



Universidade de
Aveiro
2022

**ALLEN ALONSO
TORRES MATARRITA**

**A RECONQUISTAR O PASSADO. UMA
EXPLORAÇÃO DE RECURSOS TÉCNICO-
EXPRESSIVOS DE COMPOSIÇÃO PARA RECRIAR
O CALYPSO DA COSTA RICA**

**RECONQUISTANDO EL PASADO. UNA
EXPLORACIÓN DE RECURSOS TÉCNICO-
EXPRESIVOS DE COMPOSICIÓN PARA RECREAR
EL CALYPSO DE COSTA RICA**



Universidade de
Aveiro
2022

**ALLEN ALONSO
TORRES MATARRITA**

**A RECONQUISTAR O PASSADO. UMA
EXPLORAÇÃO DE RECURSOS TÉCNICO-
EXPRESSIVOS DE COMPOSIÇÃO PARA RECRIAR
O CALYPSO DA COSTA RICA**

**RECONQUISTANDO EL PASADO. UNA
EXPLORACIÓN DE RECURSOS TÉCNICO-
EXPRESIVOS DE COMPOSICIÓN PARA RECREAR
EL CALYPSO DE COSTA RICA**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Sara Carvalho, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

A Lilly y Montse, mis amores y motores.

o júri

presidente

Prof. Doutor João Manuel da Costa e Araújo Pereira Coutinho
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Profa. Doutora Maria Fernanda Santiago-Bolaños
Professora Titular, Universidad Rey Juan Carlos (URJC), de Madrid

Prof. Doutor Guillermo Rosabal Coto
Professor Catedrático, Universidad de Costa Rica

Profa. Doutora Sara Carvalho Aires Pereira (Orientadora)
Professora Associada, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Rui Luís Nogueira Penha
Professor Adjunto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

Prof. Gilvano Dalagna
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

agradecimientos

A Lilly: por tu amor, por tu apuesta, por ser la mejor compañera de vida que me pude (y no) imaginar, por motivarnos siempre a dar y buscar lo mejor de todo. Te adoro.

A Luis y Marisel: por su apoyo traducido en acciones concretas.

A Sara Carvalho: por su paciencia, su conocimiento, su apertura, su apoyo y su comprensión.

A la OACIE: por apostar siempre y respaldar al personal de la UCR para su desarrollo y crecimiento en el extranjero.

A Manuel Monestel: por trabajar de forma incansable por el calypso y la cultura afro-limonense y ser inspiración para tantos de nosotros.

A Nicolás: por su calor y amistad a la distancia y tantas y esclarecedoras conversaciones.

A Otto Castro y Daniel Solano: por su compañía y apoyo a la distancia y sus valiosas devoluciones.

A Lenin: por su amistad y apoyo incondicional.

A Danny Williams y Kawé Calypso: por ser tesoros vivientes que siguen creyendo en el calypso, ojalá Costa Rica les recompense siempre como se lo merecen.

A Bernardo: "Papo", hago mías tus palabras: no puedo imaginar mejor compañero para la aventura que fue escribir "Caribe Sinfónico". Gracias por tus consejos, tu apoyo incondicional tu amistad y tu compañía. Que venga mucho más.

A Alejandro Guitérrez: por su apoyo, dedicación, esmero y profundo respeto por las personas que escribimos música en Costa Rica. Que la vida le recompense abundantemente.

A César e Irene de la Fundación Sonar: Por su apertura, su confianza y la encomiable labor que realizan.

A Sigi: "mae", por tu liderazgo en Caribe Sinfónico: cabeza fría cuando todo arde, pecho encendido cuando todo se enfría, gracias, gracias.

A la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica y la Orquesta Sinfónica de la UCR: por demostrar que otros mundos musicales son posibles.

palavras-chave

Calypso limonense, Costa Rica, Composição Musical, Recriação, Folklore.

resumo

Este trabalho explora as relações entre duas práticas musicais: o calypso limonense e a composição acadêmica. Utilizando a criação artística como espaço de reflexão, fenómeno objecto de análise e instrumento de intervenção social, desenvolve-se uma proposta de recriação do calypso que lhe permite transcender as funções de reprodução identitária historicamente associadas na Costa Rica com a música folclorizada.

keywords

Limonense Calypso, Costa Rica, Music Composition, Recreation, Folklore.

abstract

This work explores the relationships between two musical practices: Limonense calypso and scholarly composition. Using artistic creation as a space for reflection, a phenomenon that is the object of analysis, and a tool for social intervention, a proposal for the recreation of calypso is developed that allows it to transcend the functions of identity reproduction that have historically been associated in Costa Rica with folk music.

palabras clave

Calypso Limonense, Costa Rica, Composición Musical, Recreación, Folklore.

abstract

Este trabajo explora las relaciones entre dos prácticas musicales: el calypso limonense y la composición erudita. Utilizando la creación artística como espacio de reflexión, fenómeno objeto de análisis y herramienta de intervención social, se desarrolla una propuesta de recreación del calypso que le permita trascender las funciones de reproducción identitaria que históricamente se han asociado en Costa Rica con la música folclorizada.

Índice general

1. Introducción	11
1.1. Presentación	11
1.2. Descripción de la propuesta artística	13
1.2.1. La creación artística en el centro de la investigación	13
1.3. Mi relación con la música popular y erudita	14
1.4. Objetivos	18
1.4.1. Objetivo General.	19
1.4.2. Objetivos Específicos.	19
1.5. Metodologías	19
1.5.1. Revisión bibliográfica	19
1.5.2. Construcción de conocimiento corporeizado:	19
1.5.3. Conocimiento del medio profesional del calypso en Cahuita.	21
1.5.4. Bitácoras y registros de los procesos creativos y reflexivos a través de todo el desarrollo del proyecto.	21
1.5.5. Participación en el proyecto “Caribe Sinfónico”.	21
1.5.6. Otras colaboraciones artísticas	23
1.6. Estructura de este documento	24
2. El Calypso como Canción Caribeña	26
2.1. El término <i>calypso</i> en el panorama musical del Caribe.	26
2.2. El Calypso Trinitario	27
2.3. El <i>mento</i> jamaiquino	30

2.4.	Antecedentes y conformación del calypso como un estilo de canción en Costa Rica	32
2.5.	El calypso limonense en el panorama sonoro actual de Costa Rica . . .	36
3.	Caracterizaciones musicales del estilo calypso en Costa Rica	39
3.1.	Algunos rasgos generales.	39
3.2.	Elementos del lenguaje instrumental	45
3.2.1.	Instrumentos de cuerda pulsada.	45
3.2.2.	El bajo.	48
3.2.3.	Las percusiones.	50
3.3.	<i>Sweet Melody</i> : La magia melódica de un buen calypso	52
3.4.	La cancionística de Walter Ferguson.	53
3.4.1.	“The Master of Melody”	54
3.5.	Danny Williams y Kawé Calypso.	66
3.5.1.	Danny Williams, artífice de la continuidad del calypso limonense.	68
3.6.	Un análisis de las interpretaciones del Festival Internacional de Calypso 2020 en Costa Rica, edición virtual.	71
4.	Composición erudita y calypso limonense: un diálogo desde la diferencia.	75
4.1.	La Música Erudita Occidental y sus muchos nombres	76
4.2.	La relación entre la MEO y sus “otros”	79
4.3.	Composición erudita y calypso, un diálogo desde la diferencia	80
5.	Reflexiones para la recreación del calypso limonense	84
5.1.	La patrimonialización y folclorización de las músicas tradicionales en Costa Rica	86
5.1.1.	Música, nacionalismo y educación	87
5.1.2.	La “invención” de la música costarricense.	88
5.2.	Trascendiendo el folclore y el patrimonio	92
5.3.	El fundamento filosófico de mi propuesta	94

5.4.	El mento jamaicano y el calypso trinitario como estímulos creativos .	97
5.5.	La expansión de la paleta técnico expresiva del calypso e hibridación con otros géneros.	99
6.	Propuestas creativas	101
6.1.	Producciones Comerciales	101
6.1.1.	Un jingle para la campaña política regional.	102
6.1.2.	“Unidos contra el COVID”	103
6.1.3.	Los Barcos Hundidos	107
6.2.	Mi participación en “Caribe Sinfónico”	108
6.2.1.	Contribuciones en la concepción del proyecto	109
6.2.2.	¿Cómo evitar fracasos del pasado?	110
6.2.3.	La importancia de contar con Quince Duncan	112
6.2.4.	Los calypsos de “Caribe Sinfónico”	116
6.2.5.	El estreno de “Lancers Suite” y “El Camino del Café” en la gira a Limón de la Orquesta Sinfónica Nacional	129
6.3.	El arreglo de “Nowhere like Limón”	130
6.3.1.	Algunas particularidades técnicas del arreglo	132
6.4.	Not Sincere at All	135
6.4.1.	Aspectos musicales	141
6.5.	Lenguaje Géstico, un calypso de resistencia en el mundo de la música académica.	148
6.5.1.	Aspectos Musicales	154
6.6.	Clarificación de los resultados	163
7.	Conclusiones	167
	Bibliografía	176
	A. Anexos	177

Índice de figuras

2.1. Mapa Físico Político de Costa Rica	33
3.1. Propuesta de clave rítmica de calypso fruto de las observaciones de Manuel Monestel (Monestel 2010, p. 136)	42
3.2. Esquema formal de una interpretación típica de calypso	43
3.3. Esquemas de fraseo armónico habituales en el calypso Limonense.	44
3.4. Algunos patrones representativos del acompañamiento de calypso en instrumentos de cuerda pulsada.	47
3.5. Patrones básicos y ejemplos de líneas de bajo de calypso.	49
3.6. Patrones arquetípicos de los instrumentos de percusión en el calypso.	52
3.7. Esquemas melódicos que sustentarían las elaboraciones melódicas de los versos de Cabin in the Wata	60
3.8. Las tesis estrofas de «Cabin in the Wata» en paralelo, donde se aprecia la elaboración de los esquemas armónicos y melódicos.	60
3.9. Variaciones melódicas sobre el esquema melódico 3-3-2-3	62
3.10. Ejemplos de variaciones melódicas con pocas notas fuera del esquema básico 3-3-2-3	62
3.11. Variaciones melódicas sobre el esquema 3-3-2-1	63
3.12. Variaciones del esquema melódico básico sobre la progresión: IV-I-V-I	63
3.13. <i>Lick</i> característico de los intermedios instrumentales de Walter Ferguson.	64
3.14. Otro bajeo de guitarra de Walter Ferguson que es usado como interjección instrumental.	64
3.15. Transcripción de la voz sobregabada que Ferguson aplica a «Monilia» y muestra de acompañamiento en La mayor.	65

6.1. Línea del tiempo, composición de las obras del proyecto.	102
6.2. Introducción en piano para el Jingle Político.	104
6.3. Acompañamiento de piano basado en el “bubble riddim” del mento y el reggae.	104
6.4. Figura rítmica de acompañamiento de piano.	104
6.5. Patrones básicos de percusión implementados en “Unidos contra el Covid”.	105
6.6. Patrón de acompañamiento rítmico de piano.	106
6.7. Primera parte de la Introducción de No Tie no Donkey	119
6.8. Segunda parte de la Introducción de No Tie no Donkey, con el bajo de Ferguson y el “rebuzno de burro”.	120
6.9. Uso de la sonoridad del modo lidio a través de triadas en el arpa y resonancias cuartales de las maderas	121
6.10. Introducción completa de Baptisan.	122
6.11. Ejemplo de decoraciones melódicas cuyos gestos refuerzan la narrativa del texto.	123
6.12. Ejemplos de decoraciones melódicas cuyos gestos refuerzan la narrativa del texto.	124
6.13. Junto a Ulysses Grant (de rojo, tocando el bajo de caja) en la carroza del Grand Parade en Limón 2013. Al fondo, de lentes osucros, Junior Álvarez. Detrás de Grant, Cyril Silvan, a quien sólo se le ve el brazo.	126
6.14. Fanfarria introductoria en “Lobster Band”	128
6.15. Las dos rearmonizaciones del inicio del coro en “Lobster Band”	129
6.16. Estribillo de Nowhere like Limón donde se aprovecha la ambigüedad de la función sub-dominante. Compases 9 al 12.	136
6.17. Estribillo de Nowhere like Limón donde el motivo de acompañamiento sube de registro	136
6.18. Armonización del verso con nota pedal.	137
6.19. Motivo de acompañamiento en el coro con coloración armónica que enfatiza los intervalos de segunda.	137
6.20. Armonización del verso con bajos que cambian el sentido armónico de las triadas principales.	138

6.21. Armonización del Estribillo enfatizando intervalos de cuarta.	138
6.22. Acorde que sustituye al V7 en los coros de «Not sincere at All»	141
6.23. “Chord-Scale” que sustituye la cadencia perfecta al final de los versos.	142
6.24. Motivo inicial del bajo en la segunda parte de la introducción de “Not Sincere at all”.	143
6.25. Primeros compases de la introducción construida con el motivo del bajo.	143
6.26. Melodías con relación politonal en enlace entre verso y coro.	144
6.27. Puente no diatónico entre un verso y el coro.	145
6.28. Comentario melódico en el clarinete bajo en atmósfera modal.	145
6.29. Comentario melódico en modo lidio.	145
6.30. Melodía decorativa construida con estructuras cuartales.	146
6.31. Melodía cuartal parcialmente diatónica.	146
6.32. “Riff” de piano en el interludio.	147
6.33. “Riff” de piano para el final.	147
6.34. Diseños de acompañamiento en guitarra inspirados en ejemplos de Walter Ferguson.	157
6.35. Acompañamiento de Piano con énfasis en intervalo de segunda.	158
6.36. Alusiones a Stravinsky y Debussy	159
6.37. Estructura armónica básica del trozo dodecafónico generado con he- rramientas de composición asistida	161
6.38. Estructuras de cromatismo en movimiento contrario que sirven de base para las ideas melódicas del interludio y el final.	162

Capítulo 1

Introducción

La búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado

Octavio Paz

1.1. Presentación

Me preparé para el ensayo con la banda Cantoamérica como un día de tantos, sin embargo aquel ensayo iba a ser especial. A pesar de que en la banda siempre se había trabajado con la música de herencia afro de Latinoamérica y en especial con el calypso de Costa Rica, aquel día contábamos con la presencia de los «Calypso Limon Legends», un “rejuntado”¹ de los más destacados intérpretes de calypso de Limón. Limón es una provincia que ocupa todo el litoral Caribe de Costa Rica, un país conocido en el mundo por sus logros democráticos y ecológicos, pero del cual se conoce poquísimo de su música.

Manuel Monestel, director de Cantoamérica por más de 30 años, y yo, habíamos trabajado los arreglos para tocar con estos personajes en una especie de «Buena Vista Social Club»² del calypso costarricense. Fruto de sus investigaciones, Monestel

1. Palabra del *slang* costarricense que implica rearmar un grupo con músicos de diferentes bandas o que habitualmente no tocan juntos.

2. Buena Vista Social Club es un espectáculo musical (un «rejuntado») de notables músicos cubanos de la vieja guardia, que estaban un poco en el olvido, pero fueron reunidos por un productor norteamericano para grabar un disco acompañado de un documental y hacer una gira de conciertos,

había logrado contactar con intérpretes del calypso limonense para hacer una serie de conciertos y en esta ocasión Cantoamérica preparó parte de su repertorio para interpretarlo junto a ellos. Pero nada me había preparado para lo que estaba por experimentar.

Aquel ensayo fue para mí como una especie de bautizo. Ya conocía del calypso: había escuchado las versiones de Cantoamérica - donde noté una gran influencia de la salsa - y las grabaciones del calypsonian limonense Walter Gavitt Ferguson (n. 1919) que dada su avanzada edad cuando las realizó a voz y guitarra, tienen un carácter idílico y reposado muy distinto a lo que escuché en aquel ensayo.

«When I told the girl to drink no more ...»³ comenzó a cantar Roberto «Congoman» Watts y sentí que había entrado a otra dimensión, a otra Costa Rica. La expresividad de *Congoman* era espectacular, la potencia de su voz, electrizante. La experiencia con el resto de artistas y canciones fue muy parecida: el carisma aplastante de Cyril Silvan y sus melodías indestructibles, la ardiente picardía de Junior Álvarez en el banjo... y además, casi todo era música creada en Limón. No podía pensar en otra cosa: «¿Qué es esto?, ¿qué sabor!, ¿Dónde se habían metido estos señores? ¿Porqué no eran respetados y conocidos en toda Costa Rica?».

Además de un racismo histórico y solapado (la población de Limón tiene un importante componente afro-descendiente), mi país padece de alguna indiferencia hacia su propia cultura. Según datos de la AIE (Asociación de Intérpretes y Ejecutantes de Costa Rica) entre 2015 y 2018 el porcentaje de música de artistas costarricenses en las radios del país nunca superó el cuatro por ciento.⁴ Esclarecer las causas de este fenómeno excede el alcance de esta propuesta y además no podría culpar de esa ausencia de música costarricense en los medios únicamente al público o a las instituciones de Costa Rica. Sin embargo, este trabajo surge de un compromiso que adquirí luego de tener estas vivencias con estos músicos y en respuesta a la indiferencia que el medio costarricense tiene hacia sus propios artistas. En aquel momento, confirmé con más energía algo que ya era parte de mi posición como artista: que toda mi energía creativa y todos mis esfuerzos artísticos tendrían como prioridad dar a conocer la música popular que existe en Costa Rica, especialmente el calypso limonense.

Este compromiso ya era parte de mi trabajo artístico como compositor antes

que fue bastante exitosa. Para más información visitar: <http://www.buenavistasocialclub.com/>

3. El primer verso de «Rum» un calypso panameño muy popular en Limón. Puede escucharse la interpretación del cantante limonense Roberto “Congoman” Watts en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=TC-Z6sH9l8o>

4. Ver información en este enlace: <https://www.facebook.com/aiecr/photos/pcb.1158800300911040/1158800210911049/?type=3&theater>

de ingresar a Cantoamérica, pero fue catalizado y potenciado por las experiencias que tuve en esta legendaria banda costarricense, de la que han sido parte músicos costarricenses de alto calibre. Mi trabajo doctoral vino a darle un giro a este compromiso y es una especie de culminación de este proceso, por las razones que detallo a continuación.

1.2. Descripción de la propuesta artística

Este trabajo es a la vez la creación y el análisis de un fenómeno: la interacción entre la práctica del calypso limonense y la composición erudita o académica. El calypso limonense es un estilo de canción popular desarrollado en la costa del Caribe costarricense durante inicios del siglo XX. Durante mucho tiempo fue una música marginal, pero fruto de procesos recientes de intercambio e investigación ha comenzado a ganar visibilidad como una música “étnica” distintiva de la cultura afrodescendiente costarricense. En este proceso, la práctica de este estilo se ha ido profesionalizando y el calypso se ha ido configurando como ícono identitario de la provincia de Limón. Por otra parte, ha ido asumiéndose como “folclor costarricense” y como parte de la oferta turística recreativa y cultural de la provincia. Estos procesos anticipan la desactivación de algunas de sus características que lo hacen culturalmente relevante, restringiendo sus posibilidades de desarrollo como proceso creativo.

En respuesta a esta situación y teniendo como centro la creación artística, en este trabajo reflexiono acerca de las implicaciones del encuentro que estoy favoreciendo y desarrollo una propuesta de recreación para el calypso limonense con el objetivo de que trascienda las funciones identitarias (folclóricas y turísticas) y se convierta en un marco para creaciones artísticas más ambiciosas.

1.2.1. La creación artística en el centro de la investigación

Dadas las particularidades comunicativas de la expresión artística, en este trabajo se pretende que la composición musical esté en el centro del proceso de investigación. Si bien el trabajo creativo fue enriquecido, inspirado e informado por perspectivas de la sociología, la etnomusicología y la historia, la comunicación artística tiene una dimensión que trasciende y es distinta al conocimiento generado por estas disciplinas. En palabras del compositor portugués Rui Penha, a la expresión artística le atañe un “conocimiento experiencial” en tanto que la vivencia de la expresión metafórica artística es un hecho que puede ser descrito mediante enunciados verbales, pero

aquellas descripciones no sustituyen la experiencia vívida del receptor⁵ frente a lo que llamamos “obra de arte”(Penha 2019). Aprovechando estas potencialidades, el acto de creación musical es utilizado como espacio de reflexión, como fenómeno objeto de análisis y como herramienta de intervención social.

Como espacio de reflexión, parto de que las decisiones durante un proceso creativo son, idealmente, producto de este tipo de conocimiento mencionado por Penha que permite inducir en el escucha “experiencias vívidas”, el cual es guiado por ideas germinales que se desarrollan, materializan y clarifican durante el proceso creativo (idem). En estas acciones, suele entrar en juego el pensamiento inconsciente, por lo que deben dejarse “fluir” en el acto creativo sin detenerse a observarlas o describirlas, para no obstruir esos procesos particulares que experimentamos los artistas y poder incluirlos como parte del trabajo investigativo. El análisis y la re-escucha posterior de los resultados (obras, bocetos) permite tomar una cierta “distancia” de los mismos y reflexionar y evaluarlos de formas que durante el mismo proceso de creación artística no es posible, así como intentar hacer explícitos, en retrospectiva, los procesos subjetivos que guiaron esos momentos de creatividad.

Finalmente, como herramienta de intervención social, además de colaborar como creador musical para el desarrollo profesional de la banda de calypso con la que trabajé, algunas de las creaciones musicales fruto de esta investigación representaron oportunidades para que instituciones de música sinfónica de Costa Rica tuvieran acercamientos con la música calypso y la cultura afrodescendiente del país en términos mucho más horizontales y orientados a la comprensión mutua de lo que ha sido en el pasado.

1.3. Mi relación con la música popular y erudita

Como tal vez ya se pueda anticipar, este trabajo parte de una cierta o posible diferenciación entre la práctica de la llamada música erudita occidental (música académica, seria, formal, y un largo etcétera de controversiales epítetos) y la música popular. Las tensiones, discusiones y procesos sociales que se tejen alrededor de los usos de estos términos han sido de gran interés para mí a lo largo de mi carrera y son parte importante de la reflexión que alimenta este trabajo. Hablaré con más detalle de esto más adelante, pero para concluir la introducción general de esta investigación voy a referir un poco de mi historia con estas dos prácticas musicales.

Durante mi etapa de formación como guitarrista clásico, construí la concepción

5. Y también en primera instancia, del creador.

(con base en mi experiencia como estudiante de guitarra clásica en un país latinoamericano) de que los únicos requisitos para que una determinada obra pudiera ingresar en el “canon” de la Música Erudita Occidental (en adelante MEO) eran: que estuviera fijada en algún tipo registro (partitura) y que fuera lo suficientemente demandante técnicamente como para que a un músico con formación en MEO le mereciera tocarla.

Según yo, bastaban estos dos requisitos y no existía ningún tipo de restricción respecto a los lenguajes musicales utilizados. Es común que nuestros programas de estudio en la cátedra de guitarra incluyeran música de autores como Eduardo Martín (La Habana, 1956) y Jorge Cardoso (Posadas, 1949), cuyas obras son una especie de reducción para guitarra de los estilos populares de Cuba y Argentina respectivamente y que son obras imposibles de interpretar sin las competencias instrumentales que desarrollan típicamente los guitarristas clásicos.

Este tipo de repertorio resonó profundamente con mi sensibilidad musical. Como compositor, elegí cultivar ese camino, ese tipo de obras, sobre todo por sentir que tenía una tarea pendiente con la música de mi país. Como otros músicos de Costa Rica, percibí que existía un faltante de música erudita relacionada con nuestro contexto sonoro, sentía que aún no habíamos logrado poner suficientemente “en alto” la música de Costa Rica.

Por esto, las obras que escribí en los años previos a este doctorado podrían ser clasificadas como de estilo “nacionalista” costarricense. Esto es, caracterizadas por la utilización de materiales melódicos y rítmicos vinculados a los estilos tradicionales de la música costarricense, “vertidos” en la construcción de obras que, dada mi formación académica, eran presentadas para circular dentro de los espacios de la música erudita, es decir: conciertos formales, ritualizados a la manera de la MEO, en donde participaban músicos especializados en MEO, etc.

Las obras resultantes de dicha línea de trabajo demostraron tener una excelente acogida entre el público general y entre muchos músicos académicos, que recurrían a tocar mis composiciones con la intención de “acercarse al público”, según las propias palabras de uno de ellos⁶. Sin embargo, pude notar que estas obras a veces no eran muy bien recibidas por algunos colegas compositores. Al presentarlas en clases maestras con compositores invitados, características como el uso de lenguaje tonal, la métrica y el fraseo regular fueron siempre objeto de críticas por tratarse de elementos estilísticos que en el mundo de la composición erudita contemporánea se

6. Esta tendencia de composición ha comenzado a manifestarse con alguna regularidad entre las personas compositoras más jóvenes de Costa Rica, especialmente entre quienes, teniendo bagaje de música popular ingresan a hacer estudios académicos para profesionalizarse

consideraban “superados” o anticuados. En aquello momento, los lenguajes musicales de vanguardia francamente no me interesaban, pero este tipo de observaciones me llevaron poco a poco a considerar este rasgo como una “carencia” en mi técnica de composición, al punto de que uno de mis objetivos al ingresar al doctorado fue precisamente “solventarla” y darme la oportunidad de adentrarme en los lenguajes no tonales y dominarlos “de una vez por todas”. Al final, mi trabajo tomó otro camino.

Después de las reflexiones y tareas que me llevaron a formular esta propuesta doctoral, llegué a la conclusión de que aquella posibilidad que encontré en la guitarra clásica en Latinoamérica distorsionó (dichosamente) mi concepción de qué era la “música erudita”, más concretamente de qué rasgos estéticos eran deseables en una composición para ser incluida en ese ambiente, que en el momento, consideraba el pináculo de mis aspiraciones como creador musical. Al querer integrar el calypso de Costa Rica como material de trabajo en la composición de música contemporánea, mi abordaje inicial fue tomar “materiales” (rasgos rítmicos, melódicos, estética del sonido y otros) del calypso y trabajarlos usando los métodos convencionales de la composición contemporánea moderna, es decir creando obras para la sala de concierto a través de transformaciones que, para decirlo muy rápido, buscan romper con el lenguaje tonal y distanciarse de las gramáticas musicales ya establecidas, manipulando los elementos musicales precisamente como objetos materiales. El problema que tuve con esto es que muchas veces, según mi experiencia como estudiante de composición, noté que las transformaciones y el tratamiento de materiales populares en la música contemporánea a veces los deja irreconocibles al oído e incluso esto es una característica deseable y una muestra de habilidad compositiva.

Adicionalmente, esto no se diferenciaba en nada, como proceso creativo, de los antiguos proyectos nacionalistas de inicios del siglo XX, de los cuales me quería distanciar por sus implicaciones colonialistas. Al respecto, el compositor costarricense Alejandro Cardona ofrece una perspectiva muy interesante:

[L]a música culta en América Latina y, por ende, en Costa Rica, no es inicialmente un producto “natural” de la región o del país, ni de los sujetos sociales mayoritarios (pueblos) que la conformaron; simplemente fue una práctica musical europea de élite que se trasladó para acá, en un primer momento a través de la Iglesia. Entonces, resulta que las clases dominantes criollas, en aras de perpetuar su dominación cultural, reproducían esos modelos europeos de élite aquí, como intentaron reproducir las sociedades europeas en su conjunto (dichosamente sin éxito). Así, en general, la música “cultura” latinoamericana, hasta finales del si-

glo XIX y principios del XX, es europea; incluso, en muchos aspectos, sigue siendo básicamente europea. O sea, inicialmente se trata de latinoamericanos haciendo música de europeos entre cafetales, palmeras y pueblecitos marginados sin ser europeos ni tener las mismas necesidades expresivas y sociales, y sin haber generado esa música desde una necesidad orgánica de creación sino, más bien, desde una necesidad orgánica de dominación. Este es un primer problema que genera una tensión particular entre lo “culto” y lo popular hasta nuestros días (Cardona Ducas 1996).

