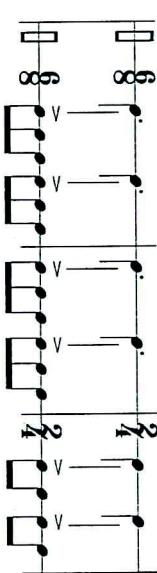
Il secondo *pattern*, definito in precedenza *chandé*, è uno dei più frequenti nel fraseggio solistico dell'*alegre*. Si tratta di una sovrapposizione ritmica 3 su 4 (3+3+3+3+2+2):

Es. 27.



che determina una breve modulazione metrica dal 2/2 al 6/8 (6/8 + 6/8 + 2/4):

Es. 28.



Questo può essere considerato un *ritmo divisivo* oppure *additivo*:

I ritmi divisivi seguono le divisioni interne dell'arco di tempo, i ritmi additivi no. I valori di durata di alcune note possono estendersi oltre le regolari divisioni entro la sequenza di tempo.<sup>50</sup>

Es. 29. Modulo ritmico *chandé*.

Questo modulo poliritmico-polimetrico è stato definito *chandé* perché costituisce la *clave*, ossia la figurazione di base, del ritmo *chandé*.

Nella terza figurazione improvvisativa dell'Es. 27 è evidente che gli accenti effettuati sull'*alegre* ricordano il modulo *tresillo* (3 + 3 + 2). Nella quarta, l'*alegre* inserisce figurazioni ternarie come nell'introduzione (terzine di semiminime), venendosi a costituire in tal modo un'emialia verticale tra battimani *guacho* e *llamador*, in due, e *alegre*, in tre. Anziché rappresentarlo con terzine, sarebbe più opportuno trascriverlo in metri differenti che ne denotino l'aspetto poliritmico-polimetrico. E tenendo conto della reale tecnica esecutiva di questo *pattern*, la trascrizione dovrebbe includere anche quei colpi leggeri («ghost notes»), con funzione riempitiva e dinamica:

Es. 30.

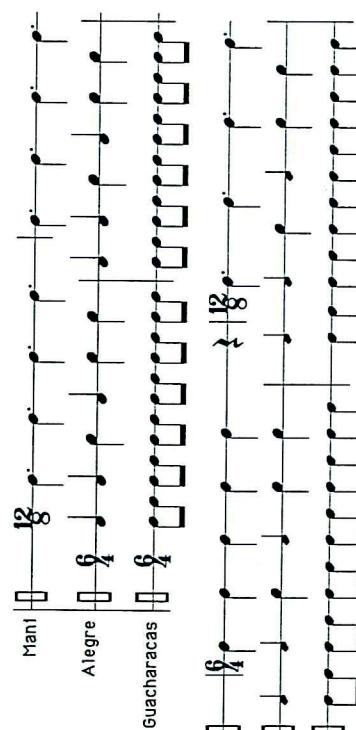


<sup>50</sup> Nketia, cit., p. 134-135.

George List<sup>51</sup> ci offre una descrizione ed una trascrizione parziale della «*danza de negro*» (ovverosia *bailé negro*) raccolta a Mahates (Bolívar):

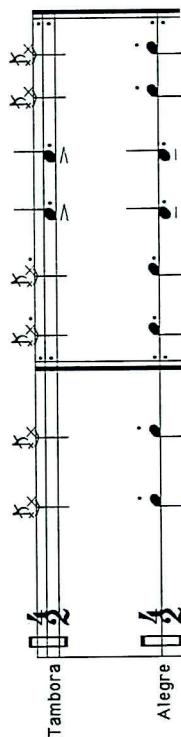
La *danza de negro* è un ballo carnevalesco interpretato da uomini a torso nudo, dipinti di blu, accovacciati, brandendo spade di legno e abbordando i passanti per chiedere soldi o rum. La musica è eseguita da un solista vocale maschile e da uomini che suonano il *tambor mayor [alegre]*, la *guacharaca* e le *palmetas*, oltre a cantare il *refrain*. La *guacharaca* è una raspa consistente in un tubo inciso di *cana de lata* (sottile tronco di palma) rasihiato con un *trinche* (forchetta metallica). Le *palmetas* sono tavolette di legno usate al posto dei battimani. Nella trascrizione le *palmetas* sono “disgiunte” rispetto al *tambor* e alla *guacharaca*. In questo esempio ogni parte ripete un ciclo della durata di dodici crome. Tale ciclo modulare “disgiunto” è comune nell’Africa occidentale, sebbene lì il ciclo presenta maggiori irregolarità interne; la regolarità del ritmo mostra un’influenza europea.

Es. 31.



La *danza de la Muerte o del Garabato* è una danza allegorica in cui viene rappresentata la lotta tra la Vita e la Morte... L’interprete della Morte si dipinge sul corpo l’ossatura scheletrica e porta una falce, il *garabato*, caricatura della falce tradizionale; la Vita è rappresentata da un ballerino con il *machete*... Durante la danza i due si confrontano ripetutamente, alternando la vittoria di uno sull’altro, finché la Morte la stringe nella sua avida presa. Un coro di ballerini danza allegramente intorno ai duellanti, e ognuno di loro cadrà vittima della Morte ogni volta che questa entra in scena.<sup>54</sup>

Nel contesto carnevalesco, il *chandé* si impiega per accompagnare la *danza del garabato*<sup>55</sup> rappresentata in occasione del Carnevale di Barranquilla:



Es. 32.

Il *chandé* si basa sullo schema ritmico omonimo,<sup>55</sup> eseguito dalla *tambora (bombo)* e dall’*alegre*:

### 1.10. Il *chandé* e la *danza del garabato*.

Il *chandé* è un ritmo tradizionale del Magdalena danzato nelle feste di Natale o Pasqua:

Il grido del tamburo convoca coloro che per tradizione lo festeggiano e si riuniscono al piede di un tronco ramificato (*chandé*), decorato con fogli colorati,

<sup>51</sup> Ciro A. Quiroz Otero, *Estampas negras de aquél río Magdalena*, «Nueva Revista Colombiana de Folclore», vol. 1 - 1988, n. 4, p. 109.

<sup>53</sup> Il *garabato* è presente anche nella danza che accompagna il canto rituale afrocubano del Congo: «Nelle fiestas per l’iniziazione dei *congos*, a volte cade qualche *poseo* nel *munanso-bela* (stanza sacra) e canta colpendo il suolo con una mano o con un *garabato*» (Disco «*Viejos Cantos Afrocubanos Vol. I*», Egem LD-3325).

<sup>54</sup> Manuel Zapata Olivella, cit.

<sup>55</sup> Vedi Es. 30, p. 59.

## 2. Cumbia, gaita, porro e puya.

### 2.1. Introduzione.

*Cumbia, gaita, porro e puya*, i quattro ritmi fondamentali della costa caribeña, sono di regola inclusi nella sfera culturale indoaficana. Per «indoafricana» si intende la musica di quei complessi (*conjuntos*) che per repertorio e organico strumentale sono il prodotto di una fusione indo-africana, o *zambaje*. L'apporto culturale spagnolo è invece più avvertibile nel canto e nella danza. Il generale Posada Gutierrez<sup>56</sup> ha sostenuto che la mescolanza tra musiche e danze di culture diverse si era verificata in epoca coloniale, in occasione dei festeggiamenti di *Nuestra Señora de la Candelaria* (la Candelora), che si celebra il 2 febbraio nei pressi del Monasterio de la Popa (Cartagena). Mentre negli ambienti nobiliari si danzavano i *bailles de salón* accompagnati da bande militari, tra il popolo si mescolavano «el currula de los negros» con «la gaita de los indios»:

Questi balli si conservano ancora, sebbene con alcune modifiche. Il *currula* dei negri, che ora chiamano *mapalé*, fraternizza con la *gaita* degli indios. Le due caste ora meno antagoniste, si riuniscono frequentemente per ballare, confuse, accompagnando le *gaitas ai tamboreros*.<sup>57</sup>

Noi riteniamo che gli scambi tra le etnie si siano verificati nel corso di secoli un po' dappertutto, nelle città come nelle campagne, ovunque vi fossero relazioni commerciali tra di esse.

La *cumbia* è il ritmo-danza che meglio rappresenta il folklore della costa caraibica per la sua larga diffusione nel litorale. L'organico tradizionale è formato dagli strumenti a percussione della *tambora* con l'aggiunta di un piccolo flauto traverso (*caña de millo*), e assume vari nomi: *conjunto de caña de millo* o *conjunto de cumbia, cumbia o cum-*

*bamba*.<sup>58</sup> Il suo centro di diffusione è Barranquilla (ex La Arenosa), e l'intera valle del Magdalena. La musica suonata da questo organico è solo strumentale.

Verrà poi esaminato il ritmo di *gaita*, tradizionalmente eseguito dall'organico tipico di San Jacinto (Bolívar), chiamato appunto *gaita* o *conjunto de gaita*. Il gruppo comprende le percussioni della *tambora* e due flauti diritti di origine indigena, usati sempre in coppia, chiamati *gaitas (macho e hembra*, cioè maschio e femmina), che si ritrovano presso gli indios Arhuacos della Sierra Nevada de Santa Marta con il nome di *kiisis*. Il suonatore della *gaita macho* scuote con la mano destra una *maraca*. La *gaita* tradizionale è solo strumentale, ma negli ultimi anni si è aggiunto il canto di un solista, prendendo talvolta il nome di *porro*.

Il *porro* e la *puya* sono due ritmi tradizionalmente interpretati dal *conjunto de gaitero*, tipico di San Pelayo (Córdoba). Esso comprende le percussioni della *tambora* con l'aggiunta di una sola *gaita*, di dimensioni intermedie tra le due precedenti, detta anche *pito cabeza de cera o pito de gaita*. La *puya* è solo strumentale, nel *porro* si aggiunge un coro in forma responsoriale.

Il *chicote* è un genere di musica e danza rappresentato solo nel paese di Atánguez (Cesár). Il suo organico strumentale è il *conjunto de carriozos*; esso comprende due flauti diritti (*carriozos*), che sono *gaitas* di dimensioni ridotte, accompagnati da una *maraca*.

La musica *vallenata* è un ibrido, prodotto della fusione trietnica rispecchiata nel suo organico strumentale: *acordeón* (europeo), *caja* (afro-americana) e *guacharaca* (indigena). Secondo Consuelo Araújo de Molina,<sup>59</sup> la fusione trietnica ha avuto modo di verificarsi a Valledupar

<sup>56</sup> Joaquín Posada Gutiérrez, *Memorias Histórico-Políticas*, Imprenta Nacional, Bogotá 1929, cit. in Aquiles Escalante, *El negro en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología, Bogotá 1964, p. 150-1.

<sup>57</sup> Escalante, p. 195.

<sup>58</sup> La differenziazione tra i termini *cumbia* e *cumbiamba* è controversa: «la *cumbiamba*, in origine, non è la *cumbia* come ballo, ma il luogo dove si balla la *cumbia*» (Delfa Zapata Olivella, *La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana, revisión histórica y coreográfica*, «Revista Colombiana de Folclor», vol. II - 1962, n. 7, p. 190); «*Cumbia* è l'apocope di *cumbiamba*» (Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folclore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá 1983, p. 201).

<sup>59</sup> *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá 1973.

(César) nel secolo passato per mezzo delle *colitas*, «prolungamento delle feste dei ricchi negli ambienti popolari, con momentanea mescolanza degli uni con gli altri».<sup>60</sup> Il repertorio di questo tipo di *conjunto* comprende in sostanza due ritmi: il *son o paseo*, e il *merengue*.

Fig.12. I *conjuntos* della costa atlantica: quadro riassuntivo.

<i>Conjunto de caña de millo</i>	<i>Cumbia</i>
<i>Conjunto de gaitas</i>	<i>Gaita</i>
<i>Conjunto de gaitero</i>	<i>Porro</i>
<i>Conjunto de carritos (gaitas)</i>	<i>Puya</i>
<i>Conjunto de acordeón</i>	<i>Chicote</i>
	<i>Paseo</i>
	<i>Merengue</i>

Fig.13. Principali aree di interesse etnomusicale.