Más allá de hacer controversia alrededor de si la práctica de la música erudita es o no “europea”, para mi reflexión resultó clave lo que Cardona llama en este texto las necesidades expresivas de un creador. Según Christopher Small en su influyente texto «Musicking, the meanings of performing and listening», una de la mayores riquezas de significados en torno a un hecho musical tiene que ver con lo que ocurre cuando las personas se reúnen a participar, en cualquier capacidad, de una *performance* musical (Small 1998). Así, al mirar el ritual del concierto de música erudita, se nota cómo demanda un tipo de participación social, celebra una serie de valores y responde a necesidades expresivas a las que no parece responder el calypso como proceso creativo, por lo que me pareció mucho más interesante pensar en invertir el paradigma del nacionalismo musical.

Cardona propuso, en relación a la construcción de una música “costarricense”, ir más allá de identificar las fuentes de los materiales utilizados y más bien resaltar los procesos a través de los cuales “un pueblo, en un determinado momento histórico, reelabora una serie de elementos de su ambiente sonoro en función de sus necesidades expresivas y sociales” (Cardona Ducas 1996, s.p.). Así, en vez de alimentar la práctica de la música erudita mediante el uso de “materias primas” del calypso, propongo usar recursos de la música erudita para extender, dinamizar y recrear el calypso limonense como práctica creativa.

Lo anterior puede parecer un juego de palabras, pero no lo es tanto si se piensa desde una perspectiva performática o desde la situación en que la música es socializada y los usos que se le da. Poniendo un ejemplo banal, una *sonata* que usa melodías y ritmos moldeados a la manera del calypso sigue siendo música erudita, música para la sala de concierto, para una determinada situación social, donde el calypso sería “vestido adecuadamente” para presentarse en determinados espacios que requieren ciertas normas de conducta que se antojan muy rígidas para la espontaneidad que ha caracterizado al calypso. Por otra parte, el ingenio en la creación de la letra es un elemento fundamental de la estética del calypso, que se perdería al

versionarlo instrumentalmente.

Con esto en mente, yo opté por que mis calypsos fueran algo mucho más cercano a su proceso creativo original. Para esto era necesario escribir calypsos con letra y rimados, haciendo uso de un “acervo ampliado” de recursos musicales que de alguna manera “actualicen” el estilo, pero sin que eso impida que funcionen como calypsos. En otras palabras, quise que fueran obras a las que se les pueda dar el mismo uso social del calypso: devolverle a la comunidad del autor, una imagen crítica y a la vez humorística de sí misma, en los códigos en que el calypso se inscribe musicalmente. Finalmente por razones que más adelante explico, quería que trascendieran la “costarriqueñidad” del calypso como patrimonio y que ayudaran a pensar en Costa Rica como un país con una dimensión afro-Caribeña, lo cual aún no ha sido totalmente asumido por sus pobladores.

Este trabajo presenta dos obras que cumplen a cabalidad con estos propósitos. Las otras obras, son arreglos de calypsos limonenses para orquesta sinfónica que surgieron de otro tipo de oportunidades para explorar la interacción entre el calypso y la práctica de la MEO. Mi trabajo se realizó en Portugal primero y durante el último año me trasladé a Costa Rica para realizar trabajo de campo con músicos de calypso. Durante esta última etapa, a raíz de mi trabajo doctoral, me fueron comisionados una serie de arreglos y una composición original relacionados con la historia sonora de la comunidad Limonense para ser interpretados con la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica y la Orquesta Sinfónica de la UCR. Aquí mi participación, por razones que se explican más adelante, tuvo otras características, pero no por eso menos relevancia para mis objetivos. En estos trabajos, mi contribución al desarrollo del lenguaje del calypso tuvo un enfoque menos experimental y fue más una propuesta de acercamiento entre las prácticas musicales de la orquesta sinfónica y la de algunos músicos de calypso Limonense con los que he trabajado dentro y fuera de este proyecto doctoral, en una situación real de la vida cultural de Costa Rica.

Como resultado de estos intercambios me fue posible comprender mejor las diferencias entre ambas prácticas y cómo el conocimiento de las mismas puede enriquecer la vida musical y generar modos de interacción más horizontales entre estas instituciones musicales y la comunidad en la que trabajan.

1.4. Objetivos

En concreto, este trabajo se propuso lograr los siguientes objetivos:

1.4.1. Objetivo General.

Recrear el calypso de Costa Rica mediante la utilización de recursos técnico-expresivos de la música erudita y de otros estilos populares afro-caribeños.

1.4.2. Objetivos Específicos.

- Resignificar la influencia colonizadora de la música erudita occidental en la práctica musical de Costa Rica.
- Fomentar la discusión acerca de la importancia del calypso como parte del patrimonio musical costarricense.
- Contribuir mediante la creación artística al proceso de asumir plenamente la pluriétnicidad y pluriculturalidad presente en las identidades costarricenses.

1.5. Metodologías

1.5.1. Revisión bibliográfica

La revisión bibliográfica inicial sobre el proceso de consolidación del calypso como estilo musical en Costa Rica me llevó a ampliar su definición de un tipo de canción asociada al “folclore” y el “patrimonio” hacia comprenderlo como una música de comentario social, vinculada al universo sonoro del Caribe anglo-parlante a través de las influencias del *mento* jamaquino y el calypso trinitario. Por esto, la revisión bibliográfica incluyó grabaciones y documentos históricos y etnográficos acerca de estos tres estilos, para construir un marco de comprensión y referencia mucho más amplio. Adicionalmente, se revisó documentación acerca de las tensiones entre las definiciones de música “folclórica”, “clásica” y “popular”, para sustentar la reflexión en torno a las dinámicas sociales en torno al uso de estos términos.

1.5.2. Construcción de conocimiento corporeizado:

En resonancia con el pensamiento en torno a la investigación artística que busca destacar las realidades subjetivas particulares que el hecho artístico puede iluminar, en tanto experiencia vivencial y corporal (Penha 2019), se tomó como fundamental para la relevancia de este trabajo la construcción de conocimiento corporeizado

en torno al calypso. Autores como Éricka Fischer-Lichte, en su ensayo “La estética de lo performativo” han destacado cómo la corporalidad y la copresencia tienen un rol fundamental en las artes escénicas, donde la dimensión física de los espacios, los actores, los sonidos y otros elementos de la escenificación tienen incluso la potencialidad de constituir experiencias estéticas autoreferenciales de gran poder comunicativo al margen de la existencia de un texto para ser representado, dadas sus propiedades comunicativas en el plano de lo no verbal (Fischer-Lichte 2004). Aunque yo tenía alguna experiencia previa como intérprete de calypso, sentí la necesidad de profundizarla, para tener un bagaje más amplio de experiencias vívidas en este estilo musical que me permitiera una profusión y una fluidez mayor para recrearlo con pertinencia y conexión a su naturaleza expresiva. En otras palabras, para conectarme corporalmente con aquello que, como comunicación sonora, lo hace único.

Entre los años 2009 y 2015 fui miembro del grupo Cantoamérica⁷ cuyo trabajo incluye la difusión y reinterpretación del calypso desde nuevas realidades, como la capitalina costarricense. Sin embargo, para este proyecto, sentí la necesidad de profundizar en mi conocimiento corporeizado sobre la interpretación de este estilo recurriendo a fuentes más directas. Con el propósito de acercarme más al lenguaje musical del calypso, en el que juega un papel fundamental la transmisión oral (conocimiento que reside en los cuerpos de quienes lo interpretan) asumí la adquisición de conocimiento corporeizado en dos etapas: una en Portugal, durante los primeros años de la tesis y otra en Costa Rica, en la región de Cahuita, provincia de Limón, de la mano del grupo Kawé Calypso y especialmente con el calypsonian Danny Williams.

Mientras estuve en Portugal, realicé transcripciones y sesiones de interpretación sobre grabaciones (play-along) de temas de los tres estilos musicales implicados: calypso limonense y trinitario y mento jamaíquino. Luego, en Costa Rica me incorporé a la banda Kawé Calypso como músico ocasional ejecutando el teclado y la guitarra, donde consolidé dicho conocimiento corporal durante aproximadamente mes y medio, hasta que se intensificaron las restricciones sanitarias del COVID-19. Adicionalmente, a través de conversaciones con propósito y colaboraciones artísticas con la banda logré validar y ampliar con los integrantes de Kawé Calypso muchas de mis apreciaciones sobre el estilo y la práctica del calypso que obtuve durante la primera etapa en Portugal, donde interactué únicamente con grabaciones.

7. Cantoamérica es una banda fundada y dirigida por Manuel Monestel, músico y sociólogo, y una de las principales figuras artísticas y académicas en relación al tema del calypso limonense.

1.5.3. Conocimiento del medio profesional del calypso en Cahuita.

Uno de los propósitos más importantes de este trabajo fue abrir la posibilidad de pensar el calypso como una música que pueda circular activamente en la cotidianidad de las personas en Costa Rica, pero con un profundo respeto por las inquietudes personales de sus intérpretes. Es por eso que, a través del trabajo con Kawe Calypso pude conocer cómo es el “ambiente” en Cahuita para la interpretación comercial del calypso, cómo sus intérpretes buscan hacer del calypso un medio para mejorar sus ingresos económicos y qué caracteriza a las iniciativas gubernamentales que buscan apoyar el trabajo de estos músicos. Esto se logró mediante observación participante de ensayos, presentaciones y diferentes reuniones con instancias gubernamentales tanto de la banda como de Danny Williams, quien además es el presidente de ASOUNAFOCALI (Asociación para la Unión y Fortalecimiento de los Calypsonian Limonense).

1.5.4. Bitácoras y registros de los procesos creativos y reflexivos a través de todo el desarrollo del proyecto.

Tanto los procesos exploratorios y creativos musicales, antes y durante la composición de los primeros calypsos propios como la interacción con los intérpretes de calypso fueron documentados a través de la creación de bitácoras con registros de los objetivos de cada sesión u encuentro (cuando estos eran planeados de antemano) y una valoración inmediata de los resultados. Adicionalmente, en un diario de reflexiones se anotaron ideas que surgían de manera espontánea durante la lectura de documentos relevantes o reflexiones posteriores a los procesos creativos que permitieran comprenderlos a mayor profundidad. Esta metodología se mantuvo desde el inicio de las actividades centrales hasta comenzar la redacción de este documento y sus productos constituyeron el núcleo de las reflexiones y el análisis de los resultados.

1.5.5. Participación en el proyecto “Caribe Sinfónico”.

El planteamiento original de este proyecto consignaba la composición de al menos 5 calypsos propios como materialización de la propuesta artística. Sin embargo, luego de haber trabajado dos de ellos, y a raíz del interés que suscitó mi proyecto doctoral al regresar a Costa Rica, surgió una invitación para participar como compositor en un proyecto denominado “Caribe Sinfónico”. Este proyecto es un álbum conceptual tributo a la cultura afro-descendiente del litoral Caribe costarricense, producido por

la Fundación Sonar y la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. La relevancia que tenía esta oportunidad y la posibilidad para aportar desde mis reflexiones y mi investigación hicieron que indudablemente quisiera participar en el proyecto y que parte del trabajo realizado se incluyera dentro del portafolio de composiciones, completando el material presentado.

La composición de Caribe Sinfónico fue demandante, ya que fue encargada con poco tiempo y una agenda muy apretada, a pesar de que el trabajo total del álbum fue repartido entre el compositor y productor costarricense Bernardo Quesada y yo. El trabajo fue pedido con bastante premura, tanto en su escritura, como en el poco tiempo disponible para ensayar y grabar el material. Eran un total de 14 tracks para ser ensayados en cinco sesiones de tres horas cada una, en donde por restricciones sanitarias del COVID-19 nunca ensayó la orquesta completa con los cantantes. Por eso, el foco en estos trabajos no estuvo predominantemente en la experimentación o la extensión de los recursos formales del calypso, sino en producir música que pudiera ser montada con rapidez y que le permitiera a Kawé Calypso, músicos de tradición oral, acoplarse fácilmente con lo que tocaba la orquesta.

En mi caso, me tocó componer una obra sinfónica original y varios arreglos tanto de calypsos como de otras músicas relacionadas a la historia sonora de la comunidad afro-limonense. El proceso de creación de dichas obras me permitió diversificar la reflexión acerca de las relaciones que se pueden crear entre el calypso y la composición erudita.

En total, para el proyecto “Caribe Sinfónico” compuse las siguientes obras y arreglos:

- **El Camino del Café:** Esta fue una obra orquestal propia. Se trata de un pequeño poema sinfónico sobre la construcción del ferrocarril al Atlántico que conectó la ciudad de San José, capital de Costa Rica, con el puerto de Limón, en el Caribe, para facilitar las exportaciones de productos agrícolas durante el siglo XX, especialmente del café.
- **Lancers Suite:** arreglo para orquesta sinfónica de una suite para baile de cuadrilla (Square Dance) que fue reconstruida por el investigador costarricense Daniel Solano a partir de grabaciones realizadas por bailarines de square dance y la memoria de Denford Thomas, un destacado bailarín de cuadrilla de Limón y actual director de un grupo de baile.
- **No Tie no Donkey:** Calypso de Walter Ferguson, arreglado para banda de calypso acompañada por las secciones de vientos de la orquesta junto con percusión y arpa, sin las cuerdas.

- **Sweet by and by:** Himno de la Iglesia Adventista muy popular en las ceremonias fúnebres en Limón. Mi trabajo consistió en montar un acompañamiento de cuerdas sobre el arreglo previo a 4 voces que aparece en el Himnario Adventista tradicional usado en Limón. Se respetó el arreglo vocal tradicional con miras a que eventualmente la Orquesta Sinfónica Nacional pudiera interpretarlo junto a algún coro adventista limonense.
- **Día de Carnaval:** En este arreglo diseñé un *medley* que integró dos canciones relacionadas con el carnaval de la provincia de Limón: “Lobster Band”, del calypsonian Cyril Silvan, la cual fue el himno de la comparsa del mismo nombre y “On Carnival Day” composición de Walter Ferguson que homenajea el carnaval de la provincia. Al inicio y al final de este track aparecen ritmos de comparsa limonense que escuché durante la develación de una estatua de Walter Ferguson en el parque central de su ciudad natal, Cahuita. En este medley participa también Kawé Calypso.
- **Baptisam:** Se trata de una composición del calypsonian panameño “Lord Cobra”(n. Wilfred Methusiel Berry Goni, 1926-2000), que muestra el sincretismo particular de la vivencia religiosa de la comunidad afro-limonense y su vínculo transnacional con otras comunidades de la diáspora africana en el Caribe. Este tema estaría vinculado también a la religión *pocomía*, una práctica sincrética afrodescendiente presente también en Jamaica, que mezcla elementos neo-africanos y del cristianismo protestante. En este tema participa Danny Williams como solista junto a sus compañeros de Kawé Calypso y *Master Key*, un conocido sexteto vocal *a capella* costarricense, especializado en música *soul* y *gospel*.
- **Tres Canciones Infantiles Jamaíquinas:** Se trata de un *medley* que incluye las canciones “Sly Mongoose”, “There’s a Brown Girl in the Ring” y “Linstead Market”. Fue arreglado para solista femenina, coro de niños y orquesta de cámara (cuerdas, quinteto de maderas, trompeta, percusión y arpa.)

1.5.6. Otras colaboraciones artísticas

Adicionalmente, como trabajo creativo que no se incluye formalmente como partitura en el portafolio de esta tesis, produje con Danny Williams dos jingles comerciales en ritmo de calypso y una composición original que le fue encargada por una asociación de buceo del Caribe Sur en Costa Rica (la región donde se encuentra Cahuita). Participar en estas producciones me permitió no sólo colaborar para que Danny y Kawé Calypso tuvieran opciones de trabajo alternativas a las presentaciones en

vivo (que se restringieron bastante durante los picos de contagio de COVID-19) sino también validar de otra forma el conocimiento corporeizado que tengo del calypso limonense, ya que en los dos jingles de calypso Danny confió en mí para grabar y programar todos los instrumentos, además de mezclar y masterizar la grabación que realizamos.

1.6. Estructura de este documento

Este trabajo está pensado como una propuesta de investigación artística cuyo principal soporte y medio de comunicación se espera que sean las obras mismas. Además el contenido por compartir, el conocimiento experiencial (Penha 2019) descansa en la experiencia misma de escuchar estas creaciones. Aunque la expresión artística admite una interpretación abierta, apela también a la empatía y a la posibilidad de contar con experiencias compartidas para el establecimiento de un vínculo significativo entre la obra y sus receptores. El éxito y el goce de una expresión metafórica viene de como juega con ideas preconcebidas y construcciones preexistentes. Como este trabajo responde a la realidad específica de un país (Costa Rica), para poder clarificar todas las implicaciones que se espera que tenga, es necesario ofrecer algún contexto y hacer explícitas las reflexiones y el fundamento que lo sustenta, para que la comunicación de las obras presentadas sea más efectiva. Esa es la función que se espera que este documento tenga y para ello, está estructurado de la siguiente manera:

Capítulo 1: Esta introducción.

Capítulo 2: El calypso como canción caribeña. En este capítulo se ofrece una contextualización del término *calypso*, tanto del significado que ha tenido en el panorama musical del Caribe Americano en general, como del significado que tiene en Costa Rica en particular. El estilo calypso de Costa Rica tiene como influencias principales el *mento* jamaiquino y el calypso trinitario, por lo que se ofrece una reseña del recorrido histórico de estos estilos.

Capítulo 3: Caracterizaciones musicales del estilo calypso en Costa Rica. Aquí se hace una reseña de diferentes rasgos performativos y estilístico-musicales del calypso limonense, contrastando las observaciones de diversos autores con mis propias experiencias durante este trabajo. Hay un énfasis en el trabajo del calypsonian cahuiteño Walter Ferguson, el trabajo de la banda Kawe Calypso y las participaciones de diferentes artistas en el Festival Internacional de Calypso Cahuita 2020 que se realizó de manera virtual dadas las restricciones sanitarias por la pandemia de COVID-19.

Capítulo 4: Composición erudita y calypso limonense: un diálogo desde la diferencia. Aquí se abordan las diferencias encontradas, por contraste, entre la práctica y los procesos creativos de la composición académica y el calypso limonense y las líneas generales que guiaron los procesos de hibridación y negociación para la construcción de la propuesta artística.

Capítulo 5: Reflexiones para la recreación del calypso limonense. En este capítulo se describe la problemática a la cual este proyecto responde, cuestionando los procesos de construcción identitaria de Costa Rica que giraron en torno al mito de la homogeneidad racial criollo-europea de la población costarricense.

Capítulo 6: Propuestas creativas y discusión de resultados. En esta sección clarifico los resultados de cada una de las obras expuestas y su relación con las preguntas de investigación y la problemática planteadas al inicio.

Capítulo 7: Conclusiones.

Capítulo 2

El Calypso como Canción Caribeña

En esta sección abordaré el tema del calypso como estilo de canción en Costa Rica. Primero ofreciendo algunas nociones del significado que ha tenido el término “calypso” como canción en el Caribe, para luego concretizar su proceso de consolidación en Costa Rica y algunos de los significados que le han sido atribuidos.

2.1. El término *calypso* en el panorama musical del Caribe.

El término «calypso» es una etiqueta que se ha comportado como “palabra sombrilla” (umbrella term) para mercadear hacia el turismo extranjero distintos estilos musicales del Caribe insular angloparlante (Trinidad, Jamaica, y otras naciones de las llamadas «West Indies») como representantes de una “autenticidad regional” (Liverpool 1993; Neely 2014). Sin embargo, la asociación del término a un estilo musical ocurrió en la isla de Trinidad para referirse a un estilo de canción estrófica, responsorial, con influencias de los cantos de las religiones bautista y changó y ritmos asociados a un antiguo arte marcial conocido como *canbulé*, que se desarrolló en el contexto del Carnaval Trinitario (Liverpool 2001).

En aquel país, el calypso se consolida como un arte de la canción encarnado en la figura del *calypsonian*, quien es la persona que compone e interpreta el calypso, una especie de juglar o trovador caribeño que comenta de manera humorística, pero aguda, los acontecimientos sociales, ya sea para alabar o criticar determinadas situaciones o personajes. El *calypsonian* en Trinidad asume un perfil de “concerned

citizen” y el calypso en Trinidad ha sido descrito como un “editorial cantado” o “el periódico de los pobres” (*Calypso Dreams* 2003).

Con el desarrollo del turismo norteamericano se produjo durante los años 30’s y 50’s un *boom* del calypso a nivel internacional que hizo que mucha música del Caribe angloparlante, especialmente *mento* jamaiquino, fuera etiquetada como “calypso” como una estrategia de mercadeo no sólo para la música sino para promover el turismo hacia el Caribe como estrategia de desarrollo en aquellos países (Neely 2007). En el caso de Costa Rica, tal y como Monestel ha señalado, el calypso limonense tiene una “receta” particular que tiene importantes insumos musicales del *mento* jamaiquino articulados desde la filosofía *calypsonian* de Trinidad con incorporaciones menores de elementos de géneros cubanos como la rumba y el bolero (Monestel 2005). Esta suerte de *pan-caribeñismo* agrupado dentro del término calypso será parte del fundamento de las reflexiones de este trabajo, así como la trayectoria de los dos géneros “padres” del calypso limonense. Es el momento entonces de referir algunas características del *mento* y el calypso trinitario que permiten comprender mejor la “receta” particular del calypso limonense.

2.2. El Calypso Trinitario

El investigador y calypsonian trinitario Lester “Chalkdust” Liverpool (Chaguaramas, 1940) señala el origen del calypso en los procesos de resistencia de los africanos esclavizados a la dominación imperialista europea durante los siglos XIX y XX, primero a la esclavitud misma y luego de que esta es abolida, a la explotación laboral en los trabajos agrícolas. Todo ello suscita una reacción política que es el telón de fondo contra el cual debe entenderse el calypso (Liverpool 1994). Se ha podido establecer un vínculo entre la filosofía del calypso y las prácticas de los *griot*¹ en las cortes de África Occidental, compartiendo con el calypsonian el papel de observador moral, entretenedor, comentador social y de relator de la historia comunitaria (Liverpool 1993, cap. 6).

Además de influencias musicales de los cantos de la religión bautista y shangó (Liverpool 1994; Hill 1972), es plenamente reconocido que, musicalmente, el calypso tiene relación con los cantos y ritmos de la *kalenda*, un antiguo arte marcial recreativo

1. Un *griot* era cantante, compositor y en general maestro de la palabra que, en ocasiones especiales interpretaba canciones de «alabanza o crítica» a sus líderes o relatos cantados acerca de la historia de la comunidad. Además de músicos, cumplían algunas funciones sociales como mediadores de disputas e historiadores, lo que les otorgaba un rol de control y crítica social que los *calypsonians* acaban heredando (Liverpool 1993).

que se practicaba entre dos contendientes que luchan y bailan con palos, animados por cantos de formas responsoriales²(Martin 1998), y en donde un *chantuelle* o cantante principal iba guiando y exaltando a los combatientes y dándole voz a la rabia reprimida producto de la explotación y el pasado esclavista (Liverpool 1993)

La práctica de la *kalenda* tenía un lugar especial durante las celebraciones del *canbulé*, que era un desfile donde se recreaba la quema de la caña de azúcar (su nombre viene del francés *cannes brûlées*) recordando la forma en que esto se hacía en las plantaciones para el control de plagas (Martin 1998). En él, diferentes grupos de *kalenda* hacían exhibiciones de habilidad y retaban a otras agrupaciones. Dentro de esta celebración también se daban mascaradas y desfiles de personajes con los que los africanos ridiculizaban la manera de vestir y las costumbres de los blancos mostrando en general un desprecio por sus opresores. En este contexto, la figura y la función del *chantuelle* como cantante principal, es fundamental, animando al enfrentamiento y cantando sobre la ira y el resentimiento por su situación de esclavitud con verdadera violencia verbal (Liverpool 1994).

La llegada de la abolición de la esclavitud en 1838 trae también la intención por parte de los ingleses de crear en Trinidad una clase trabajadora libre y en esta dinámica se generan nuevos movimientos migratorios, dada la escasez de mano de obra, lo que trae como consecuencia una gran efervescencia social en Trinidad. Las condiciones de vida de los ahora trabajadores de plantaciones se caracterizaron por la miseria y la sobrepoblación de las *barracks*, instalaciones donde podía haber desde 4 a 16 habitaciones de doce metros cuadrados compartiendo un único servicio sanitario y un baño, y donde cada persona cocinaba detrás de la puerta de su cuarto (C.L.R James en Liverpool 1993). En medio de todo esto, se desencadena una crisis económica debido a la escasa demanda de productos agrícolas, la población europea y criollo-europea comienza a perder influencia en la sociedad Trinitaria, abriendo un espacio para que la comunidad afrodescendiente se apropie de algunos espacios como el carnaval y celebre, a su modo y a sus anchas, la recién adquirida libertad. (pp. 294-295).

Es en aquellas deplorables condiciones de vida que la figura del *calypsonian* comienza a perfilarse como entretenedor de masas. Días antes del carnaval, en las *barracks*, se habilitaban toldos o tiendas llamadas *tents* donde las personas preparaban sus mascaradas y bailes y ensayaban las canciones para presentar en el carnaval. Era frecuente que un *calypsonian* desafiara a otro a un duelo de versos improvisados (recordar la *kalenda*) e hicieran mofa de sus opresores, siguiendo la tradición

2. Aquí dos ejemplos de reconstrucciones modernas de esta manifestación:

<https://www.youtube.com/watch?v=uiYoBGgTRxo>

<https://www.youtube.com/watch?v=aaE3lfLBF6E>

griot del África occidental (Liverpool 1993, cáp. 7) Aún hoy día los *tents* siguen siendo una actividad primordial del carnaval Trinitario, donde la práctica del *picong* o duelos de versos improvisados es parte de las atracciones de esta celebración.

Con el cambio de siglo XIX al XX, distintos procesos sociales van moldeando el carnaval conforme la convivencia entre los distintos grupos de la sociedad trinitaria va asentándose y dichos grupos van influenciándose mutuamente. El carnaval en Trinidad es una institución cultural que refleja esta aculturación y adaptación entre los blancos y los mulatos dominantes y las clases trabajadoras afrodescendientes e inmigrantes. Las prácticas del *canbulé* y la *kalenda*, que resultaban ofensivas para los europeos, fueron prohibidas en el carnaval y paulatinamente sustituidas por las mascaradas y concursos más acordes con los valores de la clase media y alta y la música calypso acaba por tomar el lugar de los cantos que acompañaban las antiguas celebraciones ancestrales.

En este proceso de adaptación, el calypso se amolda a las nuevas realidades. Las formas resposoriales y los ritmos de la *kalenda* se mantienen, pero se incorporan también estrofas rimadas de 8 y 4 versos (llamadas respectivamente *double tone* y *single tone*. La instrumentación se amplía. De sólo voces y percusiones con instrumentos africanos pasa a incluir por ejemplo *string bands* (grupos de cuerdas que incluyen guitarra, violín, banjo, cuatro, entre otros, influencia de la cercana Venezuela) y también las alineaciones de vientos del jazz y las *dance bands* de inicios de siglo se van incorporando a la instrumentación con que se acompaña el calypso, en busca de una sonoridad más cosmopolita (p. 480).

La fama del calypso vivió una época de explosión internacional durante los años 30 y 40. A raíz de la ocupación militar norteamericana en la isla, los soldados norteamericanos visitan *tents* de calypso como parte de su entretenimiento y diseminan las grabaciones (que se realizaban ya desde 1912, muchas en Nueva York) por el mundo (Liverpool 1993, 1994).

A pesar de todos estos cambios y asimilación de influencias, en la filosofía del calypso los *calypsonians* mantienen las funciones que previamente tenían el *griot* y el *chantuelle*: contador de historias cantadas, reciclador de rumores, una especie de juez, cantor de *praise and derison*. Sin embargo los retos de la comercialización musical a partir de los años sesenta han producido que se pierdan algunas de estas características (Moore y Liverpool en Liverpool 1994, pp. 192-193). Al respecto el investigador Gordon Rohlehr es elocuente:

Market forces have steadily pushed calypso toward commodification, teaching singers to do for profit what their ancestors did for fun, entertainment, relaxation, edification, or self-knowledge. (Rohler 1998, p. 82)

Este mismo autor relata como este choque ha generado respuestas disímiles en el calypso, que en alguna medida se ramificó después de los años 60 en dos vertientes: una conservadora, moralista, más apegada a la tradición y otra, de tempo musical más rápido y temas más ligeros llamada a veces *party songs*, que dio origen a lo que comercialmente se denomina *soca music*. En este último género predominan temas relacionados con el baile, la fiesta, la desinhibición, la bebida y la cosificación sexual de la mujer, recursos harto utilizados en la música comercial hasta nuestros días y que por supuesto, los calypsonians de la vieja guardia no han dejado de criticar afirmando que el “verdadero” calypso se está perdiendo (Rohler 1998).

Aún hoy día, en el carnaval de Trinidad conviven ambas vertientes: *soca music* para entretenimiento, como es el caso del artista Machel Montano³ y competencias en Calypso Tents e incluso un concurso para elegir el *Calypso Monarch* del carnaval cada año, que en 2020 fue (por quinta vez en la historia del carnaval) una mujer: Terry Lyons.⁴ Como se verá más adelante, el calypso limonense asume principalmente la filosofía y algunos usos sociales relacionadas con el calypso trinitario, pero con su propio proceso de creación producto del proceso de asentamiento de los inmigrantes jamaíquinos en la provincia de Limón. Las diferencias más prominentes entre ambas versiones de calypso se dan por la fuerte influencia musical del *mento* jamaíquino, del cual se hablará a continuación.

2.3. El *mento* jamaíquino

El nombre *mento* hace referencia tanto a un género musical como a una danza tradicional de Jamaica que surge en el siglo XIX y goza de gran popularidad en los inicios del XX. Es reconocido como el género “instrumental, de canción, y danza autóctono de Jamaica” (Lewin 2000, p. 103) y una de las influencias principales de otros géneros populares jamaíquinos como el *ska*, el *rocksteady* y el *reggae* (Witmer y McCarthy 2014a, p. 458). A inicios del siglo XX, muchas canciones *mento* fueron comercializadas con la etiqueta de “calypsos”, dada la popularidad internacional de este último género. Incluso, el emblemático disco de Harry Belafonte “Calypso” (1956), contenía canciones como «Day-O» y «Jamaica Farewell» que están basadas en *mentos* jamaíquinos. El *mento* continúa siendo difundido como parte del folclore escénico de Jamaica, grupos como Jolly Boys gozan de éxito internacional y continúa siendo una fuente de elementos que influyen distintas manifestaciones musicales populares de Jamaica (p. 458-459).

3. Ver aquí uno de sus trabajos más recientes: <https://www.youtube.com/watch?v=VsnvrnKmXgY>

4. Aquí la noticia de un canal local: <https://www.youtube.com/watch?v=6dR93Yaxqmg>

El *mento* es una música asociada a un imaginario rural, y fue la primera música popular jamaicana en ser grabada. Moskovitz refiere que conviven dos estilos de *mento*: el rural y el que surge a partir de los años cincuenta gracias a la influencia del calypso trinitario, en donde los instrumentos caseros del estilo rural son sustituidos por instrumentos convencionales y el *mento* se ve influenciado por el jazz y el calypso. (Moskowitz 2006, p. 205) Se ha señalado el origen del *mento* en tanto canto y danza, como una transformación del *quadrille* traído a Jamaica por los esclavistas ingleses a partir de 1830 y podría haber tomado su nombre de una danza de origen español que es bastante semejante y que recibía también el nombre de *shay shay* (Neely 2007). Una de las características rítmicas fundamentales del género es su fuerte acentuación en el cuarto tiempo del compás, que incluso Lewin reconoce como una característica en el *mento* (calypso limonense) interpretado en Limón durante los años 80 (Lewin 2000, p. 104)

El *mento* comparte con el calypso trinitario la práctica de improvisación de texto sobre la melodía conocida, y la función de comentario social (*praise and derison*), pero su tono es mucho más humorístico y satírico. Además, carece del énfasis y la mitología construida alrededor de la figura del cantante principal que tiene el calypso, y por otro lado destaca la destreza en la improvisación instrumental. Todo esto está relacionado con la función tradicional del *mento*, que es acompañar el baile y fomentar la socialización. (pp. 105-106)

La sonoridad instrumental tradicional del calypso limonense guarda importantes paralelismos con la del *mento* y esto es parte de la evidencia que permite constatar la influencia del segundo en el primero. Lewin describe el conjunto instrumental que acompaña el canto en el *mento* de la siguiente forma:

1. La parte melódica: generalmente un instrumento de viento, muchas veces un saxofón o flauta de fabricación casera, pero también instrumentos convencionales.
2. La sección armónica: generalmente a cargo de una guitarra y un banjo que también ejecuta partes melódicas y en los bajos la «rumba box», que es una caja grande de madera con listones de metal salientes que se tañen con un plectro de cuero, semejante a la *mbira* africana, pero de registro muy grave, o bien un contrabajo pulsado.
3. La sección rítmica: formada por tambores de parche, maracas, rallador, u otros instrumentos, incluyendo sonidos corporales (p. 106)⁵.

5. Aquí un ejemplo del sonido de un grupo de *mento* actual <https://www.youtube.com/watch?v=KybRmr0erzY&list=RDXuxsT6KSebg&index=23>

El investigador Daniel Neely destaca la forma en que el *mento* ha sido enarbolado como marca sonora de la identidad jamaicana para la promoción del turismo hacia la isla, inicialmente plegándose a la popularidad de la rumba cubana luego del declive del turismo hacia Cuba y después al repunte del calypso como etiqueta representativa de la música “autóctona” del Caribe anglo parlante (Neely 2014). Adicionalmente, el mismo investigador participó en el lanzamiento del disco «Great Expectations» de Jolly Boys (2010) donde versionan a su estilo hits de *rock*, *new wave* y *country* y que significó un relanzamiento de la banda reapropiándose de alguna manera del término *mento* y consiguiendo un repunte de su popularidad durante la última década (pp. 19-21). Neely interpreta la apuesta de «Great Expectations» como congruente con el intercambio cultural y “modernización” que han estado ligadas al emprendimiento turístico como impulso al desarrollo de este género musical en Jamaica (pp. 39).

2.4. Antecedentes y conformación del calypso como un estilo de canción en Costa Rica

El origen del calypso en Costa Rica se sitúa en Limón, provincia que abarca toda la costa Caribeña de este país (ver figura 2.1). Como su homólogo trinitario y panameño, este estilo surge como parte de los procesos de reconstrucción cultural entre la población afrodescendiente americana que fue primero esclavizada y luego contratada como mano de obra en varios proyectos económicos en el Caribe (Monestel 2005).

Si bien en Costa Rica existen registros de la presencia de afrodescendientes desde el periodo colonial, una gran parte de la población afrodescendiente llega a Costa Rica a partir de 1872, principalmente de Jamaica, aunque también de otros orígenes, primero para trabajar en la construcción del ferrocarril al Atlántico y luego como fuerza clave en los desarrollos agrícolas del banano y otros productos de la zona. La integración de esta población inmigrante a la nación costarricense ha sido un proceso lento y conflictivo. Factores como la falta de interés inicial tanto de los jamaicanos en integrarse al país como del gobierno de Costa Rica en aceptarlos como ciudadanos, el racismo de la población del interior del país (donde se encuentra la capital) y la lealtad que en un inicio los inmigrantes jamaicanos sentían hacia la corona inglesa se cuentan entre los factores que dificultaron este proceso (Meléndez Chaverri y Duncan 2012).

Estas situaciones favorecieron entre esta población una experiencia de aislamiento y de ser “mundo aparte” que subsiste hasta nuestros días. Pero por otro lado, las características sociales y económicas de la provincia favorecieron una apertura cultu-



Figura 2.1: Mapa Físico Político de Costa Rica

ral de gran riqueza y diversidad. Puerto Limón fue una ciudad cosmopolita, protestante, vibrante, con gran influencia cultural británica; que contrastaba fuertemente con la idiosincrasia ladina, católica, hispanohablante y “montañesa” predominante en la región Central del país⁶.

La influencia de la religión protestante, con su devoción por la lectura de la Biblia, influyó para que la población limonense de principios de siglo tuviera un índice de alfabetización superior al promedio del país durante algún tiempo. Luego de la década del 40, con el retiro de las empresas norteamericanas establecidas en la zona, esta región quedó sumida en el abandono y la pobreza, lo cual agravó la ya de por sí problemática relación de la población limonense con el resto del país (Meléndez Chaverri y Duncan 2012). Aunque la situación de la provincia en relación a aquellos años ha mejorado bastante, según datos del Atlas de Desarrollo Humano de la PNUD, todos sus cantones están por debajo del promedio nacional de desarrollo humano y los últimos dos cantones de todo el territorio nacional en el mismo indicador están ubicados en la provincia de Limón (Talamanca y Matina)⁷.

Es en este contexto, donde distintas influencias musicales se aglutinan en Limón bajo el nombre de calypso. Es muy probable que el nombre se adoptara por influencia del éxito comercial de este género-etiqueta, que probablemente llega a Limón a través de la radio, grabaciones y material impreso. Estamos entonces frente a un género de canción que, musicalmente, es prácticamente mento jamaicano, pero producto de la multiculturalidad de Limón absorbe una fuerte influencia filosófica del calypso Trinitario y en menor algunas influencias de otros géneros del Caribe hispanohablante como el bolero y el son⁸(Monestel 2005). Cabe mencionar que el calypso limonense se consolida cerca de los años 30, pero al margen de la circulación comercial de otros géneros como la salsa, el jazz, el blues, la guaracha, que permearon rápidamente el gusto limonense debido a la influencia de la radio y los discos (p.83).

El calypso estuvo inicialmente ligado al carnaval y al entretenimiento de las clases populares en reuniones familiares, bares, fiestas y *pic-nics* en la playa. Inicialmente, estas canciones eran parodias, o estribillos de canciones de Jamaica y de Trinidad donde se improvisaban los versos, pero Monestel refiere como a partir de los años

6. En la región central se encuentran, además de la capital (San José) otras tres grandes ciudades de Costa Rica: Alajuela, Heredia y Cartago. Ver 2.1

7. Datos consultados en: <https://www.cr.undp.org/content/costarica/es/home/atlas-de-desarrollo-humano-cantonal.html>

8. Una referencia del sonido del calypso en los años 80 puede escucharse en el siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=zntk_xbIVdA. El mismo se trata de un registro de 1981 donde participan los cantantes Roberto Buda Krilw con su banda (Buda y su Charanga) interpretando música de Walter Ferguson y *Pitún* que interpreta su versión de dos temas de calypso Trinitario.

60, comienzan a aparecer algunos calypsos cuyos autores y temáticas son reconocidas como limonenses (Monestel 2005, p.71). Según relatos de Walter Ferguson y Ciryil Silvain, destacados calypsonians limonenses, la práctica del *picong* o duelos de improvisación de versos entre dos *calypsonians* era frecuente, lo que generaba roces y rivalidad entre los distintos intérpretes⁹. De ahí que, a semejanza de Trinidad, frecuentemente los calypsonians usaran nombres intimidantes (e.g. Lord Cobra, Mighty Sparrow o Lord Panamá) y plasmaran en las letras de los calypsos prepotencia y ostentación. Aunque la práctica del *picong* ha caído en desuso, al menos en Limón, tanto Ciryil Silvain como Walter Ferguson se refieren a sí mismos en algunos de sus calypsos como «The Master of Melody» o «The Master of Calypso».

Las letras del calypso limonense se caracterizan por el uso del humor, la sátira y la rima de forma ingeniosa, además de funcionar como una crónica de la historia de la comunidad afrodescendiente de Limón, al relatar de manera jocosa hechos relevantes y llamativos de la historia de la comunidad. Esta dimensión literaria del calypso limonense ha hecho que sea estudiado como forma de literatura oral (Grinberg Pla 2007, 2008; Monestel 2010), ya que un calypso es capaz de cantar con ingenio «hasta de lo que comemos» según dice el calypsonian limonense Reinaldo “Shantí” Kenton¹⁰. El calypso también tiene una función de crítica social importante (recordemos el *griot* africano) pero siempre en un tono humorístico y simpático, sin ánimo de ofender o molestar; “yo en el calypso le tengo que decir las cosas así, suavemente, bonito” dice el calypsonian de Cahuita Danny Williams para referirse a este modo de expresión de las letras del calypso¹¹.

Una característica fundamental del calypso como canto de resistencia es el uso del inglés criollo limonense, una lengua sincrética con mucha relación con el *patois* jamaiquino. La especificidad temática y lingüística del calypso limonense ha sido interpretada como resultado del intento de los calypsonians de cantar-contar los sucesos que afectan a la comunidad y de resistir los embates de la cultura hegemónica costarricense (Grinberg Pla 2008, s.p.). En palabras del calypsonian y gran guitarrista Junior Álvarez: “es importante que el calypso sea en *creole* para que **la gente** entienda¹²”(el resaltado es propio). En un país hispanohablante como Costa Rica, donde el inglés *creole* es hablado de forma casi exclusiva por la población limonense, queda muy claro hacia quién piensa Junior que deben ir dirigidas las letras del calypso.

9. Cirylo Silvan, Walter Gavitt Ferguson, comunicaciones personales.

10. Reinaldo Kenton, comunicación personal.

11. Danny Williams, comunicación personal.

12. Junior Álvarez, comunicación personal.

2.5. El calypso limonense en el panorama sonoro actual de Costa Rica

Los años 80 marcan un momento de profundos cambios en la sociedad limonense que inciden en el desarrollo musical del calypso. La producción agrícola como medio de subsistencia es gradualmente sustituida por el turismo, lo cual genera demandas culturales que hacen que el calypso pierda parcialmente su vigencia y se convierte de algún modo en música “de los viejos” (Monestel 2005, pp.88-89). En respuesta a las demandas del turista, es la música *reggae* la que llena los espacios comerciales de la provincia, pero este género no es asumido creativamente por los músicos jóvenes con la misma fuerza que tuvo el calypso (p. 88). Es en esta década además que el calypso trasciende la localidad de la provincia de Limón y comienza a ser apreciado en la ciudad de San José, desde un abordaje profesional incipiente, pero que permitió a algunos músicos limonenses generar ingresos adicionales a partir de sus presentaciones de calypso.

En la década de 1980, el calypso limonense comienza a ser mejor apreciado en la región central de Costa Rica, especialmente en San José. Autores como Paula Palmer ya contaban desde la década anterior acerca del famoso calysonian Walter Ferguson (Palmer 1977), pero será en la década del ochenta que los josefinos (habitantes de la ciudad de San José, capital de Costa Rica) tendrán la posibilidad de escuchar calypso en vivo con regularidad.

Distintos testimonios recopilados por la investigadora Vera Gerner hablan de como el restaurante «Los Lechones» en San José habría catapultado el interés de algunos josefinos por el calypso:

Hubo un evento clave que disparó el calypso en San José: En 1980 “El Cholo” Masís contrató El Combo Alegre para su bar-restaurant Los Lechones, ubicado en el centro de la ciudad. Al parecer, éste fue el primer grupo que tocó calypso en el Valle Central y quienes describen estas presentaciones no sólo destacan la novedad del género musical y de su sonoridad e instrumentación, sino también quedaron maravillados ante la capacidad del Combo Alegre para interactuar con el público.(Gerner, sin fecha, s.p.)

Tanto Monestel como Gerner señalan que este espacio fue visto como una oportunidad económica por los músicos limonenses, quienes empezaron a tocar en otros sitios de la capital, originando dentro de la vida nocturna de la ciudad una especie de “subcultura” de calypso, marcada por las contrataciones y los “rejuntados”

espontáneos en un desaparecido bar-restaurante del corazón de la ciudad llamado “Soda Palace”¹³, conocida por los músicos capitalinos simplemente como “La Palace”. En estos espacios se dieron intercambios entre músicos limonenses y josefinos, algunos incluso con formación académica, que lograron ganarse un lugar entre los celosos músicos limonenses. En este contexto, el repertorio y el estilo interpretativo se orienta hacia el entretenimiento del público josefino, por lo que se incluyen en él boleros, temas de moda y se repositionan como indispensables los *hits* de calypso internacional como “Matilda”, “Day-Oh”¹⁴ y otros, con lo que se diluye algo de sus posibilidades de ser crónica y crítica humorística de la comunidad limonense (Gerner, sin fecha; Monestel 2005).

Gerner señala también, como coincidencia, que en esta década y la siguiente aparecen los primeros libros y grabaciones de calypso en San José, incluso algunos grupos se presentan en el programa de televisión «Somos como Somos», dedicado a la cultura popular costarricense pero desaparecido en la actualidad. Adicionalmente, durante los años ochenta se crea el grupo Cantoamérica (liderado por el mismo Manuel Monestel), que se convertirá en actor clave en la difusión del repertorio limonense, especialmente de los calypsos de Walter Ferguson y por donde pasarán grandes músicos costarricenses, muchos de ellos con importantes carreras internacionales luego de pertenecer al grupo. Este relativo *boom* del calypso en San José llega a su fin con el cierre de la Soda Palace en 1999. Sin embargo, algunas agrupaciones subsisten hasta el presente, pero enfocadas profesionalmente en contrataciones directas para eventos privados en contextos de entretenimiento (Gerner, sin fecha).

En la actualidad, el calypso limonense se ha transformado de una actividad comunitaria a una actividad profesional de entretenimiento principalmente orientada hacia el turismo, un recorrido que comparte con el *mento* y el calypso trinitario. Sin embargo, después del año 2000, ha surgido un interés más académico por el calypso limonense como fenómeno social y literario, centrado en los intérpretes de la “vieja guardia” y sus composiciones. En palabras del calypsonian Danny Williams “la gente que se interesa por el calypso está en las universidades, en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional el festival tiene muy buena acogida”¹⁵ haciendo referencia a que el público del Festival Internacional de Calypso, que él hasta hace unos años dirigía, estaba compuesto mayoritariamente por la juventud universitaria.

Este interés renovado por el calypso en Costa Rica se relaciona con procesos recientes orientados a repensar las identidades costarricenses desde la pluriétnicidad

13. El término “Soda” en Costa Rica hace referencia a un pequeño restaurante donde se venden comidas familiares o tradicionales, dirigido a los sectores populares

14. Popularizados por Harry Belafonte y que están basados *mentos* Jamaiquinos.

15. Danny Williams, comunicación personal

y la multiculturalidad. Como signos concretos de este proceso, tenemos la reforma constitucional que declara a Costa Rica como nación “multiétnica y pluricultural” (Gobierno de Costa Rica 15 de octubre de 2015) y la declaratoria, por parte de la Asamblea Legislativa del calypso limonense como “patrimonio cultural inmaterial costarricense” (Gobierno de Costa Rica 12 de diciembre de 2012), sin embargo esta “nacionalización” del calypso no llega sin contradicciones y problemas¹⁶ que serán analizados más adelante.

Por otro lado, las transformaciones económicas de la provincia de Limón han incidido en la práctica creativa del calypso. El más reciente Festival de Calypso en Cahuita, edición 2019, que fue transmitido en línea dadas las restricciones sanitarias del COVID-19, permite apreciar una asimilación bastante superficial de este discurso patrimonial y cómo la composición de los nuevos calypsos tiene una orientación claramente turística: incluso se comienzan a escribir en idioma español, dirigidos a complacer al público capitalino. En varios discursos escuchados durante el festival, se trasluce una instrumentalización del calypso como icono de la cultura caribeña, pero las composiciones recientes han perdido bastante de la profundidad narrativa y crítica del pasado, que hacía del calypso un producto cultural relevante.

Uno de los propósitos de este trabajo es precisamente recuperar algo de esas características, en conjunto con un análisis musical sólido de lo que distingue la sonoridad tradicional de calypso, para tener más claridad a la hora de establecer los procesos de recreación que son parte de esta propuesta artística. El capítulo siguiente aborda una caracterización musical del calypso limonense, que constituye uno de los marcos de referencia para los nuevos procesos creativos que se proponen en este trabajo.

16. Un trabajo interesante al respecto es el de Guillermo Navarro: «Contradicciones de la inclusión y la espectacularización del Calipso Limonense en la cultura hegemónica costarricense. Apuntes para posibles marcos de análisis.» en el siguiente enlace: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22638>.

Capítulo 3

Caracterizaciones musicales del estilo calypso en Costa Rica

La presencia caribeña ofrece el contrapunto cosmopolita, transgresor, a través de sus creaciones musicales que cruzan tanto el espacio considerado como nacional y articula la diáspora caribeña en su transnacionalidad.

Luis Pulido Ritter

3.1. Algunos rasgos generales.

La forma en que se interpreta el calypso limonense ha sido registrada y comunicada en algunas publicaciones costarricenses que presentan ejemplos y caracterizaciones básicas del acompañamiento musical del calypso, qué instrumentos utiliza, transcripciones de melodías y generalidades sobre su estructura. En esta sección se revisa el contenido de estos documentos, para luego ofrecer algunas ideas producto de mi análisis de interpretaciones y grabaciones con el propósito de ampliar la información que se obtiene de estos documentos y complementarlos en lo que sea necesario.

Vale la pena aclarar que muchos métodos de este análisis corresponden con recursos teóricos de la práctica tonal de la música académica occidental, ya que la influencia de categorías como “tonalidad”, “acordes” y “métrica” no le son ajenas a

la concepción musical con la que los calypsonians de Limón trabajan. Estos recursos estructurales son utilizados por estos músicos para sus propios objetivos expresivos de manera bastante vivencial, por lo que no quisiera que el uso de estos términos y categorías se interprete como un ejercicio de “superioridad occidental”. Es simplemente que, para bien y para mal, la teoría musical occidental ha permeado la práctica musical globalmente, y muchos músicos profesionales del ámbito popular urbano se han apropiado de estos saberes y los han usado para sus propios fines expresivos, articulándolos con elementos provenientes de otras tradiciones. El calypso no es la excepción y espero dejar claro dos cosas en este análisis. Primero, que la utilidad de dichos recursos se comprobó en la manera en que me facilitaron integrarme rápidamente a Kawé Calypso y segundo, que la comprensión profunda del fenómeno vivencial que es el calypso pasa por unir a esos saberes un conocimiento performático, corporeizado y vivencial que trasciende la aplicación de dichas herramientas teóricas. Dicho esto, paso a comentar los documentos costarricenses encontrados que contienen caracterizaciones musicales del estilo calypso.

En 1984, el Ministerio de Cultura de Costa Rica publica un libro titulado “Música popular Afrocostarricense” (Salazar Salvatierra 1984). Dicho volumen condensa el trabajo de recopilación de Rodrigo Salazar Salvatierra durante los años 1981 y 1982 en la zona de Limón. Además del calypso, del que afirma es «quizás el ritmo¹ más popular de toda la Zona Atlántica» (p.18) incluye además otras manifestaciones como el *Square Dance* y la música religiosa. Respecto a la práctica interpretativa del calypso, Salazar refiere que es una canción de entretenimiento, informal, que anterior a sus observaciones gozaba de una gran popularidad en actividades social y que para los años 80, se escuchaba sobre todo en los carnavales y “carnavalitos”.

Los detalles musicales que aparecen en este volumen refieren una estructura improvisatoria responsorial, en donde un solista improvisa versos intercalados con estribillos siempre iguales que son interpretados por un coro (p.18). Salazar indica que «el ritmo del calypso es en 2/4»² y que hay algunos calypsos «más lentos, en ritmo de 4/4 [sic.]»³. Efectivamente, el calypso presenta una sensación agógica regular

1. En el *argot* de la música popular en Latinoamérica es habitual usar la palabra «ritmo» como intercambiable con «género» o «estilo» musical. Habitualmente se refiere a aquellos estilos cuyos rasgos rítmicos de acompañamiento están más o menos estandarizados. Por ejemplo, muchos manuales de autoaprendizaje de la guitarra popular se refieren al “ritmo de bolero” como el patrón rítmico característico del acompañamiento del estilo bolero.

2. Con lo que probablemente se quería indicar la percepción de una estructura agógica regular de dos tiempos. Los músicos de calypso en Limón trabajan sobre todo de oído y por transmisión oral, las transcripciones existentes de la música calypso han sido realizadas por personas académicas, ajenas a la comunidad de *calypsonians*.

3. O sea, una estructura agógica regular de cuatro tiempos. Dos ejemplos de este son los calypsos «Lobster Band» y «Skelintans» del limonense Cyril Silvan

de dos o cuatro tiempos según la velocidad, sin embargo en un grupo como Cantoamérica donde se tocan arreglos escritos, lo común es escribirlo en 2/2 para los *tempi* moderados y rápidos, en consonancia con la tradición de la música afro-cubana. De esta forma se busca simplificar la lectoescritura de las abundantes síncopas. Salazar refiere la existencia de una especie de “clave” que denomina «tesitura rítmica» muy semejante a la ofrecida por Monestel y de la cual se comentará más adelante.

Alejandro Cardona en su recopilación «Buda: Cancionero» (Cardona Ducas 1990) ofrece una selección de 5 canciones tomadas del repertorio habitual del calypsonian Roberto *Buda* Kirlw, uno de los intérpretes más famosos del calypso limonense⁴. Cardona ofrece una pequeña tabla donde transcribe los patrones rítmicos básicos de los instrumentos que integran el acompañamiento tradicional del calypso. Esta tabla incluye: guitarra, bajo, conga, maracas, cencerro y güiro. Esta síntesis está transcrita con precisión y notación extremadamente clara, haciendo la salvedad de que existen variaciones interpretativas «según la velocidad y según los niveles de improvisación que introducen los ejecutantes» (p. 4). Para cada canción incluida, Cardona ofrece las transcripciones de las melodías con el acompañamiento armónico en acordes cifrados y una transcripción de las letras en inglés *creole*, con sus equivalencias en inglés estándar y traducción al castellano.

El texto «Calypsos limonenses: música del Caribe de Costa Rica» (Saavedra Reyes 2005) ofrece, además de transcripciones de melodías y cifrado armónico de varios calypsos limonenses, un *array* de patrones representativos de acompañamiento para distintos instrumentos utilizados o factibles de ser utilizados en el calypso. En esta síntesis aparecen instrumentos y patrones tradicionalmente usados en Limón y algunos elementos menos usuales, que fueron tomados de situaciones aisladas (como el caso de la timbaleta) o de otras tradiciones de calypso (como es el caso del güiro, que Saavedra toma de calypsos escuchados en la isla de San Andrés)⁵. De esta forma, Saavedra ofrece alguna apertura para una mayor elaboración de la parte de percusión del calypso.

En sus trabajos, Manuel Monestel refiere su propia versión de la “clave” rítmica del calypso, una deducción que él mismo construyó a través de sus investigaciones⁶ y que funciona como elemento aglutinador de las síncopas y los patrones de los instrumentos del calypso. Dicha clave, que se muestra en la figura 3.1 funciona de manera semejante a la clave cubana con la que se enseñan los géneros tradicionales de dicha isla.

4. La Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica rinde un homenaje a *Buda* en el documental que puede verse en el siguiente enlace: <http://audiovisuales.uned.ac.cr/play/player/10270>.

5. Saavedra Reyes, comunicación personal

6. Monestel, comunicación personal.



Figura 3.1: Propuesta de clave rítmica de calypso fruto de las observaciones de Manuel Monestel (Monestel 2010, p. 136)

Monestel también ofrece algunas transcripciones de patrones de acompañamiento armónico de varios intérpretes limonenses, en donde es interesante la mención de ciertas ornamentaciones armónicas (tensiones agregadas a los acordes) que son de uso frecuente en la práctica del calypso, pero que sólo encontré mencionadas en este documento. Monestel también ejemplifica la relación que tienen algunos patrones de acompañamiento que observó con su propuesta de clave rítmica. Esta relación permite acercarse un poco mejor a la gestualidad rítmica peculiar del calypso limonense (Monestel 2010, pp. 138-139).