Fig.14. Mapa de Colombia con las principales áreas de interés etnomusicológico.

## 2.2. Il *conjunto de caña de millo*.

Il *conjunto de caña de millo* (*cumbiamba* o semplicemente *cumbia*) è un organico solo strumentale, composto da un flauto traverso, la *caña de millo* («canna di miglio»), e dalle percussioni della *tambora: tambor alegre, llamador, tambora (bombo), guache e/o maracas*.

La *flauta de caña de millo*, conosciuta in zona come *pito* (fischio) o *pito atravesao*, è un flauto traverso costituito da una canna di miglio o di *lata* (palma) aperta alle due estremità, lunga circa 30 cm per 1,5 cm di diametro. Ha quattro fori, e un filo sotto l'imboccatura che viene tenuto tra i denti. L'origine di questo strumento è controversa: secondo l'«africanista» List<sup>61</sup> sarebbe una versione modificata del flauto di canna di miglio delle regioni sudaniche (Alto Volta, Ghana, Dahomey, Ciad); secondo l'«indigenista» Abadia Morales<sup>62</sup> sarebbe una copia esatta dei flauti *massi* degli *indios guajiros*.

Il *guache* o *guache* (dal quechua *huachis*) è una *maraca* metallica, in origine di bambù (*guadua*), oggi di latta, di forma cilindrica con all'interno semi o sabbia. Le *maracas* sono ricavate dalla zucca detta *totuma* con semi all'interno, e si differenziano secondo la grandezza in *macho e hembra*.

## 2.3. La *cumbia*.

L'etimo del vocabolo *cumbia* è controverso. Fernando Ortiz<sup>63</sup> e Manuel Zapata Olivella,<sup>64</sup> citando l'Academia Espanola, sostengono che il termine derivi da *cumbé*, ritmo e danza dei negri della zona di Batá, in Guinea Equatoriale. Jahn, riferendosi alle affermazioni di Ortiz, sostiene che:

<sup>61</sup> *La caña de millo. Construcción y técnica*, «A Contra Tiempo», 2 (ottobre 1987), p. 106.

<sup>62</sup> Citt., p. 55.

<sup>63</sup> Citt., p. 182-83.

<sup>64</sup> 1962, cit., p. 189.

il *golpe de frente*, il «colpo di fronte», o *vacuna*, che figura anche in altre danze, che in Brasile è chiamato *ombigada*, e dai congo-cubani *nkúmba* (cioè ombello), termine dal quale derivano le espressioni creole *cumba*, *cumbé*, *cumbancha* etc.<sup>65</sup>

Nel Caribe colombiano, il termine *cumbia* assume il triplice significato di ritmo, danza e gruppo strumentale. La *cumbia* è una danza di cortecciamiento notturna accompagnata dal *conjunto de caña de millo*. È solo strumentale, senza canto; lo strumento melodico è la *caña de millo*.<sup>66</sup> Il *cañamillero* non smette mai di suonare per tutto il brano, grazie alla respirazione circolare. La *cumbia cantada* è un adattamento recente; come asserisce List:<sup>67</sup>

In passato la *cumbia* era un brano solo strumentale ma molte *cumbias* sono oggi provviste di *coplas* o *cuartetos*, cantati da uno dei percussionisti durante le pause del *pito* o *caña de millo*.

Isabel Aretz<sup>68</sup> ha raccolto una *cumbia* (ovviamente senza titolo, non essendo cantata) presso San Jacinto nel 1959; la trascrizione è stata effettuata da Luis Felipe Ramón y Rivera.

La *cumbia* di cui offriamo l'esempio musicale fu da me registrata nel 1959 a San Jacinto, distretto di Bolívar. Venne eseguita con una *caña de millo* o *pito de cumbia*: un clarinetto di bambù il cui tubo presentava quattro fori per modificare il suono. La parte di percussione — che in questo caso era la più importante — era a carico di un *tambor mayor* conico, che «fa la melodia», come ci hanno detto, un *llamador*, che marca il tempo, e un *bombo* (a due pelli) (...). I tamburi si suonano con le mani, il più grande, collocato tra le gambe dell'esecutore seduto. Il minore, tenuto stretto sotto il braccio sinistro e appoggiato sul ginocchio sinistro. Un sonaglio (*guachos*) completava il gruppo.

Ese. 33. *Cumbia*. Anonimi, *caña de millo* e *somajero*.<sup>69</sup>

$\text{J} = 96$

La *cumbia* è in tempo semplice binario (2/2 o 2/4), e inizia con la melodia del *millo*; poi si inserisce il *bombo* con un *fill*. In questo ritmo la parte principale è quella del *bombo*, che alterna il *paloteo* sul fusto del tamburo ai colpi sulle membrane. In seguito entrano il *llamador*,

<sup>65</sup> Jahn, cit., p. 85-86.

<sup>66</sup> A conferma di ciò sta il fatto che nel *Festival de la Cumbia* che si svolge annualmente a El Banco (Bolívar) sono ammessi al concorso solo organici strumentali composti da *pito* (*caña de millo*) e *tambores*.

<sup>67</sup> «Colombian», in Grove's, cit., p. 572.

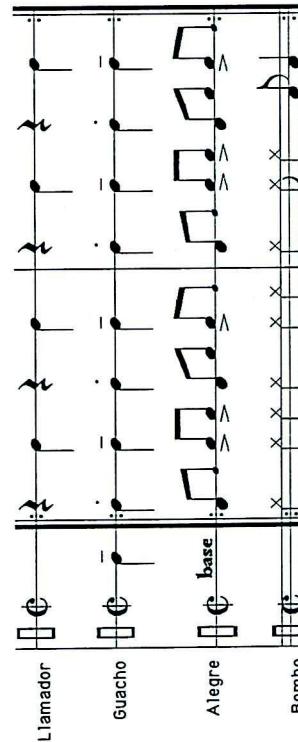
<sup>68</sup> *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Ávila, Caracas 1980, p. 252-253.

che esegue una pulsazione regolare in controtempo, e il *guachó*, che viene scosso verso l'alto sui tempi "debolí" e verso il basso su quelli "fortí", sottolineando la scansione ritmica binaria e accentuando il "levare". Il *tambor alegré* entra spesso con un rullo a terzine di crome, per poi eseguire durante il brano un *pattern* di base, che viene variato a fine frase. L'accentuazione in "levare" è considerata la chiave improvvisativa della *cumbia*.

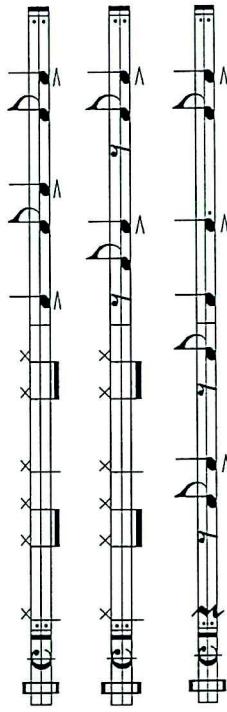
Il ritmo di *cumbia* è intervallato da *revuelos* ("svolazzi", "agitazioni"), ossia da interventi ritmici virtuosistici estemporanei di tutti gli strumenti tranne il *llamador* (la cui funzione è mantenere la pulsazione costante), per portare il brano al *climax*, sì da svolgere la stessa funzione incitante dei *gritos*.

Es. 34. *Cumbia*. Sonbatá di Johare Hernandez.

$\text{♩} = 98$



Es. 35. Variazioni (*revuelos*) del *bombo*.



Interessantissime sono le trascrizioni della *cumbia* realizzate da Néstor Lambuley Alférez.<sup>70</sup> Il codice di lettura è il seguente:

Fig. 14.

BOMBO	ALEGRE
palo	
parche	
simultaneo	
acciacaturas	

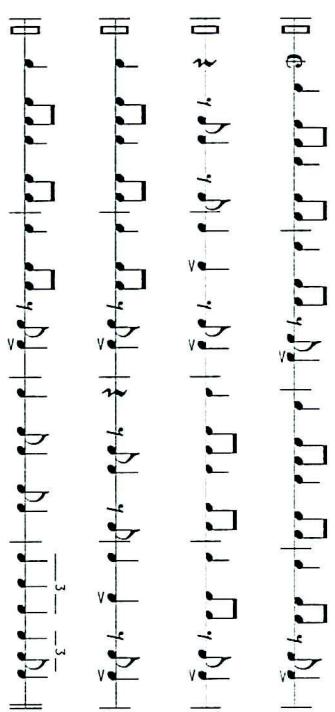
Riproduciamo di seguito dieci delle trascrizioni e analisi realizzate da Lambuley Alférez (Quadri 1-10). I Quadri numero 1, 2 e 3 riportano alcuni moduli ritmici spesso eseguiti dal *bombo*. Da queste figurazioni si deducono due caratteristiche ritmico-accentuative che sono la chiave per comprendere il linguaggio percussivo della *cumbia*:

- A) Il colpo accentato sulla membrana, dato ogni volta a fine frase (la frase è formata da due battute), anche al termine di una variazione: ad esempio

- B) Il frequente ricorrere del *cinquillo* () e di una sua forma lievemente variata () , che comunque conserva gli accenti caratteristici del *tresillo* () .

<sup>70</sup> La cumbia. Un gran sistema Caribe-Colombiano (Iª parte), «A Contra Tiempo», 3 (febbraio 1988), p. 90-100; La cumbia (IIª parte), «A Contra Tiempo», 4 (giugno 1988), p. 41-50.

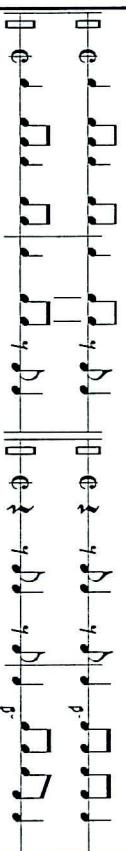
Quadro n. 1 - Bombo.



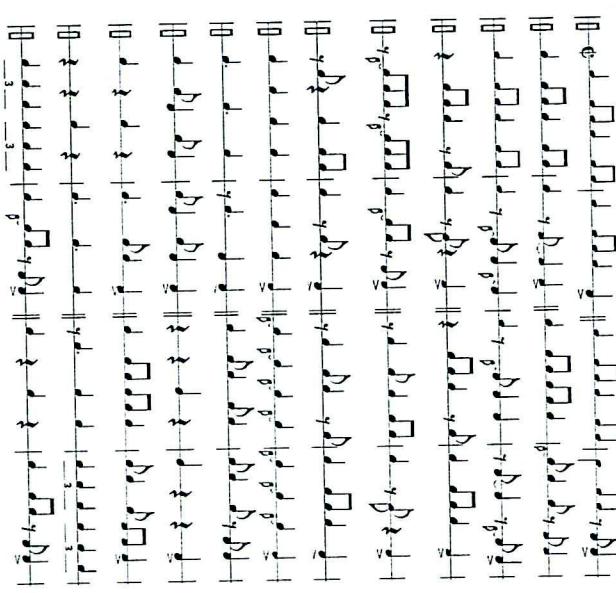
(figura perno)

A                    B                    C

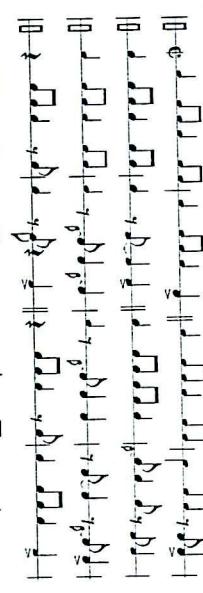
Quadro n. 2 - Bombo.