De estas transcripciones y descripciones y de mi propia observación, se puede afirmar que el calypso limonense es un tipo de canción estrófica, donde normalmente a cada estrofa le sigue un estribillo, y en donde los versos que componen las estrofas pueden ser o no improvisados. Actualmente, con la profesionalización de sus intérpretes, la improvisación de letras es muchísimo menos habitual, estas se componen de manera más reflexiva y se cantan normalmente en la misma versión. Por otro lado, durante esta investigación, se pudo observar con frecuencia la inclusión una sección de improvisación instrumental (*solo* de banjo, guitarra, o instrumento de viento) sobre algún esquema armónico de la canción y en donde la duración de dicha improvisación es determinada por el intérprete. Un ejemplo de la estructura de una interpretación de calypso actual puede verse en la figura 3.2⁷.

Como mucha música popular, la textura del calypso es predominantemente homofónica, diferenciando claramente la melodía principal del acompañamiento armónico, que se basa en secuencias de acordes (círculos armónicos) identificados como unidades verticales con funciones tonales definidas. La familiaridad de los músicos con dichos esquemas facilita la creación *in situ* de sus propias partes instrumentales. Las estructuras armónicas del calypso son relativamente simples, de manera que se favorece la improvisación y la participación espontánea sin ensayo previo⁸.

7. Excepto donde se indique, en este trabajo todas las imágenes, fragmentos de partituras y otros recursos gráficos son de elaboración propia.

8. Muchas veces toqué con Kawé Calypso canciones que no conocía ni habíamos ensayado previamente y la utilidad de esta característica fue notoria.

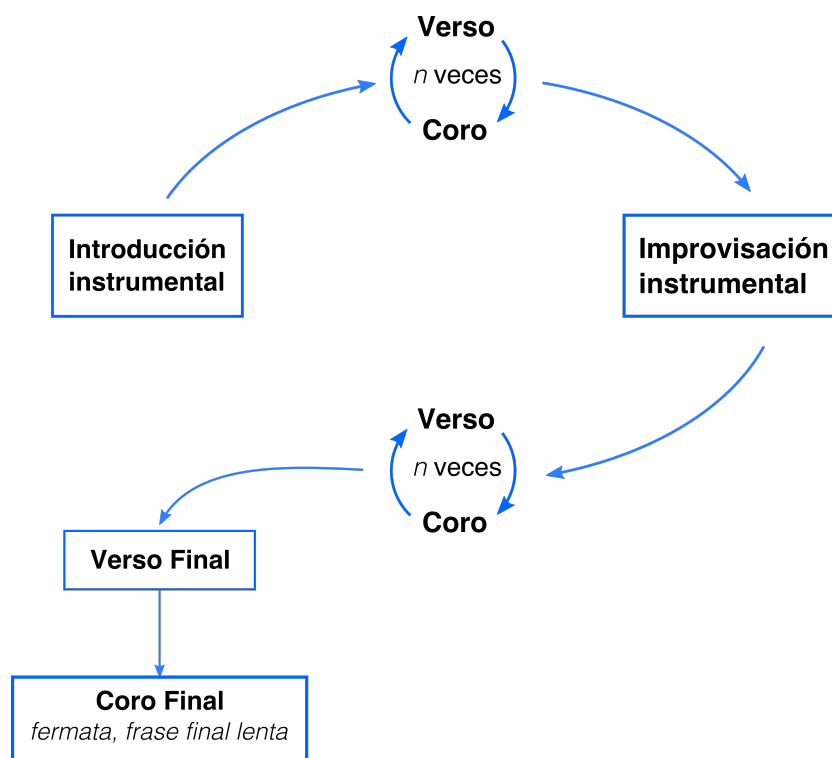


Figura 3.2: Esquema formal de una interpretación típica de calypso

En cuanto a las estructuras de acompañamiento armónico del calypso limonense, se puede decir que primordialmente se tocan en tonalidad mayor⁹ utilizando las funciones armónicas I, IV y V la gran mayoría del tiempo, y en menor medida ii, vi y raramente V7/IV. Sin embargo, dentro de esta simplicidad, se percibe una relación importante entre la construcción melódico-armónica de las frases y la estructura narrativa de las letras (ver en este capítulo el análisis de «Cabin in the Wata» de Walter Ferguson). Este aspecto, que los calypsonians manejan de manera intuitiva, le da a sus canciones una notable contundencia y efectividad comunicativa.

Algunos esquemas o “círculos” armónicos que son de uso frecuente en el estilo calypso se muestran en la tabla de la figura 3.3. La familiaridad con estos esquemas y su manejo auditivo en varias tonalidades facilitan la participación espontánea en una interpretación de calypso. Algunos calypsonians, como Danny Williams, componen sus calypsos sin el uso de un instrumento armónico, pero en sus melodías se perciben con tanta claridad los esquemas armónicos anteriores que basta escucharlo cantando para saber qué acompañamiento armónico necesita la canción, como si la misma melodía “pidiera” ser acompañada con esos acordes. Esta característica musi-

9. Ni una sola de las canciones limonenses revisadas para este trabajo, ni escuchadas en toda mi experiencia como músico de calypso, utiliza la tonalidad menor. Sin embargo, algunos calypsos trinitarios, especialmente los usados para el *picong* son en tonalidad menor.

Esquema armónico	Ejemplos
I - IV - V7 - I	Fire, Skelintans, Land Lady, Monilia.
I - I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I	Rum, Lobster Band, One Pant Man, Carnavales de Limón, Bugaloo.
IV - I - V7 - I	Nowhere Like Limón, Juan Santamaría, Cabin in the Wata, Segundo
I - I - V7 - I	Cabin in the Wata, Land Lady, Maga Dog
I vi - ii V7	Stop!
I - IV - V7 - I - vi - ii - V7 - I	Pandemia, Back to our Roots
I - V7 - V7 - I - I - IV - V7 - I	On Carnival Day
V7 - I - V7 - I	Calaloo
I - I - IV - IV - V7 - V7 - I - I	Buda Band.
V7 - V7 - V7 - V7 - I - I - I - I	Buda Band.
V7 - V7 - I - I	Rumba en Cahuita
I - IV - V - IV	Go to Bed

Figura 3.3: Esquemas de fraseo armónico habituales en el calypso Limonense.

cal es muy importante en los contextos de repentismo, improvisación y participación colectiva en los que se desarrolló este estilo musical.

Como se dijo anteriormente, en este trabajo, se realizó un estudio detallado sobre la ejecución instrumental del calypso. Además de revisar las fuentes documentales mencionadas, se realizaron transcripciones de ejecuciones totales y parciales de calypso limonense, observaciones participantes y no participantes de ejecuciones de calypso por grupos activos actualmente (con Kawe Calypso como músico invitado en diferentes escenarios y como no participante observando los invitados al Festival Internacional de Calypso 2020) en donde se contrastaron los patrones instrumentales encontrados con aquellos que la bibliografía reseña. Los objetivos principales de esta actividad fueron evaluar el grado de actualización de la información bibliográfica al respecto y poder ofrecer a quienes deseen iniciarse en el calypso una guía lo más inclusiva posible de “licks” y patrones instrumentales con las que uno, como instrumentista, puede integrarse en una interpretación de calypso, y eso es de lo que hablaré a continuación. Estos elementos instrumentales se consideraron como esenciales para construir la parte de acompañamiento instrumental del calypso y sostener la gestualidad rítmica o danza particular de este estilo musical.

3.2. Elementos del lenguaje instrumental

3.2.1. Instrumentos de cuerda pulsada.

En cualquier ejecución de calypso, después de la voz cantada, el siguiente elemento indispensable parece ser un soporte armónico de cuerda pulsada: la guitarra, el banjo (cuando interesa resaltar este instrumento como elemento tímbrico diferenciador del estilo) y más raramente (aunque parece haber sido utilizado bastante en el pasado) el ukelele (cfr. Monestel 2010; Cardona Ducas 1990; Saavedra Reyes 2005; Salazar Salvatierra 1984). Además, tanto el banjo como la guitarra, pueden cumplir ocasionalmente una función melódica, y esta última incluso puede recrear la textura de un conjunto completo al tocar separadamente bajos y acordes, como en las interpretaciones de Walter Ferguson.

Debido a mi formación como guitarrista, mi principal herramienta para acercarme corporalmente al lenguaje del calypso ha sido siempre este instrumento. Los dos artistas que observé más de cerca para este trabajo utilizan la guitarra como base armónica y todo esto me llevó a asimilar un conjunto de recursos en la guitarra que funcionan como opciones para el acompañamiento armónico en cuerda pulsada para el calypso. En mis observaciones pude notar que no existen demasiadas diferencias

en cuanto a la textura o los patrones rítmicos usados en el banjo y la guitarra por lo que considero que este compendio puede funcionar como base para ambos instrumentos, exceptuando aquellos patrones donde se ejecutan los bajos, que serían exclusivos para la guitarra.

La forma más básica (y más común) de acompañamiento de calypso, al tocar en grupo, es un patrón rasgueado que acentúa los contratiempos de negra en cada tiempo de blanca en un compás de 2/2 (ver patrón 1 en la figura 3.4). Se dice también que este patrón, proveniente del mento, habría influenciado el famoso «bubble riddim'» característico del órgano en el reggae jamaicano (Witmer y McCarthy 2014b, p. 653). Al tocar este patrón, los acentos del contratiempo de negra (según la notación escogida aquí, ya que los músicos de calypso trabajan normalmente sin partitura) son vitales para darle solidez al rasgueo y sostener, en conjunto con el bajo, el ensamblaje rítmico de la base instrumental.

Los patrones 2 y 3 son descritos por Cardona en el cancionero del repertorio de Buda (Cardona Ducas 1990), y el segundo puede escucharse en grabaciones existentes de la banda «Buda y su Charanga» (Buda y su Charanga y Hutchinson, Edgar 1981). En esta misma grabación se puede escuchar el patrón número 8 de la figura 3.4 ejecutado en ukelele por Edgar «Pitún» Hutchinson, un patrón bastante simple, que no apareció en ninguna de las grabaciones ni ejecuciones con guitarra consultadas, por lo que en principio, parece un patrón exclusivo del ukelele. Es importante mencionar que en esta grabación Hutchinson ocasionalmente ornamenta con una especie de «repique» rasgueado en diálogo con la melodía cantada (ver patrón 8 en figura 3.4), un rasgo importante del acompañamiento en ukelele para el calypso según se corroboró con Alfonso Gouldburn «Gianty»¹⁰ y que corresponde también con la forma en que he escuchado ornamentar en el banjo al guitarrista Júnior Álvarez.

Los patrones 4 y 5 son ejemplos de los acompañamientos de Walter Ferguson en sus *tapes* donde se acompaña con guitarra sola. En estos patrones se incluyen los bajos dentro de la textura. Llama la atención en el patrón 5 las ornamentaciones armónicas de sexta agregada en los acordes de primero y cuarto grado y el colorido que agrega la ejecución arpegiada del primer acorde en cada compás.

Los patrones 6 y 7 son muestras de cómo los músicos de calypso han explorado ir más allá del patrón básico sin perder la función de soporte armónico sólido. Ambos ejemplos son tomados de grabaciones de Kawé Calypso: el ejemplo 6 es una condensación de las ornamentaciones de Junior Álvarez en «Pandemia» y el 7 de Otilio Brown en «On Carnival Day». El ejemplo de Junior muestra un recurso bastante usado por él y otros calypsonians, que es desplazar temporalmente una de las voces

10. Alfonso Gouldburn, comunicación personal

Patrones de acompañamiento en cuerda pulsada

$\text{♩} = 70 - 90$

1

2

3

4

A *i* *i* *i* E A

p *p*

En Quinta Posición

$\text{♩} = 80$

5

A(6) *i* *i* * *i* *i* D(6) E7 A(6)

* *slap* de las cuerdas
contra los trastes

6

A *i* *i* *i* *i* simile D E7

7

D7 G

8

$\text{♩} = 80$ Patrón Base Ornamentación Ocasional

Figura 3.4: Algunos patrones representativos del acompañamiento de calypso en instrumentos de cuerda pulsada.

de la disposición armónica en las triadas principales (I, IV, V) hacia una tensión generalmente de sexta, treceava o novena¹¹. El ejemplo de Brown muestra un diseño de acordes quebrados que recuerda los “montunos” o “tumbaos” del tres o el piano en la música cubana. En este patrón, el acorde de tónica y de dominante son ornamentados con el sexto grado de la escala, que es la tensión de novena en el acorde dominante y de sexta en el acorde de tónica. Como se dijo anteriormente, la música popular cubana fue ampliamente conocida y apreciada en Limón durante los años 60 y 70 y es una de las influencias que el calypso costarricense recogió de la música caribeña hispano-parlante.

3.2.2. El bajo.

El bajo en el calypso, como en otras músicas con influencia afro, no sólo define tonalmente los acordes del acompañamiento, sino que también tiene una función rítmica primordial. Un amigo africano que conocí hace algunos años me decía, en el contexto de evaluar un material que habíamos grabado: “Si el bajo está bien, puedes montar lo que sea por encima”. El bajo de caja (semejante al *washtub bass*) en el calypso tiene un sonido que recuerda la *rhumba box* del mento, muy semejante al de un contrabajo pulsado, pero quizás con un ataque más profundo¹². Es importante que el bajista en el calypso tenga un «golpe» particular y que su ejecución se sienta, como se dice en el argot de la música popular “bien sentado” o “con peso”.

Una semejanza fundamental entre la «rhumba box» del mento y el bajo de caja tradicional del calypso limonense es el hecho de que su afinación es aproximada, como si pensáramos en un intermedio entre instrumento de percusión de sonido determinado y no determinado. En años recientes, es cada vez más común escuchar que los grupos de calypso, especialmente de la provincia de Limón, utilizan el bajo eléctrico. Los grupos de calypso que utilizan el bajo de caja (sobre todo en San José), parecieran, como se dijo del banjo, querer resaltar el timbre del bajo de caja como elemento diferenciador, en conexión con el pasado del calypso y una cierta “autenticidad” que pasa por marcar dicha diferenciación.

Los patrones y ejemplos que se muestran en la figura 3.5 son tomados de ejecuciones de calypso en bajo eléctrico, ya que el uso de afinación determinada permite

11. Como rasgo distintivo, todas estas tensiones pertenecen a la escala pentatónica mayor de la tonalidad de la canción.

12. En este link se aprecia a Alfonso Gouldburn “Gianty” interpretando el bajo de caja limonense: <https://www.youtube.com/watch?v=FzLiCEk2Dc0>. En mis propias experiencias grabando este instrumento, a pesar de escucharse con un volumen potente pero no apabullante, las mediciones electrónicas de presión sonora (vúmetros) indicaban una saturación que obligó a situar los micrófonos a gran distancia del instrumento

Patrones y ejemplos rítmico-melódicos del bajo

1 $\text{♩} = 70 - 90$ 2 3 4

(alturas relativas)

5 $\text{♩} = 80$

Alfonso *Gianty* Gouldburn en "Pandemia"

6 $\text{♩} = 90$ C G D7 G

Marcus Forbes en "Juan Santamaría"

Figura 3.5: Patrones básicos y ejemplos de líneas de bajo de calypso.

apreciar cómo el estilo de ejecución se ha diversificado a través de integrar distintas influencias. Es evidente que la pulsación del bajo de caja requiere mucho más esfuerzo físico que la del bajo eléctrico, lo que en términos de posibilidades musicales restringe bastante lo que se puede hacer con el bajo de caja. A continuación se ofrece la explicación de cada ejemplo.

Los patrones 1 y 3 corresponden a las acentuaciones y contornos más básicos, que se pueden escuchar tanto en el bajo eléctrico con alturas definidas, como en el bajo de caja en forma de contorno o relación entre las alturas. Los patrones 2 y 4 son variaciones donde se agrega una nota más al ritmo precedente.

El ejemplo 5 corresponde a un fragmento de la ejecución de Alfonso "Gianty" Gouldburn en el tema «Pandemia» compuesto por Danny Williams e interpretado por Kawe Calypso¹³. Se puede notar en este ejemplo el buen desarrollo melódico que

13. El tema puede escucharse en el siguiente enlace: <https://kawecalypso.bandcamp.com/track/>

hace *Gianty* sobre el patrón 2 (en 8 compases no se repite consecutivamente ningún contorno) y una cierta influencia de las líneas de bajo de la música salsa.

El ejemplo 6 es un *ostinato* que Marcus Forbes, bajista limonense, interpreta en «Juan Santamaría» un calypso de Reynaldo Kenton “Shantí” y que es un ejemplo de calypso lento, con gran influencia del chachachá cubano. Destacan en este ejemplo las notas de paso cromáticas y el concepto general del bajo ostinato, que al escucharlo se relaciona inmediatamente con el *reggae*.

3.2.3. Las percusiones.

La percusión suele ser un elemento esencial en la música popular, especialmente aquella destinada al baile. El calypso limonense no es la excepción, sin embargo no ha presenciado un desarrollo del lenguaje percusivo como el que tiene, por ejemplo, la música popular cubana. Sin desmeritar la importancia que la percusión tiene en el calypso limonense, mi percepción es que los músicos limonenses le han dado énfasis a la atmósfera general que se crea con el acompañamiento de percusión por encima de un desarrollo virtuosístico del lenguaje de los instrumentos de percusión¹⁴. Al respecto es interesante lo que dice el percusionista josefino José «Momo» Valverde¹⁵ respecto a la distribución del dinero recibido en las contrataciones de las bandas de calypso en San José durante los años ochenta y que parece respaldar la idea de que a la percusión en el calypso no se le dio la misma importancia que a otros elementos:

Siempre el banjista ganaba muy bien porque es el que tiene que saber armonía y tiene que tener más conocimientos. Y el conguero era el que peor se pagaba porque, dentro de su pensamiento, es menos importante que el cantante o que el que toca el banjo. (Gerner, sin fecha)

A pesar de esta aparente subordinación de los instrumentos de percusión, algunos músicos de calypso son bastante específicos con los patrones que definen o no el estilo. En una de las presentaciones que tuve con Kawe Calypso, era frecuente que tuviéramos percusionistas que se unían espontáneamente al grupo. Un día subió al escenario un hombre joven, con aspecto de josefino, a tocar la conga. En esos conciertos contábamos con un baterista quien cuando escuchó que este “invitado” empezó a incorporar un patrón muy característico de la salsa en uno de los calypsos,

pandemia

14. Por un lado, esto abre la posibilidad de innovar, pero también lleva a pensar que el calypso es un estilo más lírico queailable

15. Valverde es uno de los actores entrevistados por Gerner en su trabajo sobre el calypso en San José, es además desde hace varios años el conguero de la banda Cantoamérica

le hizo un vehemente gesto para que no lo hiciera y se ajustara a lo que estábamos tocando. Finalmente, la consistencia observada entre los patrones transcritos en los documentos analizados y las interpretaciones y grabaciones estudiadas permite afirmar que existen ciertos límites respecto a qué se considera o no parte del calypso en los instrumentos de percusión.

La conga o tumbadora parece ser el instrumento prioritario en cualquier formación de calypso. Enseguida, según lo observado durante este trabajo, el cencerro y las maracas parecen ser los segundos instrumentos más importantes (durante el trabajo con Danny Williams surgió especialmente la importancia del cencerro). Finalmente, como instrumentos menos esenciales de la textura instrumental o que aparecen de forma más esporádica se puede hablar de las timbaletas o timbal latino y el güiro y la clave cubana. En formaciones grandes como Cantoamérica y Digudfrendz o Kawe Calypso en sus presentaciones de repertorio comercial variado, es frecuente el uso de elementos de batería, especialmente el bombo y los platillos, pero ya estas son propuestas con un lado más “comercial” o “cosmopolita”.

Salta a la vista en este breve repaso, que el instrumental de percusión que se utiliza en el calypso limonense es primordialmente de influencia afro-cubana y esto marca una diferencia importante con el mento jamaicano. Al analizar la documentación y las interpretaciones recientes de calypso para este trabajo, es notable cómo los patrones en los que se basan tradicionalmente los percusionistas de calypso podrían pasar por simplificaciones de elementos de la música cubana. Pero, como ya se dijo antes, en el calypso la percusión pareciera orientada hacia la creación de una “atmósfera tropical isleña” más que a un desarrollo fuerte del lenguaje percusivo. A continuación entonces, se presenta en la figura 3.6 un conjunto no exhaustivo, sino más bien representativo, de los patrones más observados en los instrumentos de percusión. Se trata de los patrones que consideré más arquetípicos luego de contrastar las fuentes bibliográficas con lo observado en las interpretaciones que analicé. Los patrones de la conga corresponden con la marcha o “masacote” de la conga en la música afrocubana, las letras **B D T A** corresponden a: “base”, “dedos” de la mano, “tapado” y “abierto” respectivamente. En este caso B y D corresponden a golpes con la mano izquierda y T y A con la mano derecha. En los patrones de cencerro la abreviatura **A** corresponde al golpe abierto y la **L** corresponde al golpe más agudo y algo menos resonante sobre el “lomo” (el lado) del cencerro.

♩ = 70 - 90

The figure shows four staves of musical notation for percussion instruments in 3/2 time. The tempo is marked as ♩ = 70 - 90. The instruments and their patterns are:

- Tumbadora (Conga Drum):** Two measures. Measure 1 contains phrases 1 and 2. Measure 2 contains phrases 1 and 2. The notes are B, D, T, D, B, D, A, A.
- Cencerro (Cowbell):** Two phrases, 3 and 4. Phrase 3 consists of quarter notes. Phrase 4 consists of quarter notes with 'A' and 'L' markings.
- Maracas:** One phrase, 5, consisting of quarter notes with 'D' and 'I' markings.
- Güiro:** One phrase, 6, consisting of quarter notes with downward and upward arrows.

Figura 3.6: Patrones arquetípicos de los instrumentos de percusión en el calypso.

3.3. *Sweet Melody*: La magia melódica de un buen calypso

Las observaciones realizadas para este trabajo me permiten afirmar que el *calypsonian*, en general, busca destacar primordialmente por la expresividad particular de sus melodías (que en muchos calypsos es descrita como *sweet melody*) y el contenido de sus letras, no tanto por la complejidad de sus armonías. El gusto melódico particular del calypso es quizás su característica más difícil de emular o describir.

Al analizar las melodías de calypso, es muy claro que se comportan como otras melodías tonales. Parecen estar construidas como elaboración de esquemas melódicos sustentados en las notas de los acordes de una progresión armónica y el uso de notas fuera del acorde se explica perfectamente mediante las técnicas occidentales de notas de paso, bordaduras o apoyaturas; con la particularidad quizás de que los desplazamientos de la agógica regular (ritmos de síncopa) parecen ser más la norma que una excepción.

En el plano armónico, me fue posible encontrar dos rasgos distintivos que llaman la atención en algunos calypsos. El primero es una cierta ambigüedad en la función armónica subdominante, donde el uso de la tensión de sexta sobre el acorde de cuarto grado como nota melódica estructural o de reposo hace que no sea perceptualmente claro si se está usando un segundo grado en primera inversión o un cuarto grado con

una tensión de sexta fuerte. Por otra parte, muchas melodías de calypso utilizan lo que, occidentalmente, llamaríamos una anticipación o síncopa de las notas de final de frase sobre el cuarto tiempo de negra en métrica de 2/2, una característica señalada por la investigadora jamaicana Olive Lewin al escuchar lo que llamó “mento” en Costa Rica autociterockIt.

Sin embargo, usar estas características para componer una melodía no da como resultado automáticamente una buena melodía de calypso. El conocimiento oral y ancestral del estilo y la sensibilidad melódica particular de cada músico es lo que acaba fundamentalmente por modelar estas buenas melodías, “sweet melodies”. Esto fue especialmente claro para mí cuando, luego de escribir la primera versión de “Not sincere at all” y mostrársela a Danny Williams él me dijo: «No, porque no la hace así? (canta) ‘In our country Costa Rica’» con una melodía mucho más dinámica y entretenida que la mía. En ese momento tuve claro que las aspiraciones que tenía como compositor de calypso al inicio de este trabajo eran muy ambiciosas y que necesitaría profundizar muchísimo más de lo que había hecho hasta el momento para poder decir que comprendía, siquiera corporalmente, cómo se hace una buena melodía de calypso.

La fantasía melódica de los dos artistas que analicé más de cerca para este trabajo es notable y por eso tengo un apartado en este trabajo para referirme a la “magia” de su creación melódica, la cual desafió mis posibilidades analíticas. Tal vez para ser calypsonian sea necesario un poco de esos poderes «mágicos» de “Obeah Man” de los que habla la mitología *calypsonian*. Por eso, la mejor forma de describir y entender qué es una buena melodía de calypso es cantar y escuchar una y de esta forma presento la siguiente sección de este trabajo, acerca del mayor melodista de calypso limonense, el maestro Walter Ferguson.

3.4. La cancionística de Walter Ferguson.

Walter Gavitt Ferguson Bayfield nació el 7 de mayo de 1919 en Guabito, Panamá, estableciéndose pocos años después en Cahuita, en la provincia de Limón, Costa Rica. Su interés por la música lo desarrolló desde muy pequeño, con instrumentos como la dulzaina (armónica), el clarinete, el órgano y la guitarra. Fue integrante de grupos como el «Conjunto Miserable» y algunos conjuntos de música para el *Square Dance* además de ser mentor musical e inspiración artística de muchos músicos de Cahuita como “Buda” y Danny Williams.

Su popularidad y calidad como compositor de calypsos le hicieron acreedor del título de «Ciudadano Distinguido» por la Asamblea Legislativa de Costa Rica, y

de declarar el día de su natalicio como «Día Nacional del Calypso Costarricense»¹⁶. Recientemente, mientras yo desarrollaba este trabajo doctoral, un conglomerado de artistas costarricenses y extranjeros participó en un disco doble homenaje al maestro Ferguson, con motivo de su cumpleaños número cien. En esta grabación, se re-interpretaron muchos de sus calypsos según la visión particular de cada uno de los artistas que participaron, entre los que figuran el cantautor uruguayo Jorge Drexler, la cantante costarricense-argentina Deborah Dixon, la banda brasileña DNA Urbano y el musicólogo y compositor beninés Marcel Padey¹⁷.

Los calypsos de Walter Ferguson han sido analizados como literatura oral debido a la relevancia de sus relatos como crónica de la vida de su comunidad, su fresco estilo narrativo y su contenido relacionado con profundos elementos de la cultura afrodescendiente de Limón. Por ejemplo, Monestel destaca la mitología construida alrededor del calypsonian: contador de historias, personaje con poderes casi mágicos, picaresco, prestigioso pero marginal a la vez, que va de la autocompasión a la auto-sobponderación. También señala la fantasía de calypsos como “Tacuma y Anancy” de Walter Ferguson donde Ferguson hace aparecer personajes de la tradición oral ashanti como la araña Anancy y “bredda monkey” (hermano mono) y la crónica histórica de otros calypsos como “Monilia”. (Monestel 2010, 2005). Por su parte Grinberg Pla resalta la función contestataria de este estilo de canción, como un canto de resistencia, una protesta sutil y una forma de adaptarse a nuevas circunstancias sin perder la propia identidad. Esta autora también valoriza el calypso como una respuesta a la supresión cultural operada por el gobierno de Costa Rica sobre la población afrodescendiente de Limón en la primera mitad del siglo XX que acabó por enterrar muchas manifestaciones literarias de la comunidad (Grinberg Pla 2007, 2008).

3.4.1. “The Master of Melody”

La inventiva melódica de Walter Ferguson destaca por entre la de otros calypso-nians limonenses. Sus canciones son un ejemplo de una efectiva articulación entre la estructura musical y la narrativa del texto. Para mostrar en detalle estas y otras cualidades de sus interpretaciones presento un análisis que realicé de su calypso «Cabin in the Wata» en donde muestro cómo su fantasía melódica es alimentada

16. Decreto Número 9612 de la Asamblea Legislativa de Costa Rica: http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=87958

17. El disco 1 puede escucharse y descargarse en el siguiente enlace: <https://cantoamerica.bandcamp.com/album/100-years-of-calypso-walter-ferguson-volume-i> y el disco 2 en: <https://cantoamerica.bandcamp.com/album/100-years-of-calypso-walter-ferguson-volume-ii>

por las inflexiones del inglés *creole*.

«Cabin in the Wata» se trata de una especie de cuento cantado, que refiere la historia (en principio, real) de un hombre de la comunidad de Cahuita, apodado “Bato”, quien está a punto de perder su casa por no pagar una hipoteca. Para sortear esta situación, decide construir un “cabina en el agua”, sobre pilotes en el mar, evadiendo la jurisdicción que le impediría tener donde vivir. Bato comete el error de construir la cabina dentro del territorio del Parque Nacional Cahuita, por lo que también la canción cuenta cómo la funcionaria del parque le pide desmantelarla de inmediato.

La letra de este calypso celebra el ingenio de Bato, que burla al sistema construyendo una casa en el agua, en territorio del Parque Nacional Cahuita. Ferguson trabaja sobre una historia del pueblo, algo que acontece en la comunidad y que es llamativo, gracioso, simpático, sorprendente y lo comunica a través de su canción. Nos pone en contacto con el contexto de la comunidad, incluso con su dieta, al usar la imagen de una olla de frijoles hirviendo para atestar el grado de enojo de la funcionaria del parque nacional. A través de la canción sabemos que se trata de una población costera, conocemos las luchas por la supervivencia de uno de sus habitantes y el enfrentamiento con las autoridades a las que desafía con su propio ingenio. Esta característica del personaje principal está totalmente relacionada con la ética de Anancy, el personaje de la tradición oral africana, presente también en otros calypsos de Ferguson. Anancy, también llamado «el hermano Araña» a pesar de ser una pequeña araña, modesta y humilde, con su ingenio sale adelante de las maneras más inesperadas e ingeniosas rompiendo con el *status quo*. En relación a este personaje, el escritor Quince Duncan nos dice:

Si en África sus cuentos explicaban los grandes mitos del pueblo y facilitaban la crítica social y religiosa, en el Caribe pasa a ser el transmisor de la ideología de sobrevivencia. Es la astucia más que la inteligencia lo que va a permitir la sobrevivencia. En efecto, los cuentos en el Caribe insular o continental, privilegian el triunfo de un personaje más bien débil, incapaz de enfrentar por la fuerza a los poderosos animales que lo rodean. No es rival para el tigre o para el lagarto desde el punto de vista de su capacidad física. Entonces recurre a la astucia. Es mediante sus trucos que logra vencer a los poderosos. De hecho, el ‘buen esclavo’ tenía una expectativa de vida de un máximo de siete años a partir del momento en que fuese reducido a la esclavitud. (Duncan 2015, p.70)

«Cabin in the Wata» es uno de los calypsos más conocidos de Walter Ferguson y la interpretación que se analizó para este trabajo es tomada del disco «Baby-

lon»(Ferguson 2003) que es una grabación producida por la desaparecida disquera costarricense Papaya Music cuando este calypsonian rondaba los 90 años. Dicha versión es interpretada por Ferguson acompañándose únicamente de una guitarra acústica. A continuación se ofrece una transcripción de la letra completa en inglés *creole* con su traducción al castellano. Dicha traducción es únicamente del significado de la letra, sin ninguna intención de recrear un texto para ser cantado. Puede consultarse la transcripción completa en el capítulo de anexos.

Cabin in the Wata Walter Ferguson

This modern generation every day,
the people getting smarter
They made me to understand
Bato build a cabin in the wata

(Chorus)

The cabin in the wata
Mr. Bato was the author
A fine constructor
really never knew
The bugger was a builder oh!
The cabin in the cabin the cabin
in the cabin the cabin in the wata
I know he was a diver
but I never knew
the bugger was a builder

The mistress at the National Park
Mr. Bato said It was a rumor
she decided to take a walk
Lo and behold a cabin in the wata

(Chorus)

Now the building was quite erect
imagine it was floating in the sea
The lady called him an architect
but you're going,
to take it down
immediately

(Chorus)

Now the lady was getting hot
when she see the building in the sea
Jumping like red beans boillining pot
and she tell him
to pull it off immediately

Esta generación moderna
se vuelve más astuta cada día
Me contaron que Bato construyó
una cabina en el agua

(Coro)

La cabina en el agua,
Mr. Bato es el autor
un fino constructor,
realmente nunca había escuchado que
el sinvergüenza era un constructor.
La cabina la cabina la cabina
la cabina la cabina en el agua
Yo sabía que él era buzo, pero nunca
había escuchado
que el sinvergüenza era un constructor

A la funcionaria del Parque Nacional
Bato le dijo que era sólo un rumor
ella decidió ir a inspeccionar
y mira nada más! una cabina en el agua

(Coro)

Ahora la edificación
está totalmente levantada
imagínate, estaba flotando en el mar
la mujer le dijo que era
todo un arquitecto
pero que la echara abajo de inmediato

(Coro)

Ahora la mujer se estaba enojando
cuando vio la construcción en el mar
saltando como una olla
de frijoles hirviendo
y le dijo que la quitara de inmediato

(Chorus)

Now they came to a big dispute
Bato say:
—“me born in Costa Rica”
—“you could have born in Ethiopia
me no want no cabin in the wata”—

(Chorus)

Kiaky Brown was tellin' me
about the cabin in the water
Bato built something in the sea
must be built it
with the devil and his daughter

(Coro)

Entraron en un gran pleito
Bato le dijo:
—“yo nací en Costa Rica” —
—“podrías haber nacido en Etiopía,
yo no quiero una cabina en el agua”—

(Coro)

Kiaky Brown me contaba
acerca de la cabina en el agua
Bato construyó algo en el agua,
debió de haberlo
construido con el diablo y su hija

En general, en el trabajo de Ferguson se aprecia una marcada influencia del calypso Trinitario, especialmente del calypsonian Wilmouth Houdini, de quien Ferguson parece haber absorbido algo de su estilo de construcción melódica y ritmo particular del texto. En este caso particular se verifica una estructura narrativa de los versos que comparte con muchos calypsos de Trinidad analizados durante este trabajo. Es algo bastante simple, pero efectivo. En las estrofas de «Cabin in the Wata» se reserva el momento narrativo de mayor impacto para el cuarto verso, donde la estrofa de algún modo “revienta” o “culmina” con una frase ingeniosa, rimada y muchas veces graciosa. Esto además está claramente enmarcado por la estructura armónica I-I-V-I, donde para el tercer verso/acorde se acumula mayor tensión narrativa/armónica que resuelve para el cuarto verso/acorde.

Dichas características estructurales no son para inéditas o exclusivas del calypso, pero analizarlas en las composiciones de un agricultor que no tuvo amplios estudios formales de música nos lleva a descubrir la especial sensibilidad musical de Walter Ferguson, su grado de conocimiento corporeizado respecto a la expresión musical.

Las inflexiones y los acentos silábicos del habla en cualquier idioma, tienen siempre algo de “musicalidad” o “ritmo”. Muchos compositores de canciones trabajan con estos ritmos naturales del habla como guía para la creación melódica. Incluso, programas de aprendizaje de la composición de canciones en instituciones como Berklee College of Music resaltan como una característica deseable una interacción armónica entre los acentos melódicos (sea por agógica, registro o duración de las notas)

y los acentos naturales que un determinado texto llevaría al ser hablado (Perricone 2000; Pattison 2009). En el transcurso de mi trabajo de con Danny Williams, noté en él una destreza particular y una búsqueda explícita por esta armonización entre texto y melodía, de forma que los textos del calypso se puedan cantar fluidamente, produciendo un efecto estético particular.

«Cabin in the wata» es un ejemplo bien logrado de este ideal. Un análisis de la realización melódica de las estrofas, mostró por un lado un grado alto de fantasía melódica y por otro, la realización de esta armonización entre las inflexiones texto y las acentuaciones de determinadas notas de la melodía cantada.

Las estrofas de este calypso tienen un carácter declamatorio. Por ello, predominan las notas repetidas, hay pocos saltos melódicos y es llamativo que a excepción de las estrofas 3 y 6, todas son diferentes. Sin embargo, eso no quiere decir que no estén relacionadas, pues están construidas ensamblando, en diferentes maneras, únicamente dos frases armónicas de cuatro compases, ya sea (I, I, V, I) o bien (IV, I, V, I). Además es posible percibir que hay dos esquemas melódicos simples alrededor del cual se elabora una especie de *composing out*, semejante a los procesos que describe Heinrich Schenker en sus análisis de la música tonal europea. No estoy proponiendo aquí un análisis Schenkeriano de la música de Walter Ferguson, ni validar su pericia compositiva en función de su consistencia (que no me interesa, de momento demostrar) con los principios descritos por Heinrich Schenker. Simplemente me resultó inevitable encontrar que sus elaboraciones melódicas están realizadas en torno a los esquemas que se muestran en la figura 3.7 y que ello ofrece una herramienta para comprender la unidad entre las variadas elaboraciones melódicas del calypsonian cahuiteño.

En la figura 3.8 se presentan paralelamente las seis estrofas, con lo que es posible apreciar la variedad tanto en su construcción melódica, como en su duración y estructura. Se señalan las notas de los esquemas base identificados, en azul cuando pertenecen a las dos versiones del esquema A (ver figura 3.7) en rosa cuando pertenecen al esquema B. Al revisar la manera en que la ornamentación se realiza, se descubre una estrecha relación con las inflexiones de la pronunciación en inglés criollo, las cuales parecen moldear la ornamentación melódica.

Ferguson, como buen compositor de canciones, alimenta su fantasía melódica con las inflexiones naturales del habla: los versos varían tanto en la cantidad de sílabas como en la distribución de los acentos, por lo que el calypsonian consigue una densa variedad melódica al dejarse llevar por los patrones de acentuación y rítmica que el mismo idioma inglés propone. La mayor variedad en las ornamentaciones ocurren en los versos, cuando el esquema armónico es I-I-V-I, con el esquema melódico base

Esquema A, dos versiones

Esquema A, dos versiones

Chords: E, B7, E

Fórmula Cadencial

Esquema B

Esquema B

Chords: A, E, B7, E

Fórmula Cadencial

Figura 3.7: Esquemas melódicos que sustentarían las elaboraciones melódicas de los versos de Cabin in the Wata

Figura 3.8: Las seis estrofas de «Cabin in the Wata» en paralelo, donde se aprecia la elaboración de los esquemas armónicos y melódicos.

3-3-2-3 o 3-3-2-1¹⁸

Para comprobar esta estrecha relación entre la melodía y el texto hice un experimento sencillo que hago al analizar todo tipo de música que me gusta, especialmente cuando quiero descubrir qué elementos producen el efecto particular que siento. Se trata de introducir cambios en algún elemento para ver qué resultado tiene comparado con la versión original. En este caso, tomé un patrón de ornamentación de un verso y lo apliqué a otro con una cantidad parecida de sílabas o bien cambié notas y ritmos en una frase y comparé los resultados. Las sensaciones de “naturalidad” versus “incomodidad” que surgieron respectivamente al contrastar cada producto del experimento me permitió apreciar de mejor manera la forma en que Ferguson moldea sus melodías “jugando” con lo que el idioma inglés propone a través de sus propios patrones de acentuación, y cómo su creación melódica ayuda a enunciar de forma más fluida el texto a través de las melodías que lo acompañan. La flexibilidad melódica de Ferguson se aprecia mejor al comparar en paralelo diferentes versos que utilizan el mismo esquema armónico, como se muestra a continuación donde se han agrupado de acuerdo con alguna semejanza estructural. En las respectivas figuras ilustrativas se incluye el texto con los acentos de la prosodia inglesa señalados en negrita.

Grupo A: Las versiones en la figura 3.9 usan el esquema melódico básico 3-3-2-3. Las melodías se estructuran en torno al tercer grado de la escala cuando la armonía es Tónica y alrededor del segundo cuando es Dominante. Comparando estas tres versiones se nota una gran variedad de elecciones de grados melódicos para generar las ornamentaciones: cuarto, quinto con bordadura del sexto, quinto grave, primero con bordadura del segundo y el segundo como bordadura. También existe una variedad interesante de elecciones respecto a donde ocurre la mayor aceleración o densidad rítmica de cada frase.

Grupo B: Las melodías de la figura 3.10 presentan menos variedad de alturas, son más apegadas al esquema melódico. Sin embargo, llama la atención el uso de una doble bordadura en el tercer ejemplo, justamente en la palabra “Costa Rica”, ornamentando con el segundo y el cuarto grados. Estas tres versiones incluyen una anacrusa donde resalta el quinto grado de la escala siempre sobre la palabra “Now”.

Grupo C: Las frases del grupo C terminan conclusivamente en el primer grado de la escala, por lo que su esquema melódico básico sería 3-3-2-1. Como las del grupo A, presentan una variedad de elecciones de notas y ritmos para la ornamentación. Por ejemplo, en la primera frase mostrada en este grupo la primera semi-frase termina en el quinto grado, dando realce a la palabra “*sea*” dentro de una frase que resume la

18. Estos números hacen referencia a los grados melódicos de la escala mayor.

Grupo A

Estrofa 1
 This **mo-dern** ge - ne - ra - tion e - very day, the **peo-ple** get - ting smar - ter

Estrofa 2
 The **mis-tress** at the **na - tion - al** **park** Mis - ter **Ba - to** **said** It was a **ru - mor**

Estrofa 6
Kia **ky** **Brown** was tel - ling me a - bout the **ca - bin** in the **wa - ta**

Figura 3.9: Variaciones melódicas sobre el esquema melódico 3-3-2-3

Grupo B

Estrofa 3
Now the **build - ing** was **quite** e - **rect** i - **ma - gine** it was **float - ing** in the **sea**

Estrofa 4
Now the **la - dy** was **get - ting** **hot** when she **see** the **build - ing** in the **sea**

Estrofa 5
Now they **came** to a **big** **dis - pute** **Ba - to** **sav** me **born** in **Cos - ta Ri - ca**

Figura 3.10: Ejemplos de variaciones melódicas con pocas notas fuera del esquema básico 3-3-2-3

historia de la canción: “*Bato build something in the sea*”. También es interesante la ornamentación que elige Ferguson para la palabra “immediately”, un refinado diseño melódico donde elige el quinto grado grave y una anticipación del primer grado que tiene como bordadura la sensible.

Grupo D: Las frases del grupo D corresponden al esquema armónico IV-I-V-I (figura 3.12) y a pesar de que todas terminan con la misma melodía y la frase “Cabin in the Wata”, se aprecia una gran variedad de opciones de ornamentación, sobre todo en el lugar de la frase donde ocurre la mayor densidad rítmica.

La destreza instrumental de la que gozaba Walter Ferguson difícilmente se aprecia en esta grabación. Sin embargo, se puede escuchar cómo usa creativamente los bajos de la guitarra para crear un intermedio instrumental con un *lick* que es parte de su sello personal, pues aparece en muchas de sus grabaciones. La frase está construida únicamente con las notas de acorde de la progresión I - IV - V - I y aunque podría ser un patrón de acompañamiento de bajos por esta característica, en la gra-

Grupo C

Estrofa 3
 The **la - dy** call him an **ar - chi - tect** but you **go - ing** to **put** it out **im - me - dia - te - ly**

Estrofa 4
jump - ing like **red beans** **boil - in - ing** **pot** but she **tell** im' to **put** it **out** **im - me - dia - te - ly**

Estrofa 5
Ba - to build **some - thing** in the **sea** **must be build** it with the **de - vil** and his **daugh - ter**

Figura 3.11: Variaciones melódicas sobre el esquema 3-3-2-1

Grupo D

Estrofa 1
 They **made** me to **un - der - stand** **Ba - to build** a **ca - bin** in the **wa - ta**

Estrofa 2
 she **de - ci - ded** to **take** a **walk** **Lo and be - hold** **ca - bin** in the **wa - ta**

Estrofa 5
 you could have **born** in **E - thi - o - pia** me no **want** no **ca - bin** in the **wa - ta**

Figura 3.12: Variaciones del esquema melódico básico sobre la progresión: IV-I-V-I



Figura 3.13: *Lick* característico de los intermedios instrumentales de Walter Ferguson.



Figura 3.14: Otro bajero de guitarra de Walter Ferguson que es usado como intersección instrumental.

bación funciona más como intermedio instrumental o descanso de la voz cantada. Este *lick* está transcrito en la figura 3.13. En las grabaciones editadas por Papaya Music aparece otro *lick* de bajos que es usado como introducción o intermedio instrumental y que se muestra en la figura 3.14.

En interpretaciones de otros calypsos se escuchan algunos otros detalles llamativos del estilo musical de Walter Ferguson. Al respecto es interesante escuchar las grabaciones recopiladas en la colección “Tape Hunt”¹⁹ Volumen 1 y 2 y “Keep the Cabin above the Water”²⁰ que provienen de una campaña en línea que se lanzó para compilar las grabaciones que Walter Ferguson realizara entre la década del 70 y el 90 con su grabadora de cinta. Dichas grabaciones eran producidas artesanalmente por don Walter, cuando corrió la voz de su talento musical, y eran grabadas una única vez para quien se las encargara como souvenir, habitualmente para turistas. Sin embargo cuando tuvo acceso a tener dos grabadoras empezó a hacer copias con base en “masters” caseros que él mismo generó²¹.

Antes de conocer la edición de las grabaciones de cinta de “Tape Hunt” y “Keep the Cabin above the Wata”, yo pensaba que don Walter era más bien limitado con el uso de la guitarra, pero en dichas compilaciones y un documental de la UNED Costa Rica llamado “Ferguson, el último trovador de Cahuita”²² encontré un bello estilo de acompañamiento que muestra que, como buen calypsonian, Ferguson siempre tiene

19. Se pueden escuchar y descargar en el siguiente enlace: <https://waltergavittferguson.bandcamp.com/album/the-legendary-tape-recordings-vol-1>

20. Se pueden escuchar y descargar en el siguiente enlace: <https://waltergavittferguson.bandcamp.com/album/keep-the-cabin-above-the-wata-benefit-album>

21. Peck Ferguson, comunicación personal.

22. El documental puede verse en el siguiente enlace: <https://audiovisuales.uned.ac.cr/play/player/10784>

Monilia

(con Voz Sobregrabada)

Walter Ferguson

versión de "Keep the Cabin over the Wata"

$\text{♩} = 80$

Voz Principal
Mo - ni - lia you come to stay and all ___ yo bring is hun - gry be - lly

Voz Complementaria (Overdub)

En Quinta Posición
A(6) D(6) E7 A(6)
Sfr. Sfr. Sfr. Sfr.

Guitarra

Voz P.
You say ___ you no way no way un - til you bring me down to po - ver - ty

Ovdb.

Gtr.
A(6) D(6) E7 A(6)
Sfr. Sfr. Sfr. Sfr.

Figura 3.15: Transcripción de la voz sobregrabada que Ferguson aplica a «Monilia» y muestra de acompañamiento en La mayor.

alguna sorpresa bajo la manga. Cuando interpreta una canción en tonalidad de La mayor es probable que aparezcan los *riffs* de acompañamiento de la figura 3.15.

Otra sorpresa que guardan las recopilaciones de «Keep the Cabin above de Walter», es esta versión de «Monilia», un experimento de don Walter sobregrabando una segunda voz por encima de una primera versión, muy probablemente compuesta de oído, en donde si admitimos una relación contrapuntística entre las dos voces, predominan los movimientos contrario y oblicuo, lo que hace que la segunda voz tenga una marcada independencia. En palabras de su hijo Peck «si mi papá hubiera tenido todos los instrumentos seguro los graba todos ahí»²³. Esto muestra una curiosidad interesante de Ferguson no sólo respecto a la música sino también hacia el uso de la tecnología²⁴.

23. Peck Ferguson, comunicación personal

24. Esta versión puede escucharse en el siguiente enlace: <https://walgavittferguson.bandcamp.com/track/monilia-voice-overdub>

3.5. Danny Williams y Kawé Calypso.

Mucho del trabajo de campo que se realizó para esta investigación fue concretado a través de diferentes colaboraciones artísticas con la banda Kawé Calypso, y con su director Danny Williams. A través de entrevistas a él, una realizada por mí y otras disponibles en línea, fue posible determinar que Kawé Calypso es una banda representativa de las nuevas inquietudes que se mueven en Limón hacia el calypso de la provincia pero con un fuerte asidero en la tradición *calypsonian*. La trayectoria de la banda y sus tres integrantes, su creatividad y manejo del lenguaje musical y la incansable gestión de Danny Williams como promotor del calypso hacen que Kawé Calypso sea identificada fácilmente como la banda más relevante de calypso limonense en la actualidad.

La mayoría de los ejemplos y descripciones anteriores en torno a la instrumentación del calypso son obtenidos de las grabaciones de esta banda. Este apartado se aprovechará para destacar otros aspectos de la práctica moderna del calypso, especialmente cómo los músicos de Kawé han adaptado la práctica musical del calypso a las nuevas demandas sociales y cómo han hecho del calypso un modo de ganarse la vida.

Kawé Calypso es un banda formada en la actualidad por Alfonso Gouldburn en el bajo y el quijongo limonense, Junior Álvarez en al guitarra y el banjo y Danny Williams en la voz principal y las percusiones. Su trayectoria incluye dos producciones discográficas, múltiples participaciones internacionales y colaboraciones con otras agrupaciones como Semba Prieta (ya desaparecida), Cantoamérica, la Banda de Conciertos de Limón y como parte de este trabajo doctoral, la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica.

Sus tres miembros son músicos ligados a la escuela “clásica” del calypso limonense, portadores naturales de esta tradición. Sin embargo, la banda se ha insertado en los esquemas de producción cultural a nivel profesional. Antes de la pandemia, Danny Williams relata que podían tener “hasta cuatro presentaciones por semana” en distintos bares y restaurantes de la zona del Caribe Sur y ocasionalmente fuera de esta, así como distintas participaciones en la línea más “cultural” como festivales o colaboraciones con ensambles como los mencionados anteriormente.

Junior Álvarez es un guitarrista de origen nicaragüense que reside en Costa Rica desde hace varias décadas. En su natal Nicaragua fue integrante de la agrupación Los Bárbaros del Ritmo, una orquesta a la manera de las Big Bands norteamericanas pero que tocaba música Caribeña. Ahí tocaba de oído, una característica que el director de los Bárbaros “siempre me alabó, me decía: ¡‘zurdo’! ¡qué oreja la suya!

¿cómo hace para tocar esta música tan complicada de oído? yo puedo oír una canción sólo una vez y ya me la aprendí”²⁵. Y es cierto, las destrezas auditivas de Junior son sólo igualadas por su carisma, su puntualidad y su inagotable ingenio para improvisar en la guitarra o en el banjo. Su rasgueo de calypso tiene un “swing”²⁶ tan irreplicable como efectivo, Danny Williams acota que está influenciado también por algunos estilos afrocaribeños de Nicaragua. En el estilo de acompañamiento de Junior se nota también alguna influencia del lenguaje jazzístico, en las tensiones que utiliza para decorar armónicamente el acompañamiento y en el tipo de disposiciones sin cuerdas al aire que le permiten cortar el sonido de los acordes levantando la mano izquierda para hacer el acompañamiento más rítmico y percusivo (ver ejemplos en el capítulo 3). Junior se integra a la banda cuando Otilio Brown, banjista y guitarrista original de Kawé Calypso se retira en 2017.

Alfonso Gouldburn “Gianty” es el bajista de Kawé Calypso y probablemente el mejor bajista de calypso de Costa Rica. El peso de su sonido, su sentido melódico y el dinamismo de sus patrones recuerda la inventiva de un bajista de jazz (ver ejemplos en este capítulo). Fue miembro de la Buda Band, y quien le enseñó a tocar guitarra a Roberto Kirlw “Buda”. Dice riéndose: “Me dicen ‘Gianty’ (gigante) porque yo aguanto todo” y con su buen sentido del humor es probable que uno pueda superar cualquier adversidad. Al escucharlo tocar el bajo, la danza le viene a uno al cuerpo sin pensarlo y la magia de sus líneas de bajo se entiende mejor escuchándolas que hablando de ellas. Conoce la historia del calypso en Cahuita mejor que nadie.

La primera vez que escuché a Kawé Calypso en vivo a mi regreso a Costa Rica noté una evolución notable en su refinamiento musical desde la época en que compartimos escenario con Cantoamérica. Estaban tocando en el restaurante “El Purgatorio” en el centro de Cahuita y me sorprendió la precisión con la que lograban replicar el sonido de su segundo disco “Back to our Roots” recién terminado en 2020. Sus calypsos nuevos son una apuesta por la tradición de comentario social y crónica histórica del calypsonian de la vieja guardia, aunque interpretan su música con instrumentos modernos: bajo eléctrico y guitarra eléctrica en vez de los consagrados banjo y quijongo, que los reservan para ocasiones donde hay que dar un *feeling* más tradicional ²⁷.

Su conocimiento profundo del lenguaje del calypso hace que uno no eche de menos esos timbres característicos o que necesite de ellos para que su música se

25. Junior Álvarez, comunicación personal

26. Aquí me refiero al grado de desigualación de la subdivisión binaria (e.j. dos corcheas en tiempo de negra) que es frecuente en estilos como el *blues* o el jazz.

27. Con la colaboración de Manuel Monestel, han incluido también instrumentos de viento en sus arreglos: trombones y clarinete.

reconozca como calypso. El uso de estos instrumentos, además, les permite abordar otro tipo de repertorio caribeño que les sirve para aumentar sus oportunidades de trabajo en la zona del Caribe sur de Costa Rica, aunque ellos se promocionan como un grupo de calypso.

En el curso de este trabajo, fue posible constatar cómo Danny anda siempre a la búsqueda de oportunidades de trabajo con la misma intensidad con que observa la realidad para encontrar temas para sus canciones. “Back to our roots” es un disco que integra visiones nuevas sobre el calypso como exaltación de los atractivos turísticos de Limón, si bien en un tono menos panfletario que otras manifestaciones (Caribbean Food, Happy Happy, Calypso in Port Limón) así como la función de crónica de la historia de la comunidad afro-limonense (My Gandfather Home, Launch Turn Over), su cotidianidad de forma crítica (Problem, Unjust People) y el comentario social (Back to our Roots, To be a calypsonian)²⁸.

Kawé Calypso es una banda que ha logrado integrar las necesidades de responder al mercado musical (que en Costa Rica es ingrato y reducido) con la fidelidad a una tradición por la que sus integrantes se sienten representados y los hace sentir parte de una comunidad con una historia e identidad muy especial.

3.5.1. Danny Williams, artífice de la continuidad del calypso limonense.

Donald Williams Shirley (Danny Williams) nació en Limón centro, un 15 de octubre de 1955, hijo de padres Cahuiteños. Aunque vivió algunos años en la meseta central, ha vivido casi toda su vida en Cahuita. Se autodefine como un músico “natural” y sus primeros pasos en la música los dio en la banda rítmica de su escuela primaria, donde tempranamente asumió como director a los 11 años de edad. En una entrevista realizada por Randall Zúñiga (Zúñiga 17 de julio de 2017) Danny cuenta que sus primeros contactos con el calypso fueron durante su infancia, a través de las radioemisoras panameñas, que en aquel momento tenían mejor recepción en Cahuita que las costarricenses²⁹. Recuerda en especial haber estado en contacto con la música de los calypsonians Lord Cobra (Wilfred Methusiel Berry Gonin, 1926-2000) y Lord Kitty de Panamá, así como de Mighty Sparrow y Lord Invader de Trinidad. Esta música era más accesible a la población afrodescendiente de Cahuita por ser cantada en inglés *creole*. Danny recuerda por ejemplo, que sus padres no comprendían muy

28. “Back to our Roots” puede escucharse en Spotify, haciendo click en el siguiente link: <https://open.spotify.com/album/4yhTYpS4pTbmrVYYiBDA9V?si=4P4GyuGhSjSwOdIMv3Hmdg>

29. Todavía en este momento, en Cahuita, solamente tienen recepción clara dos emisoras del espectro radiofónico costarricense.

bien el español y él comenzó a aprenderlo en la “escuela de español” (escuelas oficiales del Gobierno de Costa Rica) a la que asistía al mismo tiempo que a la “escuela de inglés” (escuelas tradicionales al estilo británico, instauradas desde la inmigración jamaicana, que se sostenían a base de contribuciones económicas o *fees* por parte de los padres de familia³⁰).