Solo sulla membrana:

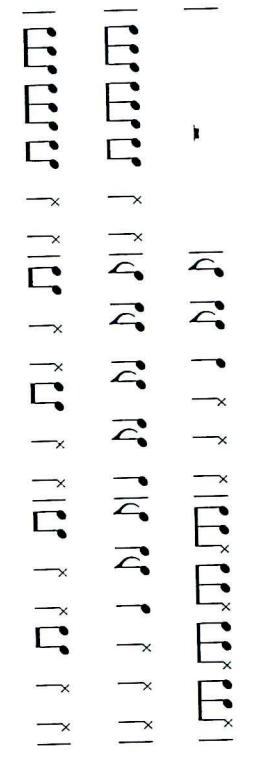


Quadro n. 3 - Bombo.



Nel Quadro n. 4 sono esposte alcune trascrizioni di moduli eseguiti sull'*alegre* dal celebre *tamborero* Paulino Salgado «Batata»; il trascritto re denomina *pivote*<sup>71</sup> (schema A) La pulsazione di base (l'*«underlying reiterated cycle of pulse»*, come la definirebbe List) con caratteristiche ternarie:  $\text{F} \xrightarrow{\text{F}} \text{P} \xrightarrow{\text{F}}$ . Questo tipo di pulsazione «saltellante» è comune tanto nella musica dell'Africa Occidentale (ritmi eseguiti sul *djembe senegalese*), quanto in quella afroamericana (nel fraseggio del jazz:  $\text{F} \xrightarrow{\text{F}} \text{P} \xrightarrow{\text{F}}$ ). Gli schemi B, C, D, E rappresentano le variazioni ritmico-timbriche della pulsazione base (A).

Quadro n. 4. Alegre.



Introduzione: |  $\text{h}$  |

Cicli ritmici successivi:


A  
pulsazione di base  
funzione perno

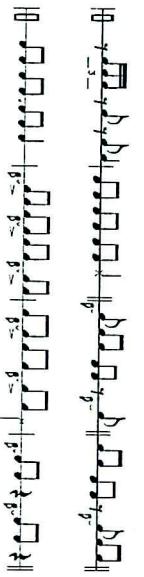
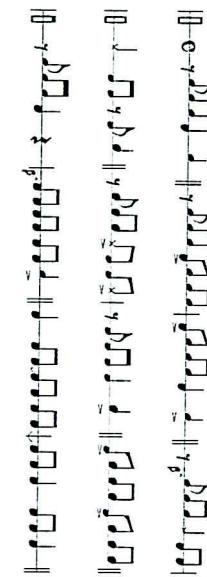
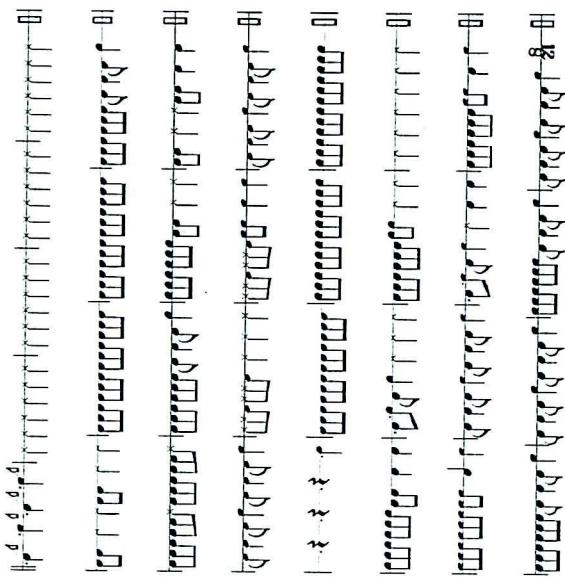
Ancora Lambley afferma che in questo ritmo esistono due tipi di fraggi (X e Y) impiegati sull'*alegre*, di cui offre gli esempi:

Tipo X (Quadro n. 5): versione di estrazione urbana (*cumbia palenquera e sanjacintera*), caratterizzata dalla suddivisione binaria del beat (nel gergo del jazz: «even eights») in cui il *pivote*, ossia la pulsazione di base, è di quattro crome uguali;

Tipo Y (Quadro n. 6): versione suburbana e contadina (*cumbia palenquera e sanjacintera*), caratterizzata dalla suddivisione ternaria del beat (nel gergo del jazz: *shuffle*) in cui la base è a terzine semiminima-croma.

<sup>71</sup> Termino preso a prestito dal basket. «*Pivote*» (francese «*pivot*») è il giocatore che fa da perno, da punto di riferimento per i giocatori.

La terzina di semiminime è ottenuta mediante la sovrapposizione 2:3, ossia accentuando un colpo ogni due della terzina di crome:

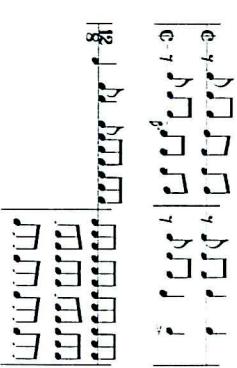
Quadro n. 5 - *Alegre*, tipo X.Quadro n. 6 - *Alegre*, tipo Y.

Quadro n. 7

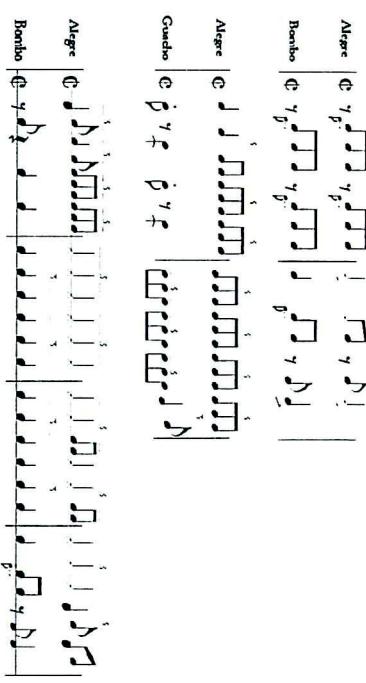


Nota rotonda: tocco con le dita; nota a croce: suono "bruciato" (smorzato).

Talune frasi ricorrenti dell'*alegre* (Quadro n. 8) vengono eseguite all'unisono con altri strumenti come il *bombo* o il *guachó* (Quadro n. 9):

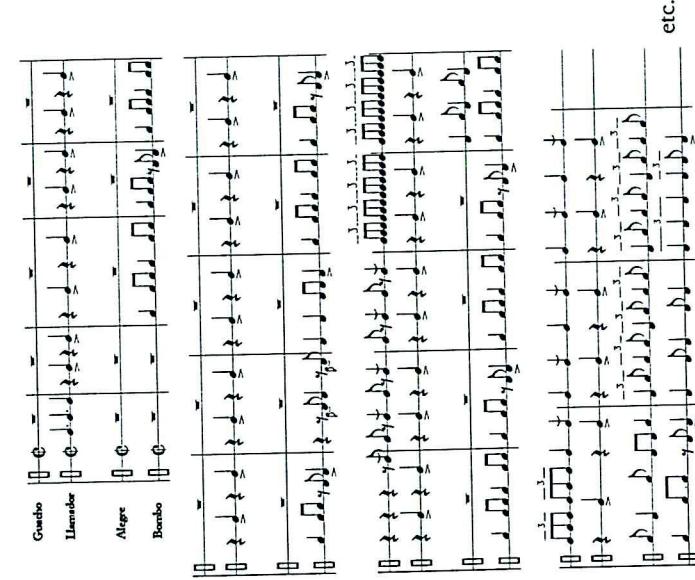
Quadro n. 8 - *Alegre*.

Quadro n. 9.

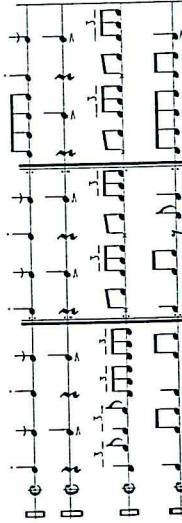


L'ultimo Quadro è una parziale trascrizione della *cumbia* di Francisco Cobilla 2 de febrero, eseguita dal gruppo della cantante Toto la Momposina, con Darío Castro (bombo), Paulino Salgado "Batata" (alegre), Gilberto Martínez (llamador), Pedro Beltrán (guacho) (disco Ingeson).

Quadro n. 10.



Più avanti, dopo il canto:



#### 2.4. Il conjunto de gaitas.

Il *conjunto de gaitas*, o semplicemente *gaita*, è originario della zona di San Jacinto (Bolívar), San Onofre e Ovejas (Surre). È formato da due flauti diritti di origine indigena, le *gaitas* (*macho* e *hembra*) con la *maraca*, e due tamburi, *alegre* (*hembra* o *mayor*) e *llamador* (*macho*), solo in epoca recente si è aggiunta la *tambora* (*bombo*).

La semanticità del termine *gaita* è ambigua. Esso indica: a) il flauto diritto d'origine indigena; b) il gruppo (*conjunto*) che comprende le *gaitas*; c) il ritmo o genere musicale per tradizione interpretato da questo complesso; d) la danza in circolo (*rueda de gaita*) che si balla sul ritmo.

Noi vedremo anzitutto la *gaita* come strumento, che ha poi dato nome al ritmo, alla danza che accompagna, e al complesso in cui è inserita. La *gaita* è un flauto diritto di *cardón* (cactus), lungo quasi 90 cm., con all'estremità superiore una testa di cera d'api mescolata a polvere di carbone, in cui è inserita una penna di tacchino. La *gaita hembra* ha cinque fori; la *gaita macho* due, ma uno è in genere chiuso con la cera. Il suonatore di questa marca il tempo scuotendo una *maraca* con la destra. Abadia Morales<sup>56</sup> li ha identificati con la coppia di flauti e *maraca sigí* e *kúisi bunzi*, e i cuna della Serranía del Darién chiamano *kuisé o suarra*, derivanti dagli antichi *tolo* di maggiori dimensioni.

Il repertorio della *gaita* è composto da quattro generi o ritmi: *gaita*, *puya*, *porro* e *cumbia*.

#### 2.5. Il ritmo di gaita.

La *gaita* è, come la *cumbia*, in tempo binario (2/2 o 2/4), con accento sui "tempi deboli", ovvero in *levare*. Anche la *gaita*, come la *cumbia*, in origine era solo strumentale; in seguito le è stato aggiunto il canto. List<sup>57</sup> sostiene che:

<sup>56</sup> Folklore Colombiano. Instrumentos musicales, Biblioteca Banco Popular, Bogotá 1991.  
<sup>57</sup> List, The Folk Music..., cit., p. 120.

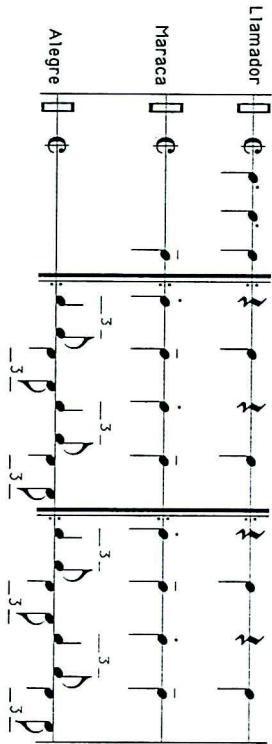
Il ritmo tradizionale o genere musicale del *conjunto de gaitas* è la *gaita corrido*, che non comprende il canto di *cuartetos*. Un altro ritmo tradizionale suonato da questo *conjunto*, con *charretes*, è il *porro*.