Danny participó en varios conjuntos musicales antes de formar Kawé Calypso, como el grupo Ashanti y Kawé Vibrations, todos en la línea de la música caribeña, donde cantaba salsa, reggae, calypso, bolero y otros. Incluso, llegó a integrar la banda de Roberto Kirlw «Buda» desde el momento en que se reunían en casa de Buda quien «nunca salía, porque tenía polio[mielitis]» (Zúñiga 17 de julio de 2017) y se reunían a tocar con «chunches³¹ viejos», entre los que estaban una botella de gaseosa que Buda percutía con un palito de metal, que se volvió luego característica del sonido de la banda. Danny cuenta como un turista norteamericano al verlos «haciendo música con nada» les regaló un bajo y una especie de altoparlante amplificado con varios canales de entrada que les permitió hacer sus primeras presentaciones y ahorrar algunos ingresos para ir comprando mejores equipos e instrumentos³², así como también sobre la participación de la flautista norteamericana Laura Fox, quien tenía formación académica, y que durante un tiempo trabajó en Cahuita y se unió a la banda.

Según los relatos de Williams, Buda Band no era un grupo exclusivo de calypso, ya que de haber sido así «no habiéramos sobrevivido», y se adaptaban al gusto del público, que demandaba otros estilos como la salsa, el merengue, el soul y el reggae. No es sino después de su contacto con Manuel Monestel, quien le insiste en que deje de tocar «covers» y apueste por tocar música original, especialmente calypso, que Danny decide abrazar con fuerza este estilo. En 2000, junto a antiguos colegas: Alfonso Gouldburn “Gianty” y Otilio Brown, funda Kawé Calypso y para 2011, gracias a la colaboración de Manuel Monestel, consiguen financiamiento del Centro Cultural de España de Costa Rica para la grabación de su primer álbum: «Cahuita: The Land Have Calypso» que incluye 12 temas originales. A raíz de su fuerza expresiva, su sólida conexión con la tradición del calypso y el apoyo infatigable de Manuel Monestel, el grupo logra salir a presentaciones internacionales y consolidar una trayectoria importante dentro del panorama musical de Costa Rica.

Además de ser un gran compositor e intérprete de Calypso, Danny Williams es

30. Danny Williams, comunicación personal.

31. “Chunche” es un costarricense que se usa para designar un objeto indeterminado. Este vocable tiene un tinte levemente peyorativo.

32. Al respecto de la *Buda Band* Danny compuso un calypso homónimo que puede escucharse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=8utcjF9Tmk4>

un gestor cultural nato. La primera entrevista que le realicé para este trabajo se realizó desde Portugal en tiempos de pandemia y en esa ocasión Danny estaba en medio de los trámites para solicitar las ayudas gubernamentales que el estado costarricense brindó a los trabajadores que habían sido más afectados por la pandemia, denominada “Bono Proteger”. Los cierres absolutos recién habían comenzado, por lo que Danny había tenido que desplazarse unos 20 kilómetros, en un pueblo con irregular servicio de transporte público, (a pesar de ser uno de los principales atractivos turísticos de la zona) para poder imprimir, llenar y escanear el formulario de solicitud de dicho bono.

No cuento esto para suscitar lástima, sino para mostrar el empuje que Danny tiene. Sin embargo, sí me interesa llamar la atención sobre las desiguales condiciones socio-económicas entre las distintas regiones de Costa Rica (imprimir, llenar y escanear un formulario en San José, la capital, puede parecer algo trivial, pero en Cahuita no lo es tanto). Durante esta primera entrevista, me impactó que Danny estaba bien enterado de los financiamientos y el proceso para obtenerlos que el Ministerio de Cultura de Costa Rica ofrece para los artistas, además de lo bien organizado que tenía el esquema de gestión del Festival Internacional de Calypso.

El Festival Internacional de Calypso de Cahuita surge como una iniciativa suya, mientras él era presidente de la Asociación de Desarrollo Comunal de Cahuita. Danny cuenta que al principio tuvo que luchar con el escepticismo de muchos actores: sus compañeros de la asociación de Desarrollo que tenían una idea arcaica del calypso como música “que hacen tres ‘pobres diablos’ que pasan el sobrero recogiendo propinas”³³ y algunas personas del Ministerio de Cultura que no pensaban que fuera posible hacer un festival de tres días dedicado al calypso. Pero Danny había estado como invitado en un Festival de Calypso en la isla de San Andrés donde vio que “con ‘nada’ se reunían tres días en un festival de calypso” y pensó que al haber mucho más recursos en Costa Rica, no había razón para no hacer algo semejante.

Desde su fundación, el festival fue creciendo gradualmente hasta convertirse en uno de los eventos culturales y turísticos más importantes de Cahuita, alrededor del calypso y de la figura de Walter Ferguson. El festival contó en muchas ocasiones con la visita de calypsonians trinitarios y bandas de calypso de Panamá. También se logró articular el patrocinio de los comercios locales (hoteles y restaurantes de la zona) para que cubrieran el hospedaje y alimentación de los músicos, con el aliciente de que el turismo atraído por el evento incrementaría sus ventas, pues el festival se programaba dentro lo que se considera temporada baja para el turismo en Limón. Cuando Danny se retira de la asociación y de la organización del festival, el esquema

33. Sin embargo, durante mucho tiempo esta ha sido la realidad de muchos músicos de calypso.

de gestión cambia y habrá que esperar el paso del tiempo para constatar qué nuevos caminos tomará, sin embargo el trabajo de Danny ya dio sus frutos.

3.6. Un análisis de las interpretaciones del Festival Internacional de Calypso 2020 en Costa Rica, edición virtual.

El Festival Internacional de Calypso de Costa Rica es el evento más importante en torno al calypso limonense en Costa Rica. Debido a las restricciones sanitarias producto de la pandemia de COVID-19, para el año 2020 se realizó de manera virtual, a través de una transmisión en línea y con sólo agrupaciones limonenses. Uno de los objetivos originales de esta investigación (antes de la pandemia de COVID-19) era observar en el festival las interacciones sociales que el público asistente tenía con las interpretaciones de calypso, pero debido a lo explicado, el objetivo se cambió a analizar musical y artísticamente la participación de cada una de las agrupaciones que se presentó.

A continuación se relatarán una serie de aspectos que fueron observados durante esta transmisión del festival que resultaron relevantes para este trabajo. Esta edición del Festival fue organizada por la Asociación de Desarrollo de Cahuita, SINEM CUNLIMÓN (la sede de Limón del Sistema Nacional de Educación Musical) con apoyo del Ministerio de Cultura de Costa Rica y algunas empresas privadas³⁴.

A continuación se presentan cada una de las bandas que participaron en esta edición acompañada de las principales impresiones acerca de sus interpretaciones.

- **New Revelation.** Este grupo es un combo de cuatro músicos que incluye: banjo, tumbadoras, campana y bajo de caja (quijongo limonense) en donde todos sus integrantes cantan o hacen coros. Aunque los elementos musicales de su interpretación son bastante convencionales (cualquiera de sus canciones ejemplifica perfectamente los patrones típicos expuestos anteriormente), la interpretación es enérgica, cuidada y limpia, destacándose por un agradable trabajo vocal. Ejecutaron algunas canciones del repertorio tradicional del calypso limonense en inglés *creole* y una canción en español tributo a los calypsonians fallecidos. El tono de esta pieza es celebratorio, pero tiende a acercarse discurso y el estilo de la oficialidad nacionalista de Costa Rica (so-

34. La transmisión completa del festival puede verse en el siguiente enlace: https://youtu.be/CC_F3axnXj0?t=731

bre este tema ver capítulo 5), parece ser compuesta para una efeméride escolar. Es importante mencionar que interpretaron «Nowhere like Limón» el más conocido calypso de Herbert Glinkton «Lenkí», apreciado calypsonian limonense que además de haber sido en vida padre del cantante de esta banda, formó parte del “rejuntado” de Calypso Limón Legends.

- **Shanty y su Calypso.** Reinaldo Kenton “Shanty” es también integrante del Calypso Limón Legends y ha contribuido con varias iniciativas educativas que buscan enseñar este estilo a las nuevas generaciones. En esta ocasión se hace acompañar de una banda que incluye saxofón, bajo eléctrico, teclado y un percusionista. El *groove* de esta banda es mucho más suelto y relajado que la anterior, con algunos tempos más lentos. Las principales innovaciones de este grupo son el uso del saxofón y el teclado. Las melodías y la interpretación del saxofonista empatan bastante bien con el calypso, contribuyen a ampliar los recursos expresivos sin salirse del estilo. El bajo es especialmente contundente, tiene un swing relajado y “mecido” muy agradable. El uso del piano es como soporte armónico, y por momentos los patrones de acompañamiento de la pianista son identificables como patrones de chachachá o salsa y otras veces acompaña marcando lo que, escribiéndolo en compás de 2/2, serían las dos últimas corcheas de cada tiempo de blanca. Los calypsos que interpreta son tanto en inglés *creole* como en español, ofreciendo una posibilidad clarísima de diferenciar las temáticas que corresponden con cada uno de estos idiomas. Los calypsos en español son: un homenaje a Juan Santamaría³⁵ cantado parcialmente en inglés criollo y otro que es una canción de amor con un enfoque de promoción turística de la provincia de Limón. Mientras tanto, el calypso que se canta en inglés criollo es dedicado a Marcus Garvey, líder de la reivindicación de la afrodescendencia durante el siglo XX que residió en Limón durante algunos años, dirigiendo desde ahí las operaciones de la UNIA (Universal Negro Improvement Association).
- **Digudfrendz.** Esta banda no es propiamente un grupo de calypso aunque utilizan el calypso como influencia, porque su música mezcla de forma muy fresca y dinámica diferentes estilos caribeños. Su formato tampoco es el de una banda de calypso convencional, ya que además de las congas, tienen un set de percusión que incluye bombo y redoblante de batería, platillos, bongó y timbaleta latina. Utilizan bajo y guitarra eléctrica y su música es una fusión “pan-caribeña” muy entretenida. En videos de otras presentaciones de esta banda, la interacción que proponen con el público es la que tiene un artista

35. Héroe Nacional de Costa Rica, un soldado adolescente quien según los relatos oficiales era afrodescendiente.

pop de la industria moderna del entretenimiento. Digudfredz se acerca bastante a lo que yo me imaginaba que podía ser una renovación del calypso desde una perspectiva más comercial.

- **Randall Ortiz and the Untouchables.** Esta banda es un trío que utiliza guitarra, banjo y conga. Quien canta es el guitarrista Randall Ortiz, quien meses después conocí en Cahuita y supe que tiene formación en guitarra clásica y que es el compositor de la mayoría de los temas. La mezcla con otros estilos me pareció diluir demasiado el estilo calypso. La mayoría de las canciones son en español con fuerte influencia de la nueva trova cubana, el bossa nova y el pop. A veces, la complejidad armónica de las canciones de Ortiz parece exceder las posibilidades de banjista, y el hecho de tocar sin bajo en esta ocasión le restó bastante interés a sus interpretaciones dada la importancia que tiene este instrumento en el estilo calypso.
- **Zapata y su Caribbean Calypso.** Zapata es un intérprete controversial. Es un buen cantante, pero en apariencia su música es prácticamente salsa, o guaracha³⁶. La influencia latina o cubana es dominante en sus interpretaciones, lo que ha suscitado críticas de algunos calypsonians de la vieja guardia pues les parece que se ha apropiado del término «calypso» para su música sin que lo sea realmente. Sus canciones son todas en español y la promoción turística de la provincia de Limón es el tema dominante en todas las interpretaciones que presentó para este festival. Para mí, resulta difícil llamarle calypso a su música ya que no encuentro elementos ni melódicos, ni tímbricos ni narrativos que me remitan a las expresiones musicales del caribe angloparlante, que son las que dan origen al calypso limonense y las considero un elemento diferenciador que debería orientar las recreaciones del calypso que se planteen.
- **Profetas.com.** Esta es una banda con bajo, guitarra, teclado, dos percusiones, cantante, dos saxofones y una trompeta, una profusa instrumentación que me hizo recordar a los grupos de calypso trinitarios. Musicalmente su propuesta es muy semejante a la de Zapata, una especie de salsa o guaracha simplificada. No parece casualidad que cuantas menos personas de afrodescendientes estén en los grupos de calypso, más se acerca la música a lo afrocubano que al mento Jamaiquino. Los músicos “paña”³⁷ tienen más presente en su acervo

36. Como rasgo distintivo, el fraseo rítmico de los patrones de la música cubana es normalmente de dos en dos compases, mientras que el del calypso es en uno. En el caso de la música de Zapata esto último está presente, los acompañamientos son como un patrón de salsa, rumba o guaracha del que sólo se usara la mitad pero su estilo melódico es más afro-hispano que del Caribe angloparlante.

37. Así solían llamar las personas afrodescendientes de Limón a los latino-mestizos de Costa Rica. La etimología viene de la palabra «España», en relación al mestizaje con los criollo-europeos.

las sonoridades de la música afro-caribeña de los países de habla hispana, del Caribe latino. Es lo que mejor conocen y es lo que suena más en los medios de comunicación. Es de esperarse que a la hora de tocar el calypso traigan esas influencias. Sin embargo, mi posición es que valdría la pena profundizar en otros lenguajes, más relacionados con el Caribe anglo-parlante, en atención a la historia particular del calypso y en general de la comunidad limonense.

Las participaciones musicales fueron intercaladas con entrevistas a algunos de los integrantes de las bandas y discursos de funcionarios de las instituciones que apoyaron la realización del Festival: la Ministra de Cultura, el director del Sistema Nacional de Escuelas de Música (SINEM), la vice-presidenta de la república (primera mujer afrodescendiente en ocupar este cargo en Costa Rica y segunda de Latinoamérica) y Enrique Joseph, el actual presidente de la Asociación de Desarrollo Integral de Cahuita. En todos los discursos, de manera consistente, se mencionó la importancia del calypso como un elemento de la identidad afrolimonense, aunque hay una variedad de niveles de profundización al respecto, ya que no todos los participantes parecen tener claro en qué radica su relevancia cultural o qué hace del calypso un elemento importante para esta identidad.

Capítulo 4

Composición erudita y calypso limonense: un diálogo desde la diferencia.

Uno de los puntos de partida primordiales de este trabajo es la posibilidad de diferenciar entre las prácticas musicales de la composición académica contemporánea y los procesos creativos del calypso limonense. De esa forma será posible constatar cuáles principios de cada una de estas prácticas están presentes en las obras que estoy ofreciendo como propuesta. En la línea de investigación artística con la cual estoy trabajando¹, decidí considerar las implicaciones éticas y políticas de las decisiones estéticas tomadas, para así poder ponderar la pertinencia de esta propuesta y cómo responde a una problemática sociocultural específica, que es la omisión histórica de la diversidad en los procesos de construcción oficialista de la identidad costarricense.

En este capítulo, además de considerar los elementos vinculados a la composición académica que influyeron en la propuesta de expansión expresiva del calypso limonense, se analizarán ciertas tensiones políticas que se han generado en torno a las etiquetas “música clásica” (y todos sus otros nombres entre ellos, MEO, lo cual se analizará como parte de su problemática) y “música popular”. Le daré un énfasis a cómo estas divisiones subsisten en el plano de las formalidades de sus lenguajes, pero sobre todo a cómo el entorno institucional de la MEO sostiene una problemática posición de privilegio de una sobre la otra.

1. Al respecto ha sido fundamental la propuesta del Departamento de Comunicación y Arte de la Universidad de Aveiro: <http://artisticresearch.web.ua.pt/>

4.1. La Música Erudita Occidental y sus muchos nombres

Música “clásica”, “académica”, “seria”, “artística”, “erudita”, “cultura”, “de concierto”, son nombres con los que en occidente se ha denominado una corriente artística musical que se sustenta en un conjunto de obras (un canon) estilísticamente muy heterogéneo pero que de alguna manera convenimos en cobijar bajo ese mismo término. Estas obras abarcan trabajos mayoritariamente de hombres europeos (y más recientemente estadounidenses) a través de varios siglos y sobre las cuales ha sido depositado un enorme contenido simbólico y de prestigio.

Casi todos los términos anteriores implican un juicio de valor por diferencia de superioridad con otras músicas, pero a la vez no logran definir de manera inequívoca el criterio bajo el cual se agrupa este *corpus* de obras. Muchas de las músicas populares que se hacen a nivel profesional son de alto valor artístico, las personas que trabajan en ello se lo toman bastante en serio y algunos trabajos de artistas populares son tan trascendentes que se han vuelto “clásicos” en su tendencia. Algunas corrientes de pensamiento de la musicología y la etnomusicología proponen que esta diferenciación o clasificación se comprende mejor entendiendo el uso que se hace de estos términos, es decir para qué sirven socialmente, y no tanto como descriptores “objetivos” de características sonoras de esta música.

Según Mathew Gelbart, la diferenciación entre entre música “artística” y “folclórica” surge en Europa occidental, durante el siglo XIX, en contraste con la costumbre anterior de clasificarla según su función: ópera, música de baile, música cortesana, y otras. Dos observaciones fundamentales de Gelbart son, primero, el hecho de que esta dicotomía representa dos lados de un mismo cambio de paradigma que pone su acento en la investigación del origen creativo de una manifestación musical: el autor-compositor, (genio creativo) en el caso del “art music” y el pueblo anónimo (pre-moderno e idealizadamente originario de un país) en el caso de la música “folk” y segundo, que son categorías que se definen de manera excluyente una en relación con la otra. Este autor sostiene que aunque estas etiquetas dicotómicas “arte” y “folclore” son de creación relativamente reciente, hoy se presentan como categorías atemporales que a pesar inspirar a muchos músicos, también los ha encasillado y ha restringido tanto sus decisiones estéticas como la recepción de sus obras (Gelbart 2007).

Peter Manuel, en una propuesta de categorización para ciertos géneros de música erudita de la India, ofrece un *insight* interesante acerca de lo que se considera música erudita en la India al hacer a referencia a una serie de características como:

poseer una teoría explícita que la sustente, la transmisión por medio de procesos de instrucción formalizada, un alto nivel de especialización en sus intérpretes y la noción de que dicha música pertenece a una “Gran Tradición” es decir, una atribución de prestigio que se sustenta en conservar una serie de características a través del tiempo (Manuel 2015).

Cristopher Small en su influyente ensayo “Musicking...” pone el foco especialmente en la música como actividad social, o en sus propios términos, el *musicar* como verbo. El trabajo de Small permite pensar, en el caso de la MEO, una serie de relaciones sociales y valores de los que dicha práctica es partícipe y emblema. Este autor señala que el concierto de música clásica en un teatro representa los valores de convivencia de las sociedades industriales “blancas” de clase media y alta occidental, tales como el autocontrol, un tipo de civilidad particular y el individualismo² (Small 1998).

La definición de Small es realmente circular. A pesar de su interesante contribución, Small no alcanza a definir, de manera profunda, qué distingue la actividad musical de aquella que no es musical, ya que “musicar” en sus términos, es participar de actividades “musicales”. Al respecto es relevante la contribución de Fuhman quien, basado en la teoría sociológica de Niklas Luhmann, sostiene que la música es un sistema de comunicación estética a través de “diferencias acústicas” (Fuhmann 2011). Para este autor, dentro del paradigma comunicativo son tan importantes la enunciación, como el contenido y aún más, la comprensión, que es lo que finalmente cierra el círculo de toda comunicación. Este enfoque nos permite pensar de manera más amplia la música como vinculada a una realidad social (comunicativa) y las implicaciones de los procesos en que es socializada, sin dejar de considerar que el medio primordial por el cual esta comunicación se establece son diferencias acústicas (que corresponden con los elementos formales altura, timbre, intensidad, ritmo, melodía, orquestación, y las interacciones entre los mismos) y destacando el papel indispensable de los significados que, frente a un discurso construido a partir de estas diferencias, el receptor u oyente construye (2011).

Un acercamiento a las clasificaciones “folk” (folclórica), “art” (erudita) y “pop” (popular) desde los sistemas económicos y de transmisión que las sustentan, nos da una mejor idea del uso que hacemos de estas etiquetas y quizás nos muestre mejor qué representan. Este fue el enfoque de Gregory Booth y Terry Lee Khun, según el cual, a pesar de lo problemático de estas categorías (por los juicios de valor implícitos y la ambigüedad de sus definiciones) su persistencia nos muestra que

2. Por ejemplo, Small señala lo llamativo que resulta que las personas que asisten a un concierto difícilmente se tocan o se ven durante el mismo, al mismo tiempo que supuestamente están participando de una actividad muy trascendental que les une como comunidad.

estos términos tienen alguna utilidad y se refieren a algún fenómeno que describimos con esos términos. Además plantean la posibilidad de que una misma obra o estilo musical tiene la capacidad de “migrar” con mayor o menor adaptación entre estas categorías (Booth y Lee Kuhn 1990).

La forma en que estos autores conciben dichas clasificaciones no representa tanto géneros en el sentido taxonómico de los estilos musicales, sino más bien sistemas de producción musical que de alguna forma inciden sobre el contenido sonoro para que responda a una necesidad cultural. Dicho sistema de producción estaría compuesto por el tipo de actores y decisiones económicas que hacen posible una determinada manifestación musical y los medios de transmisión que aseguran la difusión tanto de la música misma como de los saberes necesarios para producirla (1990).

Respecto a la MEO, como un tipo de música “art” (música erudita, en general) es una práctica cultural que requiere de que una sociedad disponga de suficientes excedentes para financiar un grupo relativamente pequeño de especialistas. De ahí que el mecenazgo directo de entidades con alto capital disponible (nobleza, iglesia católica, universidades) altera significativamente los límites de qué tipo de música es posible. Los resultados de esta condición se traducen en un lenguaje elaborado y complejo, en donde las fronteras gramaticales del lenguaje musical se pueden extender a través de la innovación personal (1990).

Continuando con esta idea, a pesar de que la música del sistema “pop” (música comercial masiva, de la industria discográfica) puede tener un alto grado de refinamiento técnico, su financiamiento se rige por los principios de la economía de mercado antes que por el patronazgo, es decir, se reparte en pequeñas cantidades (descargas, venta de entradas, merchandising, streaming) entre una multitud de consumidores a los cuales la producción artística debe satisfacer, por lo que una extensión demasiado apartada de un “mínimo común denominador” de las fronteras de la gramática musical puede hacerla incomprensible o retardaría su recepción masiva hasta que la mayoría de personas tenga la posibilidad de ser interpelada por dichas innovaciones.

Consecuentemente, a pesar de que sí, la MEO entonces se caracteriza por la exploración del lenguaje musical a través del desafío a sus barreras semánticas y requiere un alto nivel de especialización, su diferenciación como actividad musical no se agota en estas características formales. De tanta o mayor importancia parece ser el hecho de que detenta un prestigio social asociado a determinados valores promovidos por estratos altos de la sociedad occidental, en el pasado la iglesia católica, después la aristocracia, la burguesía, pero más recientemente una élite intelectual y académica que se muestra como custodia de una tradición artística a la que se le atribuye una

carga importante de significados y prestigio.

4.2. La relación entre la MEO y sus “otros”

A pesar de lo problemáticas que puedan resultar estas categorías (popular, artística, folclórica) su uso subsiste hasta nuestros días y en parte esto es por las realidades e instituciones que estas clasificaciones han creado y las sostienen: los conservatorios, la musicología, la etnomusicología, las orquestas sinfónicas, las asociaciones folclóricas y otros. Born y Hesmondhalgh afirman que muchos discursos posmodernistas señalan la caída de las diferencias entre alta cultura y cultura popular aludiendo varias razones. Entre ellas está el hecho de que el sistema teórico de la MEO ha permeado la pedagogía y los criterios de validación estética de muchas prácticas musicales a nivel mundial y que cada vez más artistas de toda índole deben desenvolverse en las dinámicas de mercado para asegurar su supervivencia. Señalan también que muchos músicos han producido músicas “híbridas” (Steve Reich, Phillip Glass, David Byrne, Elvis Costello) y son señalados como emblemáticos de la caída de estas divisiones (Born y Hesmondhalgh 2000).

Sin embargo, según estos autores, estas afirmaciones oscurecen el hecho de que el campo de la música erudita contemporánea aún está estructurado de acuerdo a divisiones de estatus y discursos de valor diferenciado que son reproducidos por instituciones de autoridad que siguen jugando un rol decisivo en la legitimización y canonización de ciertas músicas. Señalan también que el análisis estético de dichas producciones “híbridas” desde los aspectos formales de su lenguaje, obvia las diferencias relacionadas con quién realiza las citadas hibridaciones, con qué propósito y qué resultado y como el exotismo sigue estando presente en mucha de la producción musical erudita que trabaja con elementos de “otras músicas”:

It is perhaps a truism to point out that those modernist and postmodernist composers who have drawn upon or made reference to other musics (non- Western, folk, or urban popular) are not producing that music but drawing upon it in order to enrich their own compositional frame. They are transforming that music through incorporation into their own aesthetic: appropriating and re-presenting it. Crucially, in doing so, they intend not only to evoke that other music, but to create a distance from it and transcend it. (Cáp 1 pp. 15-16)

Es contra este tipo de relación o utilización del calypso que este trabajo pretende

estar. La utilización de materiales melódicos, rítmicos o estéticos del calypso para crear más música erudita profundizaría una relación subordinada entre el calypso como música popular y la música erudita occidental. Como se verá más adelante, en el contexto histórico costarricense, la música erudita occidental ha estado ligada fuertemente a proyectos políticos “civilizantes” y de homogeneización cultural que defendieron la hegemonía de las élites liberales, en detrimento de la diversidad cultural y rechazando manifestaciones musicales (nacionales y extranjeras) que eran vistas como de poca monta o asociadas a lo salvaje por su expresión directa de las emociones y su fuerte apelativo al cuerpo y la danza, de lo cual se hablará en el capítulo siguiente.

4.3. Composición erudita y calypso, un diálogo desde la diferencia

En el encuentro entre prácticas musicales que este trabajo plantea, han surgido reflexiones que permiten diferenciar cómo la práctica del calypso y de la música erudita responden, como sistemas de comunicación estética, a determinadas necesidades expresivas ligadas profundamente a comunidades humanas específicas.

En el caso del calypso limonense, ha quedado claro que hereda las funciones del *griot* africano y el *chantuelle* trinitario. El papel social de juez y comentarista social, surge en el arte de contar en verso una historia, de hacer burla de una situación preocupante, de hacer gala del ingenio del lenguaje y de celebrar una anécdota graciosa o un hecho importante de la comunidad. La improvisación del texto, la informalidad estructural, la simpleza de las estructuras musicales y una diferenciación poco marcada entre audiencia y artista (a excepción claro, del calypsonian) reflejan una apertura a la participación colectiva, una búsqueda de un “mínimo común denominador” que facilite la integración de quien no es el calypsonian de manera activa. En esta línea, las estructuras musicales “de dominio público”, facilitan ese acceso, facilitan el intercambio musical.

Lo que conocemos hoy como MEO es una “Gran Tradición”, ligada a instituciones de enseñanza superior musical, por excelencia los conservatorios y las universidades de la sociedad europea occidental moderna y recientemente la estadounidense. La multiplicidad de repertorios, procedencias nacionales y situaciones históricas de los repertorios que hoy integran lo que se estudia como MEO (con el controversial título de “Música” -como si sólo esa hubiera o las representara a todas- en las universidades) hace que sea una inmensa tarea considerar la totalidad de la música estudiada en su propio contexto de creación. Un acercamiento más realizable para

los alcances de este trabajo podría plantearse en relación al uso que se le dan hoy a esos repertorios.

Lo que hoy es MEO es música que demanda un tipo de escucha particular, en palabras de Lawrence Kramer: “This music does draw close attention to the course of its unfolding; it does insist on its own presence above and beyond the event of its performance and the force of its expression” (Kramer 2007, p. 14) y esta demanda implica un tipo de escucha que crea un ritual particular para ser escuchada: el concierto de música clásica. Siguiendo a Small, este ritual es toda una vivencia de los valores de las sociedades científico-industriales: hay protocolos definidos que reglamentan hasta cuándo se puede aplaudir o no, bajo el supuesto de que aquello que se escucha demanda hasta nuestro último recurso de atención. La diferenciación entre público y artistas no podría ser más marcada tanto por las normas de comportamiento en la sala, como por el alto grado de especialización de los y las artistas que participan en ella: personas músicas, personas directoras, personas compositoras, personas que fabrican los instrumentos, que imprimen las partituras y demás.

Todos estos factores moldean el resultado sonoro que se obtiene en esta práctica. La interpretación de una obra de música erudita demanda la creación de una partitura por parte de una persona compositora especializada, que administre racional y organizadamente (pero también con pasión y arte) una enorme cantidad de posibilidades sonoras, que dé cuenta del recorrido histórico de esta práctica musicales, y que responda a ello sin repetir demasiado lo que ya se ha hecho. Al destinarse a la ejecución por parte de intérpretes especializados, el texto musical debe merecer esa posibilidad y ofrecer un reto motivador, pero realizable, para las personas intérpretes.

Otra característica esencial de la MEO es que es una práctica ligada al estudio académico de la música y sus desarrollos más recientes están amparados por las subvenciones provenientes de los estados, más que de actores privados. Este factor es el que ha hecho posible que las tendencias modernistas de la MEO en el siglo XX y XXI hayan puesto un marcado énfasis en desafiar al lenguaje musical mismo, en la expansión de las posibilidades formales de la gramática musical. Se ha convertido, quizás, parafraseando a Milton Babbitt, en la “música de los especialistas”.

Otra importante diferenciación entre la práctica del calypso y la MEO tiene que ver con el rol y las características de la improvisación y la composición. Para efectos de este trabajo, voy a diferenciar la improvisación y la creación como procesos donde se crean ideas musicales en diferente sincronía y relación con el momento de la socialización de la música. Y eso tiene diferentes implicaciones para el resultado

sonoro. Se ha dicho que una buena improvisación suena como si fuera compuesta y una buena composición suena como si fuera improvisada. Ya veremos por qué.

La composición es siempre una actividad que se hace hoy para una interpretación (o reproducción en el caso de las obras acústicas) futura. Esta asincronía entre el proceso creativo y el momento de compartir la interpretación hace que una serie compleja de relaciones entre los elementos musicales involucrados pueda ser razonada, reevaluada y dimensionada de formas que una improvisación no permitiría e incluso que no son perceptibles en una sola escucha sin la presencia de la partitura, e.g. las diferentes transformaciones de una serie dodecafónica.

Por otro lado, la improvisación es sincrónica con el momento en que se socializa la música, por lo que el músico que va improvisando reacciona a los eventos musicales más inmediatos o aquellos a los que su memoria le posibilite tener acceso en el momento. Además la improvisación permite adaptar el contenido musical a las condiciones del momento mismo de la ejecución, ya sea una situación performativa particular o a la reacción del público. En este momento, es obvio decir que el resultado de la improvisación es impredecible o predecible sólo dentro ciertos parámetros, mientras que entendemos la composición como la producción de un texto musical que se repetirá de manera muchísimo más estable.

El calypso limonense es una práctica que se ha nutrido de la informalidad e improvisación, aunque cada vez va tomando como proceso creativo, más elementos de la composición en el sentido de “planeamiento hacia el futuro”. En este trabajo, los elementos que aporta la composición erudita como proceso creativo permiten crear calypsos en donde las relaciones entre los elementos son tanto producto de improvisaciones “privadas” que permiten generar material con la espontaneidad y corporalidad de lo improvisatorio, pero que también implican un razonamiento asincrónico de las relaciones entre los elementos musicales lo cual permitió:

- Desafiar los límites de la gramática musical del calypso, al incluir armonías por cuartas, por segundas, poliacórdicas, politonales, trozos no tonales y melodías métrica e interválicamente distantes de sus convenciones.
- Administrar razonadamente una gran cantidad de recursos tímbricos y melódicos (si lo comparamos con los recursos habituales del calypso) como por ejemplo los de una orquesta sinfónica.
- Filtrar los materiales generados a través de la improvisación para ajustarlos a la posibilidad de generar un discurso más entretejido, y con relaciones internas de mayor alcance.

La forma en que estas herramientas técnicas y estas reflexiones se aprovechan en una creación artística tiene implicaciones éticas y políticas cuando la música es socializada y esto es uno de los puntos fundamentales que defiende esta propuesta artística. Es por eso que en el siguiente capítulo, se ofrece una contextualización de la problemática cultural costarricense a la cual este trabajo responde y que justifica el deseo de plantear una recreación del calypso desde una multiplicidad de influencias que incluyen, por supuesto, la MEO.

Capítulo 5

Reflexiones para la recreación del calypso limonense

En años recientes, el calypso limonense ha venido ganando visibilidad como parte del patrimonio cultural de Costa Rica, en el marco de procesos sociales tendientes a repensar la identidad costarricense desde la pluriétnicidad y la multiculturalidad. Esto contrasta con una afirmación histórica de imaginarios tradicionales que pregonaban la existencia de una homogeneidad racial euro-céntrica en la población costarricense, más sustentada en el mito y la exclusión que en la realidad (Bloj 2001).

En la línea de esas reivindicaciones, una reforma constitucional del año 2015 modificó el artículo 1 de la constitución política para declarar a Costa Rica una «República democrática, libre, independiente, *multiétnica y pluricultural*» (el destacado es propio y corresponde con el texto añadido en la reforma). Y en cuanto al calypso, el decreto de ley N° 9612 del 20 de septiembre de 2018¹, establece que el calypso limonense es «patrimonio cultural inmaterial costarricense» (art. 1) y nombra al calypsonian cahuiteño Walter Gavet Ferguson Bayfield «ciudadano distinguido» (art. 4), declarando su natalicio como el «Día Nacional del Calipso Costarricense» (art. 1). Adicionalmente, se declara el Festival Internacional de Calypso en Cahuita como «de interés cultural» (art. 2) y que el Ministerio de Educación Pública y el Ministerio de Cultura y Juventud «en coordinación con las municipalidades y demás instituciones públicas promoverán, organizarán y ejecutarán actividades locales y regionales de celebración, alusivas al Día Nacional del Calipso Costarricense» (Artículo 3).

A pesar de estos avances -evidentemente positivos-, en el transcurso de mi tra-

1. Puede consultarse en el siguiente enlace: http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=87958

bajo he podido constatar que este acercamiento del calypso a la oficialidad y las funciones de reproducción identitaria que se le asignan al “folclore” en Costa Rica parecen haber favorecido que nuevas composiciones de calypso reproduzcan narrativas turísticas y estereotipos acerca de la cultura afro-limonense que lo alejan de algunas de sus funciones anteriores, como la crítica social, la crónica y el humor agudo, que son fundamentales para su relevancia cultural.

Monestel relata como a partir de los años 80, el calypso empieza a quedar relegado entre la población limonense sin desaparecer del todo, debido a los cambios en las preferencias musicales y los patrones de consumo musical de dicha población (Monestel 2005), información que corrobora el calypsonian Danny Williams al referir que el calypso hubiera desaparecido de no ser por la intervención y motivación de Monestel a continuar componiendo calypsos². Paralelamente, fruto de las investigaciones de este y otros autores, el calypso comenzó a ser conocido y apreciado como producto cultural en la región central de Costa Rica, donde se concentran las ciudades con mayor desarrollo económico y social, los centros de gobierno y las principales universidades del país.

Por ejemplo, la investigadora Vera Gerner recopila también testimonios acerca de los intercambios que han sucedido entre músicos de la región central y cultores del calypso del Litoral Caribe de Costa Rica, lo cual ha ido desencadenando el interés por este género, pero sin que se haya consolidado un movimiento con características propias, con una casi total ausencia de calypsonians de origen vallecentralino. Fruto de entrevistas con músicos del Valle Central asociados al calypso, Gerner señala la existencia de diferentes espacios de tensión que:

Más que revelar posiciones encontradas, estas respuestas evidencian el potencial del calypso para reflejar la compleja relación del país con su dimensión caribeña y plantea los cambiantes imaginarios de la identidad nacional y de las identidades diversas que la componen. (Gerner, sin fecha, p. 131)

Como se vio en el análisis de las interpretaciones del Festival Internacional de Calypso, este acercamiento del calypso con la oficialidad y la profesionalización del oficio de músico de calypso, lo ponen a jugar bajo las reglas del patrimonio o del folclore turístico lo cual se evidencia en nuevas composiciones de calypso se amoldan a la mirada externa y se vuelven un poco complacientes, casi como *jingles* que promocionan el turismo a la provincia de Limón.

2. Danny Williams, comunicación personal.

Además de resaltar esta “dimensión caribeña” de la nación costarricense, mi trabajo pretende ser una contribución precisamente hacia visibilizar características creativas del calypso que pueden quedar “desactivadas” al interactuar con la oficialidad (siendo antes un canto de resistencia) o el folclorismo (que lo congelaría como proceso creativo). Para comprender mejor el porqué de estas afirmaciones, es pertinente conocer los procesos mediante los que el estado costarricense ha instrumentalizado las músicas tradicionales para la construcción de la identidad nacional.

5.1. La patrimonialización y folclorización de las músicas tradicionales en Costa Rica

Después de obtener su independencia de España en 1821, el estado costarricense, como el de otras ex-colonias de América Latina, abrazó los ideales del iluminismo europeo y las promesas de progreso de la modernidad en su proyecto de construirse nación independiente, proceso en cual también se aspiró a la creación de una identidad cultural “nacional”. En general, para la consolidación de los proyectos políticos nacionalistas de los gobiernos, la música y las artes han cumplido siempre un papel esencial dentro del nacionalismo cultural, que como afirma Thomas Turino “es uno de los pilares fundamentales sobre los que se yergue la edificación de cualquier proyecto nacionalista” (Turino 2003, p. 175).

En relación con Latinoamérica, este mismo autor distingue dos generalidades en los procesos nacionalistas latinoamericanos: una primera etapa “cosmopolita”, que busca acercar los iconos nacionales a los estándares y modos de hacer de las metrópolis³ y otra “localista” que más bien busca acentuar las particularidades y las diferencias culturales de cada nación, en especial los productos culturales de las tradiciones “populares”: generalmente aquellas fruto del mestizaje criollo, indígena y afrodescendiente (2003).

En Costa Rica ambos enfoques fueron puestos en práctica, sin embargo, varios análisis sobre los mitos fundacionales de la identidad costarricense sugieren que la implementación del segundo enfoque, el localista, no consiguió integrar de forma exitosa a todos los grupos étnicos que conformaban la población costarricense, porque no se lo propuso realmente. Cristina Bloj por ejemplo, señala entre las dimensiones fundantes de la identidad costarricense, la idea de haber construido un pacto social bastante estable sin la violencia que caracterizó a otras naciones de Latinoamérica.

3. Esto explica porqué la mayoría de los himnos nacionales de Latinoamérica siguen modelos musicales europeos como el de la ópera o las marchas militares, incluso algunos de ellos compuestos por encargo a músicos europeos.

Sin embargo, sostiene que para la configuración de Costa Rica como nación-estado durante el periodo de auge económico cafetalero de finales del siglo XIX, las élites dominantes de ideología liberal se encontraron con una diversidad étnica que “entorpecía” la construcción de una sociedad homogénea. La resolución de este “conflicto” pasó, en términos de Bloj, por minimizar el volumen y el protagonismo de la tradición indígena (y ni siquiera mencionar de la afrodescendiente) “blanqueando” y homogeneizando los orígenes de la población costarricense (Bloj 2001).

En el caso particular de la música de Costa Rica, hay razones para pensar que la difusión de la música popular o tradicional elegida para representar lo “nacional” durante los inicios del siglo XX, a pesar de ser eminentemente mestiza, no estuvo exenta de distorsiones de “blanqueamiento”. Esto es más evidente cuando se compara con lo ocurrido en otros países de Latinoamérica donde parece que hubo no sólo un contacto más directo de la población general con las manifestaciones populares que se eligieron como representativas, sino también una mayor visibilidad de los orígenes étnicos de aquellas músicas, como en el caso de Perú y Brasil (cfr. Turino 2003). Las investigadoras costarricenses María Clara Vargas y Tania Vicente hacen un recuento de las acciones que emprende el estado costarricense para la exaltación y reforzamiento de una identidad nacional a través de la música, las cuales son analizadas en el siguiente apartado con el fin de problematizar las relaciones que podrían tejerse entre el calypso y la oficialidad costarricense.

5.1.1. Música, nacionalismo y educación

En sus respectivos trabajos sobre el desarrollo de la música como profesión en Costa Rica durante el periodo de 1840 hasta 1970, Vargas y Vicente recopilan valiosa evidencia documental acerca del papel que ciertos sectores sociales creían que la música en general podía tener en la educación de la población y la posibilidad de despertar “nobles virtudes” en los ciudadanos y sentido de pertenencia a la nación. De la lectura de estos discursos, se desprende que los esfuerzos de las élites costarricenses por consolidar actividades e instituciones de desarrollo musical estaban guiadas por un imaginario eurocéntrico, respondiendo al deseo de insertarse en el “mundo civilizado” demostrando que la sociedad costarricense era capaz de apreciar e imitar los productos considerados como más elevados de la cultura occidental. En el plano educativo, se expresa la posibilidad de “modelar” a la población hacia conductas deseables a través de la exposición a la música de prestigio y prueba de ello es que a partir del siglo XX, primero como «Canto» y luego como «Música», la asignatura de educación musical es integrada al currículum educativo oficial del estado costarricense. (Vargas 2004; Vicente León 2013)

En muchos de los documentos que estas autoras recopilan (escritos por periodistas e intelectuales de la época) estos esfuerzos son alabados como una posibilidad de contrarrestar la influencia de algunas músicas populares de moda que no eran consideradas dignas de un espacio en el sistema escolar ni ser apreciadas ni disfrutadas por gente “culto”⁴. Por ejemplo, esta autora cita a Ramón Rodríguez, quien de la enseñanza de la música y el canto dice en 1920:

porque es allí, en los pueblos menores y apartados, donde los escolares y los vecinos en general tienen menos oportunidades de distraerse de manera culta y honesta; donde la música, rudimentaria apenas, está muy lejos de expresar elevados sentimientos ni cultura estética. El canto en la escuela rural tiene o debe tener, una finalidad mucho más importante que en la escuela de la ciudad, hacer el gusto musical; educarlo; desviar a los escolares y en consecuencia a los vecinos de esas manifestaciones grotescas de alegría, que son propias de nuestros pueblos atra[s]ados; hacerles comprender y sentir la poesía de la música, la poesía que, en sonidos inarticulados, se manifiesta e influye en el corazón humano con más fuerza que las más acendradas convicciones. (Rodríguez en Vargas 2004, p. 217)

Esta pobre valoración que hace Rodríguez de las manifestaciones populares es común en los escritos recopilados por Vargas y Vicente y demuestra como las élites costarricenses apostaban a la música de arte occidental para dominar y forjar la conducta de los ciudadanos, queriendo sustituir esas manifestaciones “grotescas de alegría” por otras, a su gusto, más civilizadas.

Es entonces, en un espacio simbólico formado por: música erudita, educación pública y moralismo cívico, donde el estado costarricense lanzará la música de una región apartada del centro capitalino como material con el cual se intentó construir una música “nacional” y en general, una identidad sonora “oficial” para Costa Rica, tal como se cuenta en el siguiente apartado.

5.1.2. La “invención” de la música costarricense.

El periodo comprendido entre los años 1927 y 1938 ha sido señalado por Vargas como el momento en que “la idea de una música nacional se constituye” (2004 p. 229). Esto se refiere a diferentes esfuerzos gubernamentales por encontrar y difundir

4. Para una detallada lectura de estos discursos, consultar el capítulo 7 del libro de “De las Fanfarrias a las Salas de Concierto” de María Clara Vargas Cullel.

una música icónica o representativa del “sentir costarricense” o dicho en términos de Turino respecto a la generalidad latinoamericana, música que pudiese ser “utilizada para crear, sostener o cambiar una unidad identitaria que se concibe a sí misma como nación” (Turino 2003, p. 175).

Uno de los objetivos de este tipo de procesos nacionalistas, es la consolidación de rasgos identitarios diferenciadores frente a la mirada de otros países, la búsqueda de algo “propio”. Uno de los catalizadores de este proceso en Costa Rica durante el periodo en cuestión fue un concurso promovido por el entonces ministro de educación Luis Dobles Segreda en 1927 el cual iría a premiar “las ocho mejores composiciones musicales, de carácter nacional, que pueden ser motivo de canciones”(*La Nueva Prensa*, 7 de octubre de 1927, p. 1). La mecánica del concurso era generar música que luego sería puesta a disposición de autores literarios para que escribieran la letra.

La intención del concurso era estimular la composición de una música “netamente” costarricense, ya que el ministro tenía inquietudes muy particulares respecto a lo que ocurría musicalmente en el país, como lo mencionó en una entrevista pocos días después de promulgado el concurso:

Nuestro pueblo casi no tiene cantos típicos. Se cantan canciones de otros países. Ello obedece tal vez a nuestro clima y origen [gallego]. Los nicaragüenses cantan mucho sin duda por su procedencia andaluza y por el clima en el que les ha tocado desarrollarse. Por su procedencia tienen toda esa viveza de los árabes que ingresaron a España por Gibraltar, produciendo esa alegría de la Andalucía que se manifiesta en cantos, en bailes; y por el clima, ardoroso, la necesidad de descanso en las horas fuertes de sol, lo que los obliga a dedicar la mente a cuestiones diversas del trabajo ordinario. Vemos mucho de su espíritu en Guanacaste, pero en la Meseta Central el costarricense parece más dedicado a las labores prácticas viendo como vagabundería la manifestaciones líricas o del ingenio. (*La Nueva Prensa* 11 de octubre de 1927, p. 2)

He incluido este texto en toda su extensión por lo revelador que es respecto a la ideología que hubo por detrás de esta iniciativa (y de las consecuencias que trajo, que serán analizadas un poco más adelante). Si bien la poca identificación de la población costarricense con la música creada dentro del país es una realidad que subsiste hasta nuestros días, es revelador que el ministro, en sus intentos de explicar la naturaleza de este fenómeno, pone de manifiesto las profundas omisiones que se manejaban en aquel momento respecto a la multi-etnicidad y el mestizaje de la po-

blación costarricense. Como menciona Bloj “[e]l ‘virtuosismo’ tico⁵ radica en haber logrado ‘deshacerse’ de la tradición indígena, minimizando su volumen y gravitación social y cultural, al tiempo que blanqueaba sus orígenes y los homogeneizaba. Y ello fue viable en un contexto intelectual e ideológico donde primaban las ideas evolucionistas, positivistas y raciales” (Bloj 2001, p. 85).

A raíz de varias críticas realizadas por músicos capitalinos al proceder del concurso (separar la creación de la música y la letra) se lleva acabo el 27 de octubre de 1927 una reunión para discutir este asunto, pero que también produjo que los músicos acordaran que las composiciones debían, según refiere Vargas, estar inspiradas en “asuntos meramente nacionales para ir formando un repertorio de música genuinamente nacional” (Vargas 2004, p. 235).

Diferentes posiciones se encontraron acerca del significado de lo “genuinamente” nacional, pero aparentemente el factor rítmico era fundamental. Un estilo de danza, tomado del ámbito popular o creado desde cero, parecía convencer a todos de ser el elemento central. Al respecto del mejor proceso para llegar a ello, no existió acuerdo claro: algunos se decantaron por defender la imitación de modelos cosmopolitas de la música erudita europea, otros afirmaron -en sus palabras- la necesidad de que la creación y aceptación de este ritmo surgiera por medio de procesos sociales más “orgánicos”, otros defendían que era posible “inventarlo” mediante “un golpe de audacia”(p. 235). El ministro Dobles, quien había convocado a la reunión, se decantaba por esta última opción, ya que él “tenía fe en las fuerzas creadoras de la nación” (p. 236) y pretendía que el ritmo no fuese impuesto sino “propuesto para que se fuera popularizando”(!) (p. 236). Según refiere Vargas, en los archivos de la reunión figura el siguiente comentario de Julio Fonseca, compositor costarricense formado en Europa, quien afirmó que:

el ritmo de 6/8 de las marimbas de Guanacaste es capaz de dar origen a una nueva expresión de arte musical, que la invasión de la música americana [es decir, de Estados Unidos] tan pobre y de tan mal gusto podía contenerse con la creación de un ritmo nacional, pero que el problema está en pronunciarse por un ritmo, porque técnicamente no sería fácil señalar la superioridad de uno sobre otro (p. 236).

Aunque al final de la reunión no se llegó a un consenso, esto sirvió para que un año más tarde, una comitiva formada por tres músicos: José Daniel Zúñiga, Julio Fonseca y Roberto Cantillano, fuera enviada a la provincia de Guanacaste para recopilar la

5. “Tico”, es el nombre familiar, informal con que se designa a los costarricenses, similar al ‘tuga’ con que se designa a los habitantes de Portugal.

música de aquella región, con el fin de difundirla como «Música Nacional» a través de conciertos (en donde aquellas melodías fueron arregladas para orquesta y banda sinfónica), publicaciones y su enseñanza en el sistema educativo. Como resultado, se publica en 1929 el «Primer Folleto de Música Nacional» que incluía transcripciones de músicas Guanacastecas en notación musical occidental. Además se realizaron conciertos con las orquestas y bandas nacionales que incluyeran en sus programas total o parcialmente arreglos de este repertorio (Vargas 2004)

Lo problemático de este proceder es que aquella música fue desnaturalizada al presentársela a la población dentro de un contexto distinto: el marco simbólico y performativo de la música erudita. La población tuvo contacto con estas músicas -que se pretendía les representaran identitariamente- en condiciones y para propósitos muy distintos a los que contextualizaban aquellas manifestaciones musicales en su lugar de origen. De pronto, música que era propia de festividades populares al aire libre es presentada en un concierto dentro del Teatro Nacional, arreglada para orquesta sinfónica de manera en que la procedencia de las melodías es un asunto meramente anecdótico: todo el ritual de convivencia y los principios formales y expresivos de la música corresponden a los de un concierto de música erudita.

En retrospectiva, para los propósitos que se pretendían, se cometió la grave omisión de no hacer partícipes a los intérpretes originarios de estas músicas, quizás un arcaico paradigma de valoración musical euro-céntrico nos traicionó fuertemente. Las élites capitalinas, quizá sin proponérselo de forma consciente, se arrogaron el derecho de eruirse ellos mismos como protagonistas de la llamada “música nacional” desplazando a los portadores naturales de aquella tradición.

Por otro lado, me atrevo a decir que el éxito artístico de una operación cultural donde músicas populares son presentadas en un contexto sinfónico radica en presentar repertorio que las personas previamente se han apropiado, en su cotidianidad, de una manera “espectacularizada”, “vestido de gala”⁶. Pero, si las personas no conocían previamente el repertorio sometido a esta transformación, da lo mismo que fueran melodías de la Guayana Francesa, Nicaragua o Groenlandia.

El proceder del Ministerio de Educación costarricense, con las mejores intenciones, se quedó corto en la forma de realizar sus propósitos. Hubiera sido muy distinto si la difusión de esta música hubiera incluido llevar a la capital y al resto del país a los portadores naturales de aquellas tradiciones para enseñar sus saberes a los músicos o a quien le interesara. O se hubiera podido pensar en reproducir las fiestas

6. Prueba de ello son los comercialmente exitosos conciertos de cantantes populares con orquesta sinfónicas (por ejemplo los que la orquesta Filarmónica de Costa Rica hace con música de Metallica, The Beatles o Abba) en donde la orquesta es “ropaje” y el atractivo esencial es el repertorio popular.

populares que se vinculaban a aquellas músicas, pero no se hizo. El tratamiento de la música como un objeto, pensando en que las melodías y los ritmos por sí mismos irían a producir el efecto esperado, dio al traste con los propósitos del ministerio. La cantante e investigadora guanacasteca Guadalupe Urbina, coincide conmigo en estas apreciaciones y agrega que incluso muchos músicos guanacastecos que viajaron a San José para profesionalizar su oficio en el siglo XX, acaban por sentir vergüenza de su música de tradición oral y buscaron amoldarse culturalmente a lo capitalino, de paradigma eurocéntrico⁷. Eso no hubiera ocurrido si las manifestaciones populares hubieran sido valoradas por sus propias cualidades expresivas en vez de ser vistas como “materia prima” que se extrajo de la periferia para ser usada para los propósitos nacionalistas de las élites gobernantes.

Hasta el día de hoy, como lo afirmaba Monestel, lo que se instituye como folclor costarricense en siglo XX tiene, “una función de reproducción identitaria” muy marcada pero con “poco prestigio social”(Monestel 2000, s. p.), en parte por ser una representación bastante distante de las manifestaciones más ricas, de expresión más “directa” con las cuales el público costarricense no parece haber tenido contacto a través de los procesos de difusión de la “música nacional” de inicios del siglo XX.

De este modo, la relación que se crea entre la población y esta música no se da en contextos de celebraciones populares, de forma más espontánea, sino en un espacio simbólico formado por: música erudita, educación pública y moralismo cívico, donde esta música es “lanzada” a través del sistema educativo. No es difícil inferir que este abordaje habría producido que estas músicas (que además eran sólo una parte de lo existente en la región de Guanacaste) no trascendieran a otros espacios y quedaran restringidas a un entorno escolar o institucional sin permear otros ambientes de la cotidianidad de las personas.

5.2. Trascendiendo el folclore y el patrimonio

Si el calypso, como parece estar ocurriendo, se asume dentro de este aparato folclórico, esto podría hacer que pierda algunas de sus características que lo hacen culturalmente relevante para satisfacer las expectativas del turista, o del observador capitalino que lo mira desde la otredad. Es ahí que mi trabajo aspira a proponer una alternativa de desarrollo donde se le pueda enriquecer con elementos contemporáneos y de múltiples orígenes, pero manteniendo la fidelidad a algunas necesidades expresivas que le dieron origen.

7. Guadalupe Urbina, comunicación personal.

Los distintos esfuerzos para repensar las identidades costarricenses desde su propia diversidad buscan saldar, desde lo institucional, una deuda histórica que la sociedad costarricense ha tenido con la comunidad afrodescendiente, en cuanto a promover su plena integración a la sociedad costarricense, sin ningún tipo de discriminación y en igualdad de condiciones y reconocimiento a sus múltiples contribuciones. Sin embargo, con todo lo positivo que este reconocimiento implica, la inclusión de un estilo musical como patrimonio cultural inmaterial costarricense puede favorecer escenarios que “desactivan” algunas de sus características más valiosas. Al ingresar el calypso al conjunto “oficial” del “patrimonio costarricense” se reconoce su contribución a la cultura local, pero se abre la puerta para que sea instrumentalizado de la misma forma que se hizo con el repertorio de Guanacaste, incluso por parte de personas ajenas a su recorrido histórico y a sus características más profundas. En palabras de Barzuna,

La representación turística o el populismo folclórico es una programación de hábitos, creencias y representaciones de un modelo de otredad que se mercantiliza como objeto turístico; lejos de representar las verdaderas manifestaciones populares de la sociedad. (Barzuna 1989, p. 23)

Adicionalmente, el uso folclórico del calypso (ya por ejemplo, es incluido un set de calypso en los espectáculos de folclor escénico en Costa Rica) como icono de la cultura afrocostarricense tiende a “congelarlo” y ponerlo bajo la óptica nostálgica del folclore: como parte de un pasado rural que ya no existe pero se añora y que debe conservarse intacto como objeto de museo.