L'aggiunta di un testo cantato alla *gaita* è un'intuizione attribuita a Tono Fernández, leader dei Gaiteros de San Jacinto, che era *gaitero e de-cimero*.<sup>58</sup> È per questo che oggi si usa fare distinzione tra la *gaita* cantata (con accompagnamento) e la *gaita* strumentale.<sup>59</sup>

La *gaita corrida* («veloce») è una forma eterofonica in cui la *gaita bembra* esegue una melodia pentatonica, e la *macho* è la *marcante*, ossia emette due o tre suoni gravi che fungono da bassi e sostegno ritmico. Nella *gaita corrida* le *gaitas* non smettono mai di suonare, mentre nella *gaita* cantata o *porro tacciono* per dar spazio al canto responsoriale. Il suonatore di *gaita macho* agita una *maraca* che accentua i tempi «deboli», e inventa sporadiche variazioni. Si inserisce poi, con un *tre-sillo* d'entrata, il *llamador* che marca il controtempo in maniera costante e invariata per tutto il brano. Nel frattempo entra il *tambor ale-gre*, che esegue una base ritmica saltellante in 6/8 con continue variazioni di accenti su uno schema ritmico trocaico (lunga - breve). La *gaita corrida* è a tempo vivace, e accelera a poco a poco.

Es. 36. Gaiteros de San Jacinto (?), *El niño llora, gaita corrida*. El Diablo Továr e Grupo Millson.

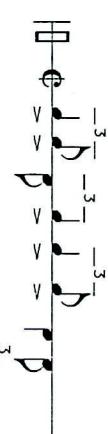
$\text{♩} = 83 \rightarrow 106$



Il ritmo della *gaita* non differisce molto da quello della *cumbia*; tuttavia è opportuno precisare alcuni dettagli:

- A) nella *gaita* l'unico strumento melodico è la *gaita* (o la coppia di *gaitas largas* o la *gaita corta*), nella *cumbia* è sempre il *millo* (*pito*);<sup>60</sup>
- B) nella *gaita* originaria non compariva il  *bombo* o *tambora*, e nemmeno il *guache*, che furono introdotti in seguito, mentre questi strumenti erano propri della *cumbia*;
- C) il modulo base del *tambor alegre* è un po' diverso. Nella *gaita* è  $\text{|| cl } \text{ r } \text{ b } \text{ j } \text{ r } \text{ b } \text{ j } \text{ ||}$ ; nella *cumbia* è simile al *cinquillo*:  $\text{|| el } \text{ j } \text{ b } \text{ r } \text{ p } \text{ ||}$ .
- D) Nella *cumbia* la funzione di *alegrar*, ossia di variare il *pattern* di ba-

Il seguente è un *porro de gaita* eseguito dal Diablo sull'*alegre*:



Es. 37. *Porro de gaita*. El Diablo Továr, *tambor alegre*.

<sup>58</sup> Cioè improvvisatore di *décimas*, canti *a cappella* su strofe di dieci versi ABBAACCDDC.

<sup>59</sup> Interessante in proposito il documentario di Gloria Triana *Gaitas y tambores de San Jacinto*, della serie *Yurupari*.

<sup>60</sup> Nel «Festival de la Cumbia» che si svolge alla fine di giugno a El Banco (Magdalena) sono ammessi al concorso solo gruppi di *millo* e *tambores*, mentre sono esclusi altri tipi di organico come la *tambora* e la *gaita*.

se, spetta al *bombo* o *tambora*; nella *gaita*, in origine priva della *tambora*, è rimasta al *tambor alegre*.

E) La *cumbia* mantiene un tempo metronomico fisso  $\text{j} = 96$ ) per tutto il brano, mentre la *gaita* inizia con un tempo lento per accelerare gradualmente fino ad assumere un andamento veloce.

Il *porro* (*sanjacintero*) è una *gaita* cantata a tempo più lento, per favorire il canto responsoriale; El Diablo sostiene che si tratti del *porro de bullerengue*. Esiste anche il *porro corrido*, più rapido e privo di canto.

Dal 1985 si celebra a Ovejas (Sücre) il Festival de *gaita* in cui si distinguono due modalità: *gaita larga* o *Tunera* e *gaita corta* o *Popo*.

## 2.6. Il *conjunto de gaitero*.

Nelle *sabanas* di Córdoba, Sucre e Bolívar, e in particolare a San Pelayo (Córdoba), troviamo un complesso strumentale chiamato *conjunto de gaitero*. I Gaiteros de San Pelayo ne rappresentano il miglior esempio, dato che includono in organico la *gaita corta*, il *tambor macho* o *machito (llamador)*, il *tambor hembra (alegre)* e una coppia di *maracas*. A questi si sono aggiunti in seguito il  *bombo* e la *guacharaca*. Il loro repertorio comprende *porro*, *puya*, *cumbia* e *gaita*, ma i generi o ritmi tradizionali interpretati da questo tipo di organico sono il *porro* e la *puya*, la prima cantata e in tempo moderato e la seconda strumentale in tempo vivace.

La *gaita pelayera (corta)*, o *pito cabeza de cera* (fischio testa-di-cera) si distingue un poco dalle *gaitas sanjacinteras (macho e hembra)*:

Principale strumento melodico è la *gaita corta*. È diversa da quella in uso a San Jacinto o a Ovejas, e in tutta la zona in cui ci sono due *gaitas* lunghe, *hembra* e *macho*. A Córdoba vi è invece la *gaita corta* con sei forti; mentre la *gaita larga macho* ha un foro, e la *hembra* cinque. Nella *gaita corta* si riassumono le dimensioni delle due precedenti, si che potremmo parlare di una *gaita macho-hembra*.<sup>61</sup>

List<sup>62</sup> cita un *conjunto de gaita* (non *gaitas*), diffuso nella valle del Mag-

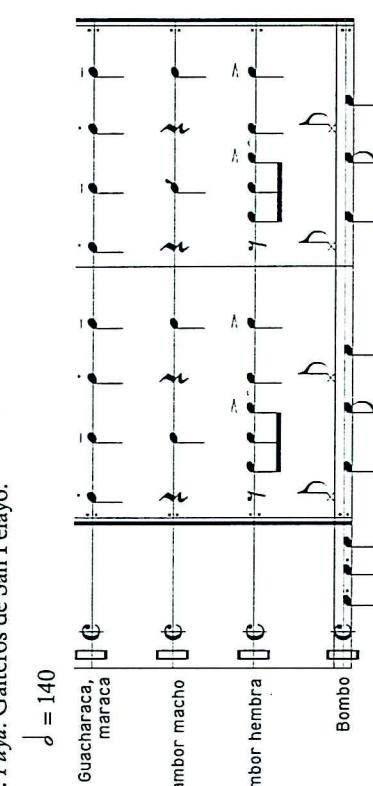
dalena e ad Atánguez (César), e che include la *gaita corta*, un tamburo (*caja*) e una raspa (*guacharaca*):

Si sono trovati *conjuntos* che impiegano *gaitas* corte all'interno del Bolívar, in particolare lungo le rive del Magdalena. Il *conjunto* comune nel Magdalena comprendeva solo una *gaita*, la lunga *hembra*, un tamburino a due pelli chiamato *caja*, e la *guacharaca*, un tubo di bambù seghettato, sfregato con un osso o altro oggetto. In Atánguez ho anche registrato<sup>63</sup> un *ensemble* noto in zona come *conjunto de gaita*. È composto da una *gaita hembra* corta, un tamburo piccolo...

## 2.7. La *puya*.

È un genere strumentale a tempo rapido, interpretato dai *gaiteros* e dai *cañamilleros*, i quali suonano di continuo per tutto il brano. Si distingue per il tipico modulo sincopato,  $\begin{smallmatrix} \text{B} & \text{C} \\ \text{C} & \text{D} \end{smallmatrix}$ , scandito dalla *tambora (bombo)*. Questa è la base improvvisativa del *tambor hembra (alegre)*; la stessa figura si ritrova inoltre nel *baile cantado* detto *berroche*, prima citato a proposito delle *tamboras*. *Guacharaca* e *maracas* scandiscono la divisione binaria, il *machito (llamador)* marca il controllo del tempo. Anche in questo caso, come nel precedente, il *bombo* dà il via al ritmo eseguendo il *tretillo* su una pelle, a mo' di introduzione.

Es. 39. *Puya. Gaiteros de San Pelayo.*

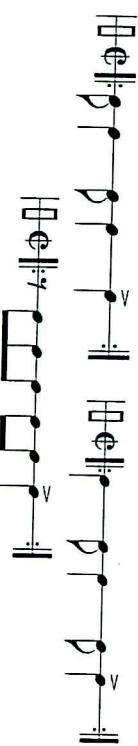


Mentre il *pito cabeza de cera* intona moduli melodici ripetitivi, e le

<sup>61</sup> Margarita Cantero e William Fortich, *Taller folclórico de Córdoba*, «Nueva Revista Colombiana de Folclore», vol. 3 - 1991, n. 11, p. 120.  
<sup>62</sup> *The Folk Music...*, cit., p. 120.

altre percussioni ripetono la loro parte in maniera costante, il *tambor hembra (alegre)* improvvisa. Ecco alcuni esempi di modelli ritmici ricorrenti nell'improvvisazione:

E.s. 40.



Da notare che il punto d'arrivo di ogni variazione, ossia l'accento-chiave di questo ritmo, cade sul *levare* del secondo movimento.

## 2.8. Il porro.

Il *porro*<sup>64</sup> è un ritmo connesso in origine ai *bajles cantados* eseguiti dalle *tamboras*; oggi compare solo nel repertorio di *cañamilleros* e *gaiteros*, e delle bande. Guillermo Valencia Salgado<sup>65</sup> afferma:

I nostri informatori, vecchi mulatti e meticci, artisti spontanei di tamburo e *gaitas*, ci hanno raccontato che il *porro* è un ritmo molto antico, e che lo hanno visto suonare con soli tamburi e *guachares*, accompagnati dal battito di mani, e che i cantori si scambiavano rime picaresche (*píquería*); o anche interpretato da *gaitas e traveseros* [cioè cana de millo] e, come oggi nei *fandangos*, dalla banda di fiati.

Escalante<sup>66</sup> dice, a proposito del *porro viejo*:

È musica e danza quasi scomparsa dal folklore tipico della costa colombiana del Caribe. Il centro di gravità delle antiche riunioni era un tamburo monopelle di forma tronco-conica, chiamato *porro*. A volte intervenivano altri strumenti, e il tutto era completato dal concorso di un coro che sosteneva il ritmo battendo le mani e ripetendo ritornelli convenzionali.

<sup>64</sup> Secondo alcuni (De Lima, cit., p. 8; Aquiles Escalante, *El Negro en Colombia*, cit., p. 148; Sudheim, citato in Delia Zapata Olivella, cit., p. 194), era chiamato *porro* un tamburo tronco-conico a una pelle, suonato con le mani.

<sup>65</sup> *Festividades, instrumentos y ritmos*, «Nueva Revista Colombiana de Folclore», 3 - 1991, 11, p. 151.

<sup>66</sup> Cit., p. 148.

Il *porro del conjunto de gaitero* mostra ancora tracce del *porro viejo* della *tambora* nel canto responsoriale; il ruolo del *pito cabec' e cera* è invece secondario: si limita a un motivetto introduttivo e ricorrente tra una strofa e l'altra, e a brevi commenti a fine frase. Tutte le percussioni (inclusa *guacharaca* e *maracas*) ripetono durante il canto un proprio *pattern*, che viene abbellito da *revuelos* quando il canto cessa.<sup>67</sup>

Il *porro* è considerato una variante più rapida della *cumbia*, di cui condivide molti moduli ritmici. Inizia con una breve frase della *tambora* (o *bombo*), cui spetta la parte principale. Il termine *palitao* si riferisce all'accompagnamento ritmico detto *paloteo* (da «*palo*», bacchetta senza testa) suonato sul fusto del *bombo*, dove all'uopo è collocato un pezzetto di legno (*tablita*); durante la sezione cantata il *bombero* si limita a «*marcar el compás*» (tenere il tempo), mentre durante la sezione strumentale esegue il modulo ritmico della *cumbia* con rare variazioni o abbellimenti. Il *tambor hembra* scandisce un modulo ritmico costante — accentando il *levare* insieme al *llamador* — nella parte cantata, e lo varia in quella strumentale. *Guacharaca* e *maracas* eseguono una figura ritmica costante, con alcune variazioni nella sezione strumentale.

E.s. 44. *Lamento del pito cabez' e cera - Poro (pelayero)*. Gaiteros de San Pelayo.

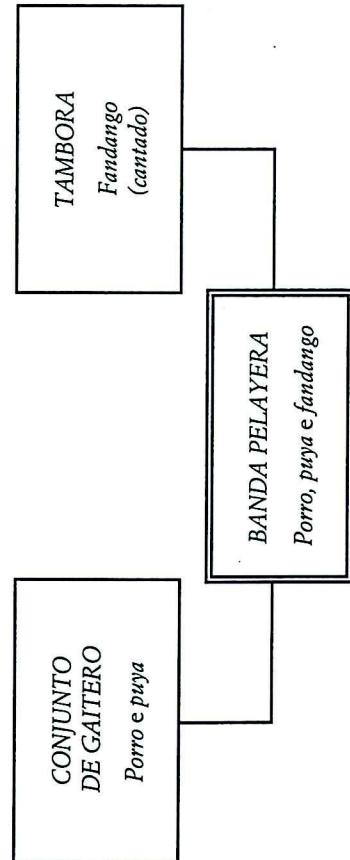
$J = 103$

<sup>67</sup> Si veda *Los sabores de mi porro*, documentario di Gloria Triana della serie *Yurupari*.

## 2.9. La *papayera*: *porro*, *puya* e *fandango*.

La banda con fiai e tamburi ha avuto grande diffusione in Colombia, in particolare nella regione di Córdoba, dove prende il nome di *papayera*. La *banda pueblerina*, *banda de porro o papayera* è, come dice il nome, una banda popolare, di paese, con organico da undici a ventidue elementi, che comprende clarinetti, trombe, tromboni, bombardini, grancassa, rullante e piatti.<sup>68</sup> La banda fa la sua comparsa nella zona verso metà del 1800, con un repertorio di valzer, polke, mazurke e *contradanzas*, che si eseguivano nelle feste dell'ambiente creolo aristocratico come *bailes de salón o cortesanos*. In seguito si trasferisce in quello *callejero* delle piazze pubbliche, nelle *corralejas* e nei *fandangos*,<sup>69</sup> e prende il posto dei *conjuntos de gaitero*. Il repertorio delle bande attinge dal *conjunto de gaitero* (*porro* e *puya*) e dalla *tambora* (*fandango*). Affidati alla banda, questi generi diventano puramente strumentali.

Fig. 15.



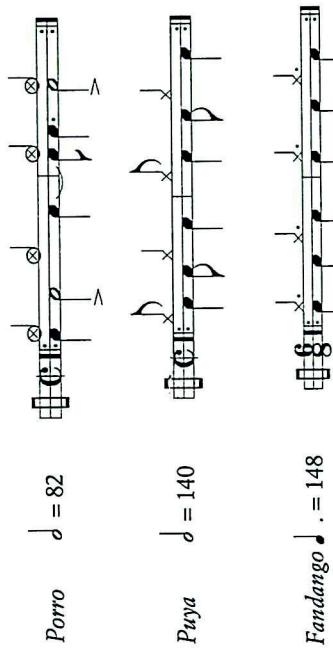
I ritmi di *porro*, *puya* e *fandango* eseguiti dalle bande hanno come

<sup>68</sup> Una tappa fondamentale nell'apprendistato dei giovani musicisti cordovani è far parte di una *banda de hoijitas* che include uno o due suonatori di *hoja melódica*, una foglia di arancio, guanabano o alloro fatta vibrare tra le labbra a imitazione degli strumenti a fiato della banda.

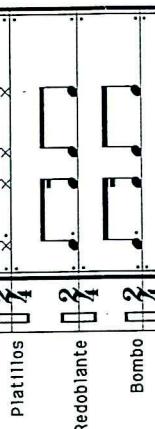
<sup>69</sup> La *corraleja* (da *corral*, cortile recintato per il bestiame) è una specie di rodeo o di corrida. Il *fandango* è la festa popolare notturna con ritmi e danze tradizionali. *Corralejas* e *fandangos* sono oggi presenti nella *Fiesta del algodón* di Cerecete (Córdoba) e nelle *Corralejas de Sincelejo* (Sücre).

fondamento il *borombo*. Ciascuno dei tre generi è caratterizzato da un particolare modulo ritmico del *borombo*, eseguito a una velocità specifica:

Es. 45.



Nel repertorio folklorico delle bande cordovane, il *porro* è senz'altro il ritmo principe. Vi è una distinzione strutturale tra *porro pelayero o sikuano e porro sabanero*. Il primo ha una forma tripartita *danzón - porro - bozá*, mentre nel secondo, interamente orchestrato, è assente il dialogo responsoriale tra strumenti. Il *danzón* introduttivo e finale è una *contradanza*, o meglio una *danza*, basata sulla figura ritmica della *habanera* (↑↓↑↓↑↓); il *porro* è in forma responsoriale fra tromba solista e ottoni; la *bozá* è un intermezzo in cui il clarinetto improvvisa su un *riff* dei bombardini mentre tacciono le trombe e il *bombo*. La differenza tra *porro tapao e porro palitao* sta nella tecnica esecutiva adottata sul *bombo durante le varie sezioni del brano: il tapao si adopera durante il porro, il palitao durante la bozá*.

Es. 46. *Danzón*.

Es. 48. Bozó.

Un appuntamento importante per il folklore cordovano è il «Festival del Porro», che si tiene ogni anno a San Pelayo con un concorso bandistico. Le bande hanno via via sostituito gli organici strumenti tradizionali (*cumbiamba*, *gaita*, *tambora*) nell'accompagnare le danze nelle feste. Ma da qualche decennio anche la banda corre a sua volta il rischio di scomparire, sostituita dal *picó* (inglese «pick-up»), il giradischi.

## 2.10. Il *conjunto de carrozos* e il *chicote*.

Atánguez (Cesár) rappresenta il *melting pot*, il punto di confluenza

etnica tra i gruppi indigeni arhuacos<sup>70</sup> della Sierra Nevada de Santa Marta (íjcas, koguis, sankás e kankuamos), la popolazione di origine negroide e i creoli.

Ad Atánguez, un piccolo villaggio nella Cordigliera Orientale a 26 km. da Valledupar nel Magdalena *[sic, è nel Cesár]*, ho registrato quello che in zona è noto come *conjunto de carrozos*. Il gruppo si compone di due flauti diritti o *carritos*, una piccola *maraca* e un *cantante*. I due *carritos* usati sono noti come *bembra* e *macho*, femmina e maschio. Il suonatore del *macho* suona questo con la sinistra e la *maraca* con la destra.<sup>71</sup>

La descrizione corrisponde a quella delle *gaitas* di San Jacinto e dei *kuisis* degli indios arhuacos. I *carritos* di Atánguez differiscono dalle *gaitas* di San Jacinto perché queste sono più lunghe (circa 90 cm contro circa 56 del *carrito*) e sono fatte di *cardón*, un cactus, mentre i *carritos* sono ricavati dalla *caña de carrito*, un tipo di bambù. Uguale è comunque il sistema di costruzione (una testa di carbone e cera in cui è inserita una piuma di tacchino) e di intonazione (pentatonica).

Gli abitanti di Atánguez sono in primo luogo *mestizos* discendenti dell'omonima tribù indigena. Il *conjunto de carrozos* è impiegato solo per accompagnare il *chicote*, un ballo tondo eseguito da uomini e donne che poggiano le braccia sulle spalle del vicino. Gli informanti reputano il *chicote* di origine indigena.<sup>72</sup>

Nel *conjunto de carrozo* o *de chicote* non compaiono percussioni. Un tamburo a due pelli è invece impiegato per la *danza de los kukumbas* e la *danza de los diablos*, e un tamburo a una pelle, suonato dal *Capitán* del *Palenque de Negros* (*cabildo*), per la *danza de los negros y negritos*.

## 2.11. *Kukumbas, diablos e negritos*.

Ad Atánguez si celebra la Settimana Santa con tre danze tradizionali: la

<sup>70</sup> Gli arhuacos sono gli eredi dell'antica cultura tayrona.

<sup>71</sup> List, cit., p. 119.

<sup>72</sup> List, p. 120.

danza de negritos, la danza de los diablos e le *kukambas*,<sup>73</sup> che accompagnano la processione del Corpus Christi (la Via Crucis), a cui partecipano i promeseros, i pellegrini che hanno ricevuto la grazia in cambio di un voto (*promesa*). Ecco la trascrizione parziale dei tre generi di musica che accompagnano le rispettive danze: *kukambas*, *diablos* e *negritos*.<sup>74</sup>

Es. 49.

**Danza de kukambas:**

Tambores, | #:e | :e | etc.  
maracas

**Danza de diablos:**

Tambor | #:e | :e | etc.  
Melodía | G | :e | etc.

**Danza de negritos y negritos:**

Ritmo 1 | #:e | :e | etc.  
Ritmo 2 | #:e | :e | etc.  
Coro | G | :e | etc.

## 2.12. Il *conjunto de acordeón*.

Gli strumenti del *conjunto de acordeón o vallenato*, originario di Valdupar (César), sono solo l'*acordeón*, la *guacharaca* e la *caja vallenata*.

List ce ne offre una succinta descrizione:<sup>75</sup>

In molte aree della costa atlantica il *conjunto de gaitas* è stato rimpiazzato dal *conjunto de acordeón*. A quanto pare questo processo è iniziato dapprima nella Valledupar, nel Magdalena. Diffusosi nella regione, e alla fine in tutto il paese, questo *conjunto* prese il nome di *vallenato*. Esso è formato da un *acordeón*, la *caja* o piccolo tamburo a due pelli, e una *guacharaca*. I *cuartetos* sono cantati dal suonatore dell'*acordeón*, che può anche improvvisare alcuni versi. Gli esecutori del *vallenato* suonano tutto a orecchio.

È probabile, come afferma List nel passo precedente, che il *conjunto vallenato* abbia avuto origine dal *conjunto de gaitas*, quando l'*acordeón* rilevò la funzione melodica della *gaita-carrizo*,<sup>76</sup> ma potrebbe anche darsi che il predecessore di questo organico sia la *tambora*:

Man mano che nella regione magdalense scomparivano i gruppi di tamburini [*Lamboras*], molti canzoni e ritmi sono rimasti orfani dei loro strumenti; ricordati dalla collettività, essi hanno trovato nella *caja*, nella *guacharaca* e nell'*acordeón* una nuova forma espressiva, con un testo più evoluto ed elaborato, e tuttavia conservando la caratteristica forma responsoriale (...). Canti come *La perra, Candela vita, El pañuelito* e altri ancora sono ricordi di vecchi canti negri delle *tamboras* (...). Gli strumenti della *tambora*, con una lunga tradizione nella regione, consistevano in un tamburo lungo suonato con vigore a mani nude, accompagnato da una cassa semiconica (*caja vallenata*) detta *paltita*. La percussione si animava con il battimani e i colpi sonori prodotti picchiando con un sasso un guscio di tartaruga. Sebbene alcuni gruppi sopravvivano (El Paso, Loba, Chimichagua e Tamalameque), i loro brani vengono assorbiti dai *conjuntos de acordeón*.<sup>77</sup>

L'*acordeón vallenato*<sup>78</sup> non è una fisarmonica a tastiera ma un organetto diafonico a bottoni (Hohner). Si presume sia arrivato dal porto di

<sup>75</sup> List, p. 121.<sup>76</sup> Un processo simile è accaduto in Argentina ai primi del secolo, quando il *bandoneón* apparve nel *tango*, accanto al violino ed al pianoforte, in sostituzione del flauto. Per approfondimenti: Meri Lao, *Voglia di tango*, Sugarco, Milano 1986.<sup>77</sup> Giro A. Quiroga Otero, *Ritmos y instrumentos de los cantos vallenatos*, «Nueva Revista Colombiana de Folclor», vol. 1 - 1986, n. 1, p. 92-93.<sup>78</sup> *Akkordion* si chiamava lo strumento brevetto a Vienna nel 1829, ma inventato da Buschman a Berlino nel 1822.

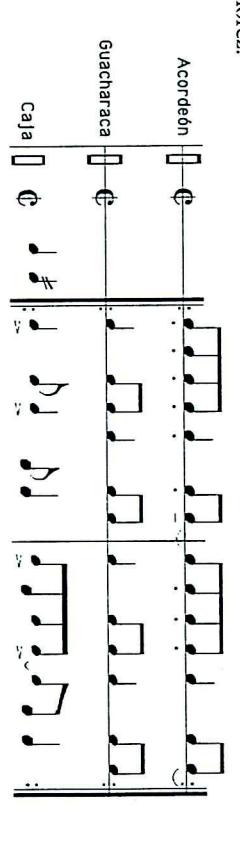
Riohacha, nella Penisola Guajira, con i contrabbandieri delle isole di Aruba e Curaçao, o con gli emigranti europei insediatisi nella zona del Magdalena. La *guacharaca* (*carraca* in Venezuela) è, secondo i cronisti della Conquista, uno strumento di origine indigena, costituito da una *cana brava* o di *lata* o di *playon* di circa 35 cm, sfregata sul dorso sghettato con un tridente metallico (*trinche*) o una costola di animale;<sup>79</sup> il suono emesso è simile al verso del volatile tropicale omonimo. La *caja vallenata* (da non confondere con il *cajón* peruviano e cubano, costituito da una cassetta di legno con un'apertura centrale) è un piccolo tamburo a una pelle molto tesa, simile al *llamador*, tenuto tra le ginocchia e percossito con le dita, con tecnica simile a quella usata sulla copia di tamburi cubani *ekué o bongó*.

Riguardo alla *música vallenata*, «i ritmos di origine folklorica di solito suonati dal *conjunto vallenato* del Magdalena sono il *merengue*, il *paseo* o *son* e la *puya*.<sup>80</sup> Lo stesso organico è usato anche per accompagnare la *danza de los diablos*.<sup>81</sup>

### 2.13. Il *paseo* e il *son*.

Del *paseo*<sup>82</sup> *vallenato*, Abadia Morales<sup>83</sup> sottolinea l'importanza come istituzione preziosa per la vecchia società della "Provincia":<sup>84</sup>

Il *paseo* è anzitutto un canto, quindi la melodia può essere realizzata solo dalla voce del *trapador* e l'accompagnamento ridotto alla *guacharaca* (...). Così era nei



Es. 50. *La Diosa coronada, paseo vallenato.* Leandro Díaz, Emiliano Zuleta e Pablo Flórez.

primi cantori di *paseo*, trovatori erranti che nelle loro peregrinazioni portavano solo la piccola *canya* o *guacharaca* per tenere la pulsazione ritmica del canto. Il *paseo* è una vera istituzione regionale con una funzione sociale. È un giornale cantato, una cronaca viva di tutto ciò che accade nelle province della zona.<sup>85</sup>

Il *son* e il *paseo* iniziano con una breve introduzione di *acordeón*. Appena questo accenna al motivo, entrano *caja* e *guacharaca*; per ultima si aggiunge la voce che intona alcune strofe intercalate dal commento musicale dell'*acordeón* in tempo binario semplice. Il frassaggio dell'*acordeón* è a crome *staccato* sugli accordi di tonica e dominante. La *guacharaca* ripete di continuo un *pattern* ritmico, lo stesso che il *güiro* esegue nel *son* cubano o il *torpedo* nel *merengue* dominicano. La *caja* scandisce un modulo ritmico ripetuto e invariato, che altro non è se non il *cinquillo* cubano introdotto da un *abancio* (rullo introduttivo). È evidente la somiglianza con ritmi delle Antille quali il *cabypso* (Trinidad e Tobago) e la *beguine* (Guadalupe e Martinica).

Il *paseo* e il *son* sono caratterizzati da identici moduli ritmici di *caja vallenata* e *guacharaca*. Si differenziano per ché il *son* è più lento. 2.14. Il *merengue vallenato*.

Del *paseo*<sup>82</sup> *vallenato*, Abadia Morales<sup>83</sup> sottolinea l'importanza come istituzione preziosa per la vecchia società della "Provincia":<sup>84</sup>

Il *paseo* è anzitutto un canto, quindi la melodia può essere realizzata solo dalla voce del *trapador* e l'accompagnamento ridotto alla *guacharaca* (...). Così era nei

(Brasile), *raspador* (Messico), *wuri* (Curaçao), *guayo e torpedo* (Repubblica Dominicana), etc.

<sup>79</sup> Esistono diversi idiomoni a rasciamento nell'America Latina: *güiro* (Cuba e Portoricò), *reco-reco* (Brasile), *raspador* (Messico), *wuri* (Curaçao), *guayo e torpedo* (Repubblica Dominicana), etc.

<sup>80</sup> List, p. 122.

<sup>81</sup> Emrito De Lima, *Del folklore Colombiano*, «Boletín Latino-American de Música», vol. 1 - 1934, p. 47-55.

<sup>82</sup> Il nome di *paseo* si riferisce all'omonimo passo di danza e probabilmente alla prima parte del *merengue* dominicano formato da *paseo - merengue - jaleo*.

<sup>83</sup> *Compendio general de folklore Colombiano*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá 1983, p. 208-9.

<sup>84</sup> *Provincia de Valledupar* o semplicemente *Provincia* era chiamato una volta l'attuale *departamento* del Cesar e parte dell'attuale *departamento* della Guajira.

nicano: l'organico strumentale che suona il *merengue* nella Repubblica Dominicana è formato dal trio di base organetto (*acordeón*) - tamburo (*balsié*) - strumento a raschio (*guayo*); è indubbia la somiglianza con il *conjunto vallenato* tipico (*acordeón, caja e guacharaca*). Come nel *paseo*, l'*acordeón* introduce il brano e la *caja* entra insieme alla *guacharaca* non appena accennato il motivo. L'*acordeón*, che si alterna anche qui al canto, suona in modo sincopato la melodia in 6/8 (sugli accordi di tonica e sopratonica), sopra una pulsazione ritmica della *guacharaca* «in due» (stessa figura del *paseo*), mentre il percussionista esegue un modulo ritmico con brevi variazioni sulla *caja vallenata* in 6/8 e/o 3/4, sul modulo ritmico della *zamba*:  $\begin{smallmatrix} \text{||} & \text{||} \\ \text{||} & \text{||} \end{smallmatrix}$ . Talvolta nella parte della *caja* si presenta un'enniota orizzontale 2:3; dalla combinazione di queste tre parti scaturisce una poliritmia e/o polimetria a più strati che possiamo così riassumere: *acordeón* in 6/8; *guacharaca* in 2/2 o 2/4; *caja* in 6/8 - 3/4.

Es. 51. Santiago Salgado, *Perla de Urabá - Merengue vallenato*. Santiago Salgado y su Conjunto típico Vallenato.

$\text{J.} = 132\text{-}138$

## 2.15. Evitar: «*Tierra incognita*»

Scoprimento Evitar il 1° novembre 1964. Il termine «scoprire» è appropriato. Evitar era *tierra incognita* a chiunque avessi contattato, nella regione, prima di quella data.

Con queste parole inizia il libro di George List *Music and Poetry in a*

*Colombian Village: A Tricultural Heritage*.<sup>87</sup> Evitar (Mahates, Bolívar), nella savana del Bolívar a pochi chilometri da Palenque, è il paese in cui l'etnomusicologo americano ha effettuato le sue ricerche, tornando vi più volte tra il 1964 e il 1970.

Il repertorio del *conjunto de cumbia* di Evitar comprendeva *cumbia*, *gaita*, *porro* e *puya*. Di seguito riportiamo trascrizioni parziali del *tambor mayor o alegría* e del *bombo*, tratte da varie danze così come eseguite a Evitar.

Es. 52. *Cumbia* di Evitar. Parte del *tambor mayor (alegría)*.

$\text{J.} = 108$

Es. 53. *Cumbia* di Evitar. Parte del *bombo*.

$\text{J.} = 116$

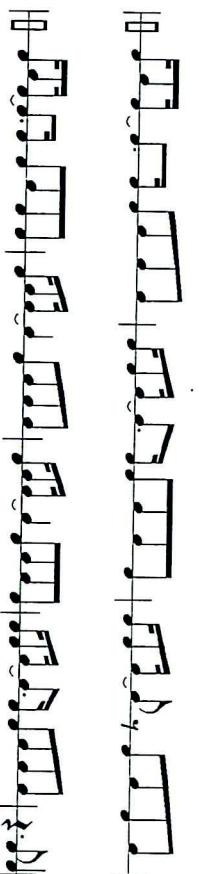
Variazione (battute 5-7):

$\text{J.} = \text{J.}$

<sup>87</sup> Cit., Prologo.

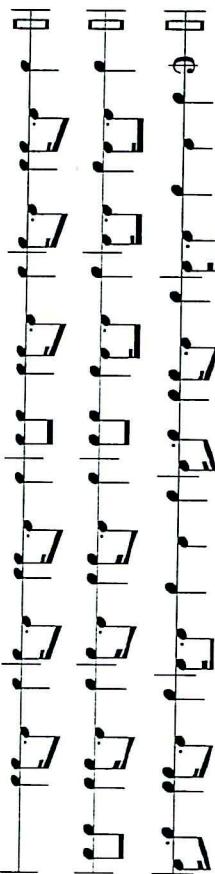
E.s. 54. Mariana - Gaita. Parte del tambor mayor.

$J = 102$



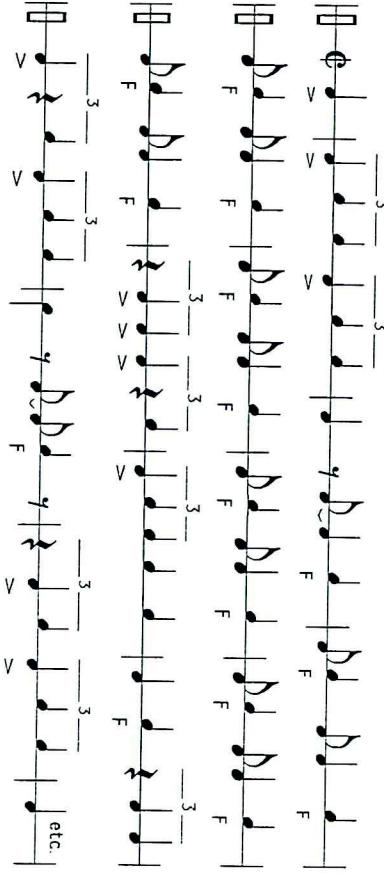
E.s. 55. Mariana - Gaita. Parte del tambo.

$J = 88$



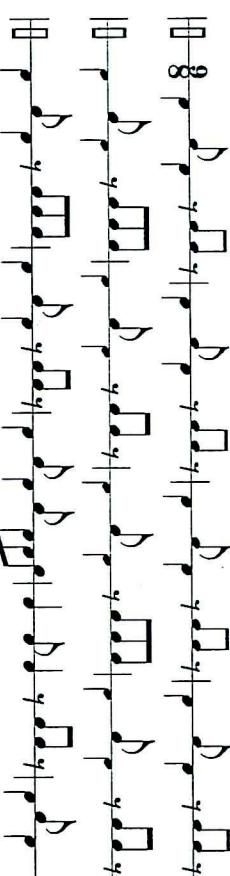
E.s. 56. Ven aé - Porro. Parte del tambo mayor.

$J = 120$



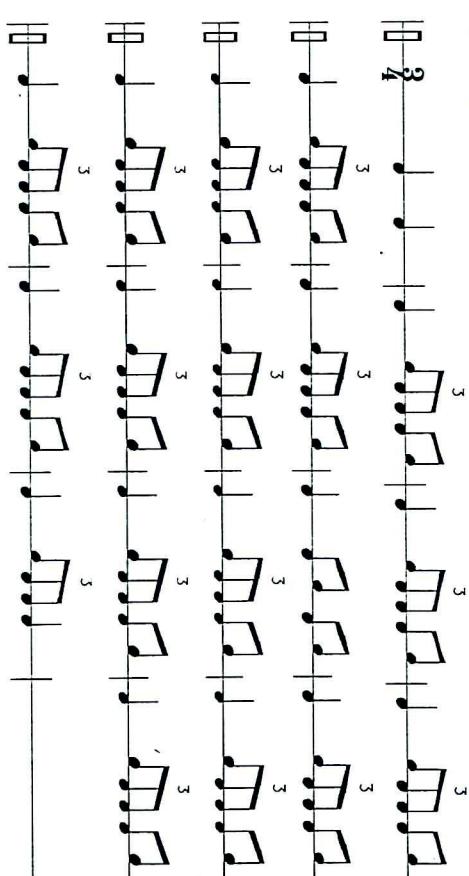
E.s. 57. La jaquimita - Puya. Parte del tambor alegre.

$J = 69$



E.s. 58. La jaquimita - Puya. Parte del bombo.

$J = 72$



Infine, List raffronta i vari moduli ritmici eseguiti dal *tambor mayor* o *alegre* nei quattro ritmi principali della costa (*cumbia*, *gaita*, *porro* e *puya*), eseguiti da *tamboleros* di *Evitar* e di *Cartagena*. Li vediamo riassunti nella tabella dell'E.s. 59.

## Es. 59.

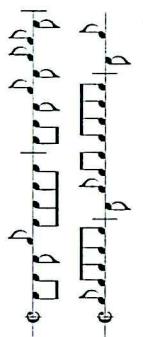
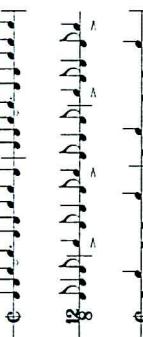
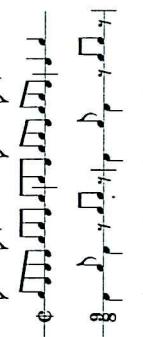
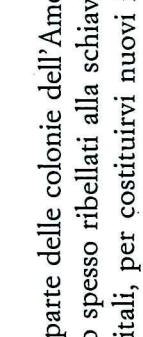
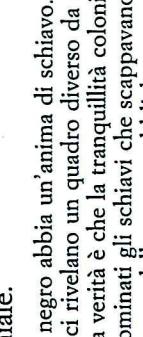
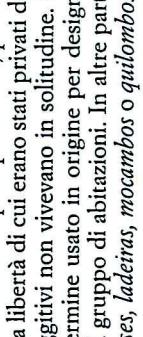
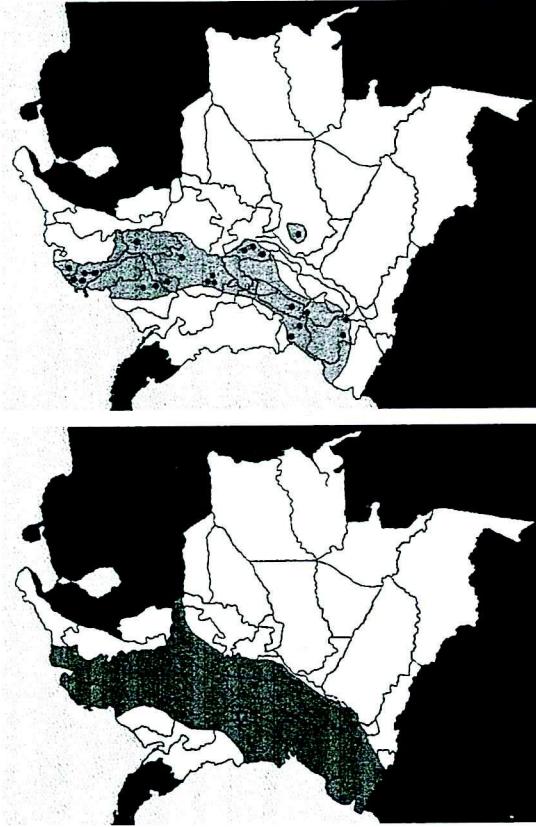
<i>Cumbia</i>	Evitar, TR 57, batt. 3-4	
	Cartagena, LF 173.1	
<i>Gaita</i>	Evitar, TR 63, batt. 3-4	
	Cartagena, LF 173.2	
<i>Porro</i>	Evitar, TR 66, batt. 3-4	
	Cartagena, LF 173.3	
<i>Puya</i>	Evitar, TR 69, batt. 3-4	
	Cartagena, LF 173.4	

Fig.25. A sinistra: aree della schiavitù. A destra: area di distribuzione dei *palenques*.<sup>89</sup>

## 3. Palenque e i bailes de muerto.

## 3.1. Introduzione.

In Colombia, come nella maggior parte delle colonie dell'America latitina e angloassone, i negri si sono spesso ribellati alla schiavitù fuggendo in zone desertiche e inospitali, per costituirci nuovi insediamenti, al di fuori dell'autorità coloniale.

Il *cimarronaje* contraddice l'idea che il negro abbia un'anima di schiavo. Studi recenti, spogliati di pregiudizi razziali, ci rivelano un quadro diverso da quello delineato alla maniera conservatrice. La verità è che la tranquillità coloniale fu rotta dai *cimarrones*, come furono denominati gli schiavi che scappavano dalle piantagioni, dalle miniere o dal duro lavoro delle opere pubbliche, per cercare nella selva e in altri luoghi inaccessibili la libertà di cui erano stati privati dai loro oppressori. [...]. Ovviamente questi fugittivi non vivevano in solitudine. Si riunivano in comunità dette *palenques*, termine usato in origine per designare la staccionata o palizzata che circondava il gruppo di abitazioni. In altre parti d'America furono chiamate *cumbes*, *mambises*, *laderitas*, *quilombos*.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Aquiles Escalante, *El Palenque de San Basilio. Una comunidad de descendientes de negros cimarrones*, Editorial Mejoras, Barranquilla 1954, Prologo.

## 3.2. Palenque de San Basilio: «un rincón de África».

Palenque de San Basilio (Bolívar) è una comunità nera formata dai discendenti dei *cimarrones* che nel 1608, guidati dall'ex monarca africano Benkos Bioho, ottennero la libertà rivoltandosi ai loro padroni. Il paesino, formato in prevalenza da *bahareques*,<sup>90</sup> si trova a 70 km da Cartagena; è citato per la prima volta in un trattato del 1713, steso dalla *Gobernación* di Cartagena con l'intento di rappacificarsi con i ribelli. L'*entente cordiale*, grazie alla mediazione del vescovo Antonio María Casiani<sup>91</sup> come cancelliere della pace, sancì che gli abitanti del Palenque non avrebbero dovuto accogliere in casa schiavi fuggitivi; in cam-

<sup>89</sup> *Historia de Colombia*, Salvat Editores Colombiana, Bogotá 1988, vol. 6, p. 676.

<sup>90</sup> Capanne con pareti di canne di bambù (*caña brava*) cementate con fango; il tetto è foderato di foglie di palma (*palma amarga*).

<sup>91</sup> Il nome del *palenque*, «San Basilio», gli fu conferito in onore del vescovo Casiani (cognome molto diffuso tra i *palenqueros*), appartenente alla Congregazione di San Basilio.

bio la *Gobernación* avrebbe assegnato loro il terreno occupato e il diritto a una propria organizzazione amministrativa, e quindi a una certa autonomia. Il Palenque si è così mantenuto fuori da ingerenze politiche o religiose, costituendo un proprio governo, presieduto da un Capitano. Per questo è stato definito «*primer pueblo libre de América*».<sup>92</sup>

Come ha detto Sebastián Salgado, un musicista del paese,<sup>93</sup> «*Palenque es un rincón de África*», è un angolo di Africa; la cultura palenquera è originaria, secondo Escalante,<sup>94</sup> dell'area Congo-Angola, linguistica-ispanica, riconoscibile anche nelle molte parole africane del dialetto locale.

### 3.3. Il *lumbalú*.

Il *lumbalú* è una cerimonia funebre riconducibile ai culti animisti dell'Africa nera. Si celebra per la morte di un adulto che in vita aveva fatto parte del *cabildo* (che nel *palenque* ha funzioni politiche e religiose) cui appartengono i musicisti del villaggio, e che è presieduto dalla famiglia Battata. In questo rituale il sincretismo tra credenze cristiane e animiste è assai evidente. Come ha scritto Roger Bastide:<sup>95</sup>

L'Africa bantu si rivela soprattutto nelle ceremonie funebri, dirette da una speciale confraternita (*cabildo*), che portano il nome di *lumbalú* (nome del tamburo principale di cui ci si serve per accompagnare il canto in lingua ngola), con l'invocazione, dopo ognuno di questi (*canti*), di Calunga,<sup>96</sup> divinità della morte o dio supremo a seconda delle etnie bantu.

Il *lumbalú* è descritto da List con ampiezza di dettagli:

Anzitutto il *lumbalú* si esegue solo a Palenque. È una danza funebre che fa parte della cerimonia del *velorio*, una veglia funebre di nove notti illuminata dalle *velas* (candeles). Il *velorio* ha luogo nella casa del defunto il cui corpo è disposto secondo usanze tradizionali durante la prima notte. Nel *lumbalú* vengono suonati due tamburi. Il più grande, il *pechiche*, è un tamburo cilindrico a una pelle alto circa 120 cm. Il più piccolo, la *caja o llamador*, è diffuso in gran parte della regione. Anch'esso è a una pelle, è lievemente conico, ed è alto circa 30 cm con un diametro di 24 cm. Ambidue sono aperti sul fondo e si suonano con le mani. Il *pechiche* si suona in piedi, tenuto fermo tra le gambe del suonatore. Il *llamador* si suona seduti. Il *lumbalú* inizia con un preludio o segnale sul *pechiche* per convocare al *velorio* le persone in lutto. Segue la danza; le danzatrici cantano e battono le mani. Al solista, il *cantante*, rispondono in coro le *contestadoras*. Il *lumbalú* contiene molte parole di probabile origine africana, ma le cantanti non ne ricordano più il significato.<sup>97</sup>

Il *toque* del tamburo chiamato *pechiche* («lamentoso, piangente») o *lumbalú*, durante i *bailes de muerto*, è privilegio della famiglia Battata. Il *pechiche* non è un tamburo sacro, soggetto a *tabu*, ma piuttosto un tamburo rituale. Alcuni anni fa fu distrutto da un incendio; ora ne è in corso di fabbricazione un altro simile. Manuel Zapata afferma:<sup>98</sup>

Nelle molte occasioni in cui abbiamo visitato il paese, abbiamo potuto verificare che i Battata non usano sempre lo stesso tamburo.

Inoltre, questo tamburo era usato anche come mezzo di comunicazione con i villaggi circostanti, ricoprendo il ruolo attribuito altrove al *chaperero* (messaggero). Quindi il *pechiche* aveva una funzione sociale, come il *llamador*, usato per dichiarare pubblicamente la verginità della sposina:

Quando la ragazza è vergine inviano mezza bottiglia di rum al vecchio "Battata",

<sup>92</sup> Roberto Arráoz Caicedo, *Palenque, primer pueblo libre de América*, Cámara de Representantes, Todo Impresores, Bogotá 1986.

<sup>93</sup> Comunicazione personale.

<sup>94</sup> Aquiles Escalante, *Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio*, «Huellas», Uninorte (Universidad del Norte), n. 26, p. 11-24.

<sup>95</sup> Le *Americanas* nere, Sansoni, Firenze 1970, p. 96-97.

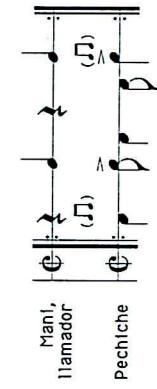
<sup>96</sup> Nei testi dei canti funebri del *lumbalú* ricorre spesso l'invocazione di divinità bantu del Congo-Angola (Kalunga o Zambi e Lemba).

affinché annunci il fatto con tre colpi di tamburo; se non è giovincella, i colpi sono sei, e se supera i trentacinque anni i colpi sono numerosi.<sup>99</sup>

Nel *lumbalú*, il battimani del coro (solo femminile) marca i tempi deboli se il canto è in 2/2, i tempi forti se è in 6/8. Mentre il *llamador* scandisce una base costante invariata, il *pechiche* varia questa figura ritmica:<sup>100</sup>

Es. 60. Anonimo, *A pilá el arroz (lumbalú)*. Cantatrici di *lumbalú*, Palenque.

$\text{♩} = 120$



### 3.4. La marimbula e il sexteto.

Il Diccionario de la música cubana di Helio Orovio<sup>101</sup> definisce la *marimbula*:

strumento utilizzato dai complessi di *son* a Cuba. Si dice derivi dalla *sansa* o *mbila* africana, ed è stato osservato in altri paesi dell'area caraibica.<sup>102</sup> Si ricava da un cassone [*cajón*] in cui si pratica un'apertura sulla quale si collocano lamelle d'acciaio<sup>103</sup> fermate al centro; rimangono liberi e sollevati gli estremi, in modo che pizzicandoli le vibrazioni si trasmettano alla cassa armonica. L'esecutore si siede sopra il cassone e lo fa risuonare premendo le lamelle con i polpastrelli. Si

<sup>99</sup> Aquiles Escalante, *El Palenque de San Basilio*, cit., p. 70-71.

<sup>100</sup> Helio Orovio, *Diccionario de la Música Cubana*, Letras Cubanas, La Habana 1981, p. 237.

<sup>101</sup> In Africa assume vari nomi: *kalimba*, *sanza* o *mbira* (Shona dello Zimbabwe); nell'area caraibica (Haiti, Repubblica Dominicana, Cuba; Puerto Rico e Costa Atlantica della Colombia) è conosciuto come *marimba* o *marimbula*, mentre il nome scientifico è *thumb piano*. La differenza sostanziale tra lo strumento africano e quello antillano o caraibico sta nelle dimensioni e nei materiali della cassa armonica.

<sup>102</sup> La *marimbula* costruita da Simancongo a Palenque è fatta con una cassetta di legno; come lame metalliche sono usate molle di grammofoni, detti *vitrolas* (dal modello di grammofono Victoria).

usa come sostituto del contrabbasso. Sebbene a volte abbia cinque o fino a sette lamine, in genere suona la tonica, la sottodominante e la dominante.

A Palenque la *marimbula* è suonata da José Valdés Simancas, detto «Simancongo», del Sexteto Tabalá.<sup>103</sup> Questo gruppo è nato negli anni Quaranta sul modello di quello cubano, che comprendeva *bongó*, *timbales*, *maracas*, *claves*, *congas* (*timba*) e *botija* o *marimbula*, poi sostituita dal contrabbasso. Il repertorio del complesso è formato da una cinquantina di brani originali, basati sullo stesso ritmo, chiamato *son* o *sexteto*. List afferma in proposito:<sup>104</sup>

Il sextetto [*palenquero*] era un complesso modellato sui gruppi cubani: in particolare quello conosciuto come Sexteto Habanero, che compariva nei film sonori commerciali presentati nelle principali città della regione a cominciare dal 1927 o '28. Nelle città sorse gruppi organizzati a imitazione dei sestetti cubani,<sup>105</sup> e la loro influenza si fece sentire poi nei villaggi.

Stando alle affermazioni di un membro del gruppo, la loro massima aspirazione sarebbe suonare a Cuba. Una loro canzone dice:

Coro: *A la Habana, Cuba, me voy,*  
Solo: *Chelo, llévame a la Habana,*  
Coro: *A la Habana, Cuba, me voy,*  
Solo: *Que me mate un rayo cubano.*  
Coro: *A la Habana, Cuba, me voy.*

Il *son* è in tempo binario semplice e ha struttura bipartita: un'introduzione lenta in cui si cantano le prime due frasi (il titolo), e una parte vivace in forma responsoriale solista-coro (una sorta di *montuno*).

<sup>103</sup> *Tabalá*, in dialetto *palenquero*, significa «tamburi di guerra».

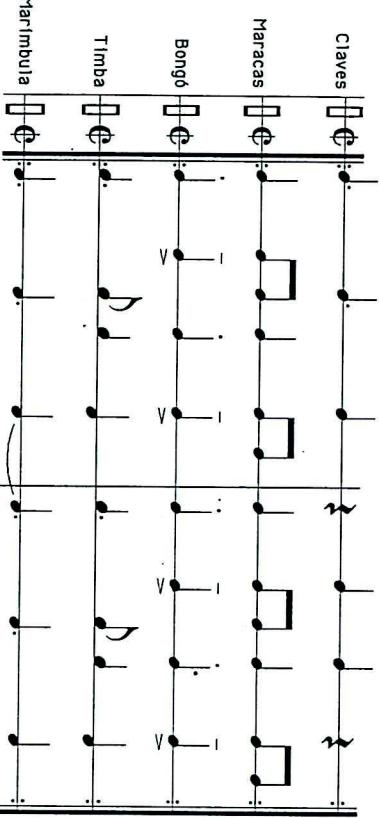
<sup>104</sup> *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-cultural Heritage*, Bloomington, Indiana University, 1983, p. 90.

<sup>105</sup> George List, *The Musical Bow at Palenque*, Journal of the International Folk Music Council, vol. XVIII, p. 54-59.

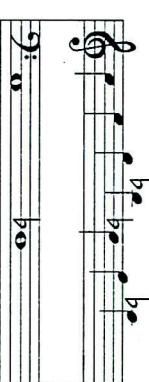
<sup>106</sup> Ritornero: «Me ne vado a L'Avana, Cuba». Solo: «Chelo, portami a L'Avana», «Che mi uccida un raggio cubano».

Es. 61 Anonimo, *Clavo y martillo (sextero). Sexteto Tabalá.*<sup>107</sup>

$\text{d} = 78 \rightarrow 115$



Es. 62. Scala prodotta dalla *marimba de napa*.



Sempre List<sup>108</sup> testimonia poi la presenza di *sexteros* con *marimbula* nei dintorni di Palenque, a Evtitar e Sopaviento. La *marimbula* era presente anche nel Magdalena, nel *conjunto de acordeón*, per l'esecuzione del *son vallenato*.<sup>109</sup>

### 3.5. La marimba de napa

List<sup>110</sup> ci riferisce di uno strumento di origine africana<sup>111</sup> suonato a Palenque: l'arco musicale, ivi chiamato *marimba*. È costituito da un bastone flessibile di *guayabo* (il *palo*) con una corda (la *napa*), che è la vena centrale di una grande foglia della palma diffusa nella regione, legata alle estremità e colpita con un bastoncino (la *varia*), una sezione di

List ha anche trascritto due brani eseguiti da Rafael Terán Valdés, da una registrazione (Palenque, 14.11.1965) conservata nell'archivio del Centro de Documentación Musical dell'Istituto Colombiano de Cultura di Bogotá. I titoli sono: *El pajaro toche* e *La mica prieta*.

Il *marimbero* di Palenque afferma che un tempo lo strumento faceva parte di un *conjunto* comprendente, oltre la *marimba*, un *tambor* monopelle, un *cajón* (tamburo piccolo per scandire il tempo), una *guacharaca* e un *guachoco*. Il gruppo, secondo l'intervistato, era impiegato per accompagnare la danza della *cumbia*. Ma lo studioso americano non gli crede per due motivi: primo, perché il suono della *marimba* sarebbe stato sommerso dal volume degli altri strumenti; secondo, perché lo strumento melodico di regola impiegato nei *conjuntos* della zona è la *canya de millo*. Escalante<sup>112</sup> afferma in proposito:

In passato i *palenqueros* ballavano al ritmo di *marimbas de boca*, due *tambores* e un *guacho*. La *marimba de boca* è un arco musicale che si colloca sulle gambe, in modo che la corda usi la bocca del musicista come cassa di risonanza. Le vibrazioni si producono con un bastoncino di legno. I musicisti si collocavano al centro e le coppie danzavano in circolo.

<sup>107</sup> La registrazione è stata effettuata da chi scrive l'8.8.1982 a Palenque in assenza di uno dei componenti del sestetto, il suonatore di *guacharaca*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Ciro A. Quiroz Otero, *Ritmos e instrumentos de los cantos vallenatos*, «Nueva Rivista Colombiana de Folclor», vol. 1, n. 4.

<sup>110</sup> List, *The Musical Bow at Palenque*, cit.

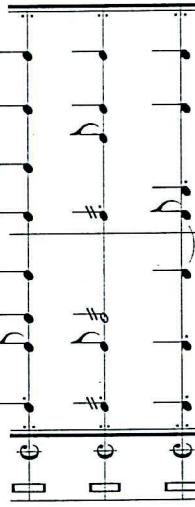
<sup>111</sup> In Africa è chiamato *urucungo*.

vena della foglia della *palma amarga*. Il *palito*, tenuto nella mano sinistra e usato per fermare la corda, è un rametto di *guayabo*. Le vibrazioni della corda risuonano nella bocca dell'esecutore che la fa passare tra le labbra, vicino all'estremità superiore dell'arco.<sup>112</sup>

A conferma che esista un complesso di percussioni comprendente una *marimba de napa*, a Pueblo Bujo (Córdoba) Sindulfo Izquierdo la suona con accompagnamento di due piccoli tamburi di origine indigena, il *quitambre* e la *caja*, suonati dai fratelli.

Il gruppo «Siete Notas Musicales de Pueblo Bujo» suona per l'ascolto, non per la danza. Il suo repertorio comprende la *puya indígena El adorno de las mujeres* e il *fandango Toro simano*.<sup>114</sup> Nella *puya*, in 2/2, la marimba esegue un *ostinato* che alterna due suoni gravi a distanza di semitono, con una sonorità simile al *berimbau*<sup>115</sup> brasiliano, strumento essenziale per la danza-lotta della *capoeira de Angola* (Bahia). La *caja* improvvisa di continuo mentre il *quitambre* scandisce i bassi marcando il *battereo* o con figureazioni tipo *tresillo* e *chandé*. Nel *fandango*, in 6/8, la *marimba de napa* ripete un modulo ritmico di emiola orizzontale 4:3  $\underline{\text{B}} \ \underline{\text{B}} \ \underline{\text{B}} \ \underline{\text{B}}$   $\underline{\text{B}} \ \underline{\text{B}} \ \underline{\text{B}}$  |  $\underline{\text{F}} \ \underline{\text{F}} \ \underline{\text{F}}$  | o 2:3, mentre la *caja* esegue una scansione ternaria (modulo ritmico *zamba*) e il *quitambre* un'emiola verticale 2:3. La *marimba de boca* è segnalata anche nelle Pianure Orientali, nei dintorni di Tame (Arauca), dove, con il nome di *sirrampla*, è suonata da Basilio Domínguez. La *sirrampla*, il *triple* e le *maracas* formavano un trio che in passato eseguiva *joropo*, *mazurka* e *polka*.

Es. 63. *El adorno de las mujeres - Puya* (indígena). Siete Notas Musicales de Pueblo Bujo.



(1 - Continua)

<sup>114</sup> Cfr. il citato documentario di Gloria Triana *Los sabores de mi parro*.

<sup>115</sup> L'esecuzione del *berimbau* (o *trucungo*) è sempre accompagnata dal ritmo del *caxixi*, un canestrino di vimini pieno di conchiglie, trattennuto dalle dita della mano che impugna la bacchetta.