Es más interesante, desde el punto de vista de un creador, aprender del calypso como proceso creativo y entenderlo a un nivel más profundo, lo cual permite usarlo como marco referencial para nuevas creaciones musicales que atiendan necesidades expresivas más interesantes que fomentar la nostalgia o el exotismo. Al respecto, me resultaron muy inspiradoras las palabras del compositor costarricense Alejandro Cardona:

En el caso de la música popular, ésta responde a necesidades muy concretas y orgánicas de la dinámica social, sin importar el origen de los elementos concretos con los cuales se va conformando esa música. Uno puede analizarla y encontrar que tiene elementos que vienen indistintamente de España, de Inglaterra, de Francia, de Haití, de África, etc. (es el caso de la contradanza que es de origen inglés y, vía Francia y Haití, termina siendo la base de la Habanera, del Tango, de la Danza centroamericana y mexicana, y de un montón de otros géneros musicales

populares). Entonces, no se trata de identificar fuentes, sino de identificar los procesos a través de los cuales un pueblo, en un determinado momento histórico, reelabora un montón de elementos de su ambiente sonoro en función de sus necesidades expresivas y sociales. (Cardona Ducas 1996, s.p.)

5.3. El fundamento filosófico de mi propuesta

Este trabajo explora las posibilidades del calypso como “eje de valores” para la creación musical en el contexto académico, como una contribución a reflexiones recientes que buscan contrastar con el eurocentrismo presente en la realidad de la música académica. Como ya se ha dicho, la práctica de la música erudita de corte europeo en América Latina, no surge como una necesidad expresiva de los sujetos sociales mayoritarios (pueblos), sino de una necesidad de dominación oligárquica de herencia colonial que buscaba “civilizar” a la población (Cardona Ducas 1996; Vargas 2004; Vicente León 2013).

Por eso, mi elección del calypso como forma de expresión es una defensa de los procesos creativos y necesidades expresivas más relacionadas con nuestros actores sociales mayoritarios y en particular, los de la población afro-descendiente costarricense. Para ello fue necesario “radicalizar” la expresión musical en estas creaciones, centrando las decisiones estéticas alrededor del ritmo bailable, la melodía cantable y la estructura armónica tonal, no por falta de imaginación musical, sino porque son características esenciales para que un calypso sea reconocido como tal y para que eventualmente algunos músicos de calypso pudieran participar de las creaciones propuestas. La mera utilización de “materiales” melódicos, rítmicos y tímbricos del calypso para crear obras eruditas para la sala de concierto hubiera significado lo señalado por Born y Hesmondhalgh en relación a cómo los productos resultantes del trabajo de compositores de música “híbrida” se produce para la expansión de su propio entorno creativo, que es comercial o erudito. (Born y Hesmondhalgh 2000)

En conexión con esta apreciación, cuando en un contexto como el costarricense, la práctica de la MEO ha estado asociada al ejercicio vertical del poder, al menosprecio de la expresión propia de las manifestaciones musicales populares y a las necesidades de dominación colonial, insertar materiales del calypso en una obra sinfónica puede interpretarse como una traición a su pasado histórico de resistencia. Por otra parte, centrarse en los rasgos de su superficie musical y suprimir la letra, implica perder la habitual riqueza de contenido textual, de rima y en general de funcionar como crónica de la historia de una comunidad particular que tiene el calypso en Costa

Rica y el Caribe.

Es por eso que en este trabajo me planteé invertir la dinámica del nacionalismo, aprovechando recursos técnico-expresivos y valores de experimentación de la música erudita, pero explorándolos dentro de lo que determiné como el núcleo expresivo calypso. No trato aquí de mostrar los resultados de una experimentación técnico-musical individual para crear obras para la sala de concierto, sino de descubrir qué elementos experimentales de la vanguardia y la tradición erudita (y de paso, otras músicas populares del Caribe) sirven para extender la paleta sonora del calypso, manteniendo la posibilidad de que las nuevas creaciones respondan a las necesidades expresivas que le son particulares al calypso.

Elementos como la rítmica regular, la armonía tonal, la melodía en frases simétricas, no reflejan en mi trabajo falta de imaginación musical (que ya en otros aspectos de los arreglos se explora) sino características del calypso, y de las músicas que se inscriben dentro de sistemas “pop” y “folk” (cfr. con Booth y Lee Kuhn 1990), que posibilitan el acceso al sentido de las obras y la participación (cantando y bailando, por ejemplo) por parte de un público que puede tener o no, entrenamiento musical. En el ritual de participación (el concierto) de la MEO, el alto nivel de especialización del lenguaje musical utilizado marca tajantemente una diferencia entre el artista-especialista y el público que contempla la pericia de quien hace uso de un lenguaje musical que no es de “dominio público”, sino adquirido través de un largo proceso de entrenamiento especializado.

Desde mi experiencia, no es raro encontrar que las personas compositoras de música erudita contemporánea al trabajar con materiales de extracción popular los recontextualicen y los transformen hasta dejarlos muchas veces irreconocibles al oído, algunas veces hasta jactándose de ello como muestra de pericia compositiva. Esto es entendible y apreciado dentro la práctica de las tendencias modernistas de la MEO, como exaltación de la expresión individual de un autor por encima de muchas otras cosas. Sin embargo, este tipo de transformaciones pueden acabar por separar al calypso de los ambientes en donde este normalmente se desenvuelve y de las personas que lo aprecian.

No quiero en este trabajo menospreciar la obra o los métodos de grandes artistas del siglo XX y XXI en la música erudita ni tampoco defender un arte “populista”; pero es claro que la negación de códigos previamente establecidos en busca de una gramática musical propia (¿inérita?) pone una mayor exigencia sobre el oyente. Esto ha sido reconocido desde hace mucho tiempo por compositores como Pierre Boulez en el breve texto introductorio para el disco «Pasaporte al Siglo XX», (Boulez 1988) y Milton Babbitt en su tristemente célebre ensayo «Who cares if you listen?» (Babbitt

1958) y tiene como consecuencia reducir inevitablemente la cantidad de personas que tienen acceso a crear significados frente a dichas manifestaciones artísticas.

Al respecto, retomo las palabras de Ernesto García Canclini, quien señalaba a finales del siglo XX que probablemente “el impulso innovador y expansivo de la modernidad está tocando techo, pero tal vez esto permite pensar en otros métodos de innovación que no sean la evolución incesante hacia lo desconocido” (García Canclini 1989, p. 63). Este autor agrega, siguiendo a Bordieu, que ciertas búsquedas estéticas donde la misma obra inscribe un cuestionamiento a lo que la obra es o sea, donde el código de comunicación (lenguaje musical para nuestro caso) cuestiona el código mismo le permiten al artista un dominio de su campo, pero excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igual de innovadora (Bordieu en García Canclini 1989).

Mi desencanto con esas búsqueda estéticas y el deseo de reivindicar aspectos de la práctica social del calypso, son lo que ha motivado la posición estética de este trabajo. Se trata de una invitación a considerar las necesidades expresivas y las implicaciones éticas de las elecciones estéticas de una creación musical por encima de la necesidad de demostrar innovaciones formales en un producto cultural crítico y por lo tanto, limitado en sus posibilidades comunicativas.

Deliberadamente estoy evitando replicar el calypso reproduciendo sus características sonoras “esenciales”, lo tomo como proceso creativo en donde reside y se fundamenta la experimentación que me lleva a proponer lo que traigo. No es el rito de la música erudita occidental ni sus estéticas de contemplación artística lo que guía esta exploración. No estoy tomando ritmos o melodías del calypso para crear obras eruditas para la admiración en la sala de concierto. Me sitúo en el calypso como canciónailable y la enriquezco, la acuerdo, la extiendo, le sumo saberes de la música erudita para explorar sus límites.

Es entonces esta propuesta, una alternativa de recreación para el calypso limonense desde mi contexto, un tanto “ajeno” a su origen, pero que permitiría trascender sus relaciones con el “nacionalismo” y el “folclore”. Estoy pensando la relación de autenticidad con el calypso desde sus propios procesos creativos, como una integración de influencias (del pasado y el presente) articulada desde lo que considero una las necesidades expresivas esenciales del calypsonian: la posibilidad de hacer comentario social de forma humorística e informal y servir como instrumento de resistencia. Además inspirado en su trayectoria de hibridación y mestizaje, busco reconectarlo con el universo sonoro del caribe Anglo-parlante, sumado a un aporte desde mis propias influencias musicales.

5.4. El mento jamaiquino y el calypso trinitario como estímulos creativos

A lo largo de mi trabajo con el calypso limonense antes y durante esta investigación, he podido detectar dos tendencias principales en su desarrollo actual. En una es visto como una manifestación folclorizada lo cual tiende a limitar sus posibilidades de recreación, dado que hay un esquema de expectativas respecto al calypso que lo restringen: que debe ser con determinados instrumentos, que es “rústico”, “artesanal” y que responde a la necesidad de representar los imaginarios folcloristas o turísticos o al interés de sus intérpretes tradicionales en conservarlo como elemento diferenciador de su cultura.

La otra es que muchos de los intentos de recreación en Costa Rica están permeados por una visión que asocia el Caribe con la fiesta y el entretenimientoailable, con la consecuente inclusión de letras en esa línea e influencias de la música afro-Latina, especialmente la cubana, que representa estos imaginarios⁸. Sin embargo, como ya se habló antes, a pesar de su innegable entorno rítmicoailable, implícito en mucha música de influencia africana, en la trayectoria histórica del calypso limonense no parece haber un desarrollo del lenguaje de la percusión como el que se ha asociado a la música cubana. Incluso Walter Ferguson, el mayor exponente del calypso costarricense, enfatiza marcadamente el humor, la sátira y el “story-telling” en sus canciones, lo que la ha gando también el título de “El trovador de Cahuita”. Por su parte, el gran calypsonian Cyril Silvan, protagonista de muchos carnavales en el pasado, se refería a sí mismo en uno de sus calypsos como «The Master of Melody», antes que con otros nombres alusivos al baile o a la diversión. Todo esto me ha llevado a considerar el calypso como un género más lírico o narrativo queailable.

Uno de los aspectos más desafiantes para encarar una expansión instrumental del calypso limonense tiene que ver con los relativamente pocos recursos (instrumentales, económicos, educativos) con los que han trabajado los músicos en Limón. Es posible que esto produjera que el calypso limonense, a pesar de su gran contenido expresivo,

8. Al analizar la discografía de un grupo como Cantoamérica, queda en evidencia que los arquetipos de la música salsa fueron un fuerte marco referencial alrededor del cual se han propuesto extensiones de la instrumentación del calypso, siendo algunas versiones meramente temas de calypso arreglados en estilo salsa. Excepcionalmente, en el disco “Vuela otra vez” la banda hizo un esfuerzo consciente, que tomó varios años e intercambios con artistas de calypso limonenses y Trinitarios, para desarrollar un lenguaje instrumental distinto para el calypso limonense, que se diferenciara de los arquetipos más salseros de los discos anteriores y que, al haber sido yo mismo parte de ese proceso, es una gran influencia para la realización de este trabajo doctoral.

se haya restringido a un instrumental pequeño y formas musicales simples, lo cual deja una especie de laguna en torno a cómo repensar el calypso, específicamente sobre qué criterios usar para determinar la pertinencia de incluir tal o cual elemento musical en la matriz sonora de una eventual reconstrucción.

Para sortear esta dificultad, opté por distanciarme de los arquetipos de la salsa para intentar reconectar el calypso limonense con el universo sonoro del caribe Anglóparlante. Esto me llevó a indagar sobre la trayectoria y las transformaciones que han ido experimentando las dos influencias mayoritarias de este estilo de canción: el calypso Trinitario y el mento Jamaíquino. Comparar la evolución sociohistórica de estas tres manifestaciones me llevó a pensar en dos aspectos importantes.

Primero, la música como material sonoro es incapaz de mantenerse vigente en un determinado espacio cuando no está ligada a realidades sociales que la sustenten, y donde cobre relevancia. Así, el mayor desarrollo del mento y el calypso trinitario puede estar relacionado con que estos estilos han estado fuertemente ligados a la promoción turística de Jamaica, en caso del mento y al Carnaval Trinitario en el caso del calypso. Todo ello facilitado por el hecho de que la comunidad afrodescendiente es fácilmente sujeto social mayoritario en estos países lo que les da la posibilidad de participar de manera más protagónica en su paisaje cultural, en oposición al papel periférico o excluido que durante mucho tiempo ha tenido el calypso y la cultura afrodescendiente en Costa Rica.

En segundo lugar, y ligado a esto, el desarrollo instrumental y comercial de estos dos estilos en Jamaica y Trinidad refleja un cambio en los espacios habituales para la práctica de estas expresiones musicales, aunque de forma más patente en el caso del calypso Trinitario. Tanto en el mento como en el calypso trinitario, estos estilos musicales dan un salto desde los espacios y sistemas de producción comunitarios hacia la profesionalización y “metropolización” en las industrias musicales, o en pocas palabras, pasan de lo “folclórico” a lo “comercial” (Lewin 2000).

Comprender estos procesos me motivó a “quebrar” la imagen de música “marginal”, “folclórica” o “localista” que se tiene del calypso limonense, ya que es una música que desde su nacimiento está ligada a las migraciones, al turismo, la hibridación y la transnacionalidad. Esto me ayuda a validar mi propuesta de recreación no como algo ajeno al calypso, sino como algo que podría haber ocurrido si la comunidad afrolimonense hubiera contado con los recursos culturales, económicos y sociales con los que han contado, por ejemplo, las poblaciones del Valle Central de Costa Rica en condiciones semejantes a las de Jamaica y Trinidad.

5.5. La expansión de la paleta técnico expresiva del calypso e hibridación con otros géneros.

A partir de la observación y análisis de varias interpretaciones de calypso limonense (tanto de presentaciones en vivo como grabaciones y ensayos donde pude participar) logré condensar algunos arquetipos que constituyen una columna vertebral de elementos musicales para tocar el estilo calypso en su forma tradicional (ver capítulo 3 sobre caracterizaciones del calypso limonense). Además, complementando estas observaciones con el análisis bibliográfico y documental, fue posible sintetizar algunos elementos del sistema de valores del calypso que lo definen como proceso creativo. En torno a ese núcleo musical se fueron agregando elementos nuevos para expandir el repertorio de recurso armónicos, melódicos, métricos e instrumentales, explorando los límites del calypso y hasta dónde era posible expandir el conjunto de su gramática musical sin que dejara de responder a las necesidades expresivas identificadas.

El trabajo compositivo y de arreglo que se presenta muestra una profundización de este proceso en distintos niveles: desde *jingles* que se compusieron junto a Danny Williams, que quedaron muy cercanos al imaginario que él tiene sobre la expansión viable del calypso hasta calypsos compuestos por mí, que no se socializaron con los calypsonians buscando un mayor nivel de libertad creativa. Las expansiones más atrevidas no fueron validadas con los calypsonians debido a lo estrictos que resultaron ser estos músicos con sus concepciones de qué es y qué no es calypso. Por otro lado, antes de entrevistarlos o preguntarles directamente sobre una determinada innovación, preferí observar sus reacciones y cómo se desarrollaron en los diferentes contextos en donde se trabajó, ya que son también bastante corteses y cuando se trata de una persona que les da trabajo (como fue el caso de la grabación que hicimos con la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica) supuse que no iban a ser del todo honestos si algún elemento no les agradaba mucho.

Aunque los trabajos profundizan esta exploración de recursos en distinta medida, todos ellos se fundamentan en los siguientes principios que resumen esta propuesta de recreación:

- **El calypso como proceso creativo, trascendiendo la reproducción de sus accidentes musicales.** Más allá un conjunto de rasgos sonoros, también entiendo el calypso como la integración de una serie de influencias musicales al servicio de unas necesidades expresivas particulares: hacer crítica humorística de situaciones problemáticas, celebrar eventos de la comunidad, contar historias de forma llamativa y exaltar el ingenio antes que la fuerza para so-

breponerse a las dificultades. Todo siempre dentro de en un ambiente musical informal, compatible con la danza y relajado.

- **La conexión con el universo cultural del Caribe.** No es posible comprender el calypso limonense como algo circunscrito al territorio de un país llamado Costa Rica. Las fronteras culturales rara vez coinciden con el mapa político de un país. Es por esto que explorar las relaciones musicales e históricas del calypso con otros estilos del Caribe Americano permitió crear una expresión musical más relevante, explorando los vínculos que tiene Costa Rica con ese espacio cultural. De manera más específica, mi propuesta se nutre del recorrido de las principales influencias del calypso: el mento y el calypso trinitario como fuentes de posibilidades para reimaginar el calypso limonense.
- **La autenticidad expresiva personal.** Así como el calypso es calypso en tanto vinculado al mundo sonoro del Caribe, también es una expresión de la individualidad de cada calypsonian. Yo, sin querer arrogarme ese título, abogo por componer un calypso desde mis propias historias, influencias y mi *background* formativo.
- **La fidelidad a los elementos que facilitan la participación colectiva en el calypso.** Como se vio en el capítulo 4, donde se analizó la relación entre las necesidades culturales a las que una manifestación musical responde dentro de diferentes sistemas de producción: (a grandes rasgos, “art”, “folk” y “pop”), la comunicación sonora es influenciada por esas necesidades y la presencia de ciertos elementos del lenguaje musical responde a ello. En esta línea, los calypsos que se compusieron, para continuar funcionando como música popular, deben tener la posibilidad de comunicar en esos términos, hay ciertas características que la música debe mantener para facilitar el acceso al sentido y la participación de las personas de la forma en que se suele participar de las manifestaciones musicales populares. Por lo tanto, la influencia de la música erudita contemporánea no debe oscurecer esta posibilidad. De esta manera, el ritmo regular, la melodía y la armonía tonales, que dentro de los parámetros del modernismo del siglo XX hacia adelante, son descartados como elementos capaces de resultar en innovaciones, en el contexto del calypso son necesarios para mantener abierta la posibilidad de participación y comunicación frente a un público no entrenado musicalmente o incluso de los mismos músicos de calypso.

Capítulo 6

Propuestas creativas

En este capítulo se presentan cada una de las composiciones o trabajos artísticos realizados y se analizan los resultados obtenidos a través de cada uno de ellos, tanto a nivel de los logros creativos como de otro tipo de reflexiones. La figura 6.1 muestra el orden cronológico y el lapso en que las obras fueron compuestas o arregladas. Cada uno de los trabajos tiene diferentes niveles de profundización en la extensión del vocabulario musical del calypso y cada uno sugiere distintas posibilidades de interacción del calypso con otros ámbitos culturales. Algunas responden más cercanamente a las convenciones de los intérpretes con los que se trabajó, otras son una exploración de índole más personal y otras buscan una relación más horizontal entre la práctica del calypso y las instituciones de música erudita costarricenses.

Se incluyen dos calypsos propios (Lenguaje Géstico, Not Sincere at All), los arreglos de calypsos limonenses que se incluyeron en el proyecto “Caribe Sinfónico” de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, dos jingles que se trabajaron junto a Danny Williams, un material que se produjo junto a Kawé Calypso (Los Barcos Hundidos) y un arreglo del calypso “Nowhere like Limón” que se hizo para la Orquesta Sinfónica de la UCR. Para una mejor comprensión de los distintos niveles de exploración de las posibilidades de expansión del calypso, las obras no se presentarán en el orden en que se compusieron, sino ordenadas desde lo más cercano a la tradición hasta lo más distante o experimental.

6.1. Producciones Comerciales

Junto a Danny Williams, cantante y líder de Kawé calypso, realicé la producción de dos jingles publicitarios en estilo calypso y un calypso tradicional que se compuso por encargo de una escuela de buceo del Caribe Sur. A través de esto, se dio un

	2019		2020										2021													
	nov.	dic.	ene.	feb.	mar.	abr.	may.	jun.	jul.	ago.	sep.	oct.	nov.	dic.	ene.	feb.	mar.	abr.	may.	jun.	jul.	ago.	sep.	oct.		
Lenguaje Géstico																										
Not Sincere at All																										
Caribe Sinfónico																										
Jingle Político																										
Jingle Covid																										
Los Barcos Hundidos																										
Arreglo Nowhere like Limón																										

Figura 6.1: Línea del tiempo, composición de las obras del proyecto.

intercambio profesional que me permitió validar algunos criterios y observaciones que yo tenía sobre la práctica del calypso limonense y el crecimiento de su lenguaje para fines más comerciales y dentro de un marco de expresión más cercano a las convenciones que manejan sus intérpretes originarios. En el transcurso del trabajo de campo, fue posible constatar el celo que existe entre estos músicos por conservar “puro” el estilo de su calypso. Por eso, en el trabajo de los jingles resultó muy valioso que Danny me permitiera grabar o programar todos los instrumentos. Que él aceptara mis ideas y las elogiara (y recibir sus sugerencias y correcciones), me permitió validar y refinar mis nociones sobre los elementos que estos músicos consideran fundamentales en el estilo calypso y sobre cómo podría ser un primer nivel de expansión estilística de este tipo de canción. Por otro lado, también estas participaciones ayudan a que Danny y Kawé Calypso puedan diversificar sus oportunidades de trabajo como músicos de calypso.

6.1.1. Un jingle para la campaña política regional.

Danny quería hacer un jingle en calypso para apoyar la campaña de un conocido político de Costa Rica, aspirante a candidato presidencial de un partido en el que Danny participa como líder comunal. Él quería mi ayuda principalmente con el uso del idioma español, pero luego surgió la posibilidad de producirlo entre los dos, grabando él las voces y yo encargado del resto de la producción. Danny quería hacerlo en español, pues su objetivo era que el jingle tuviera difusión nacional entre las tendencias partidarias que apoyaban a dicho candidato. Luego de definir la letra, la melodía y la estructura junto a Danny, armonicé la melodía que él creó e hice un arreglo en estilo de calypso, donde programé la percusión con *samples*, toqué la guitarra eléctrica, el bajo y el piano, además de grabar, mezclar y masterizar.

El arreglo incluía los elementos básicos de calypso: bajo, conga, cencerros y guitarra pero se le agregó el piano, un instrumento en el que Danny, usando sus propias palabras, “cree”. Es decir, le gusta como apuesta para expandir la paleta instrumen-

tal del calypso pues siente que le da “mucho respaldo” al conjunto instrumental. La idea general de la función del piano piano fue sugerida por él y la comunicación en la realización del arreglo fue muy fluida. El jingle puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/danny-figueres-master-final>

De esta experiencia, en el plano musical, se validaron las siguientes apreciaciones respecto al lenguaje del calypso:

- A pesar del enriquecimiento tímbrico que viene con el uso del piano, es recomendable separarlo de los arquetipos del “montuno” salsero de forma que se logre diferenciar la identidad sonora del calypso. Para eso, en este arreglo se usó el “bubble riddm” característico del reggae (figura 6.3) y una figura rítmica de acompañamiento de acordes quebrados que, en su estructura de disposición de voces tiene influencia de los “montunos” de salsa, pero responde a la sensación rítmica de desfile o marcha, característica del calypso trinitario (ver figura 6.4).
- El bajo debe ser dinámico, es importante darle una personalidad y energía particular, una voz individual. Se implementó en alguna medida lo aprendido de las transcripciones de las líneas de Alfonso Gouldburn, en donde la oposición entre un patrón rítmico estable y pero con variaciones en el contorno melódico varían ayuda a que la parte del bajo sea a la vez rítmicamente sólida pero dinámica.
- Finalmente, los arquetipos en relación a las percusiones y el acompañamiento de la guitarra que se lograron sintetizar en las tablas del capítulo 3 se utilizaron y se validaron a través de esta experiencia práctica, por lo que se puede afirmar que se mantienen vigentes y funcionan.

6.1.2. “Unidos contra el COVID”

Este fue un jingle que Danny escribió para un centro de salud de la zona del Caribe Sur para promover la vacunación y las medidas de prevención sanitaria contra el COVID-19, fue encargado por un médico del centro que escuchó el jingle anterior. Para esta producción la dinámica de trabajo fue semejante. La instrumentación es un poco más numerosa, por lo que pude probar un poco más los límites de la visión de Danny de qué puede entrar y qué no en el calypso.

A la percusión, además de conga y los cencerros, se le agregó batería con patrones más emparentados con el calypso trinitario (una especie de marcha con el bombo a

Jingle José María Figueres. Introducción

The image shows two systems of piano accompaniment for the introduction of the Jingle Político. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a common time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes. The second system continues the piece, with the treble clef featuring more complex rhythmic patterns and some chords marked with accents (>).

Figura 6.2: Introducción en piano para el Jingle Político.

Jingle José María Figueres. Versos.

The image shows a piano accompaniment for the verses based on the 'bubble riddim'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. The treble clef features a series of chords (F, Gm7, C7, F) with a rhythmic pattern of eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes.

Figura 6.3: Acompañamiento de piano basado en el “bubble riddim” del mento y el reggae.

Jingle José María Figueres. Versos.

The image shows a piano accompaniment for the verses, showing a rhythmic figure. It consists of two systems of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. The treble clef features a series of chords (Gm7, C7, F) with a rhythmic pattern of eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes.

Figura 6.4: Figura rítmica de acompañamiento de piano.

Figura 6.5: Patrones básicos de percusión implementados en “Unidos contra el Covid”.

tiempo y un hi-hat que acentúa los contratiempos) y triángulo. El triángulo, por su brillo, se agregó para los coros y se varió el patrón del cencerro entre esa sección y los versos. Pueden verse los patrones utilizados en la figura 6.5.

Además del piano, que Danny calificó en este arreglo como “sabroso”¹, se le agregó un órgano Hammond, (instrumento que se usa con alguna frecuencia en grabaciones de calypso panameño) como instrumento melódico, como colchón armónico y en general como elemento de contraste ya que la gran mayoría de los instrumentos de acompañamiento del calypso (aunque sean instrumentos melódicos) ejecutan patrones de carácter percusivo y tienen morfologías sonoras muy semejantes, es decir: fuerte ataque percusivo y decaimiento breve. En relación al piano, se utilizó más extensivamente el tipo de figuración melódica rítmica de acordes quebrados del ejemplo anterior, tal como se indica en la figura 6.6. Danny no puso objeción a ninguno de los elementos del arreglo, por lo que se consideraron validadas mis percepciones. Al igual que en el arreglo anterior, yo grabé o programé todos los instrumentos y él se encargó de las voces. El jingle puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/unidos-contra-el-covid-jingle>

Del proceso de producción de este jingle se pudieron extraer las siguientes reflexiones:

- El triángulo es un elemento efectivo que ayuda a dar brillo y aumentar la energía del coro en un calypso.
- El patrón de batería usado, (que aprendimos cuando Cantoamérica acompañó como banda de planta al calypsonian Trinitario Chalkdust en un festival en

1. “Gostoso” en portugués, o sea, que le gustó mucho.

Unidos contra el Covid. Piano en el verso.

The image shows two systems of piano accompaniment for the song 'Unidos contra el Covid'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has four measures with chords C, F, G7, and C. The second system has four measures with chords F, G7, and C. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Figura 6.6: Patrón de acompañamiento rítmico de piano.

Cahuita) es aceptado por Danny como una buena alternativa para adicionar elementos de percusión al calypso y darle más “cuerpo” a la percusión.

- La aceptación de Danny del órgano es un indicio de que, en general, la referencia del calypso panameño podría ser otro buen punto de referencia para imaginar nuevas posibilidades instrumentales para el calypso limonense cercanas a sus orígenes en el Caribe Anglo-parlante².
- El bajo sigue siendo un instrumento de capital importancia en el calypso. Y es especialmente valioso mantener un equilibrio entre dinamismo y solidez rítmica. Esto lo afirmo porque en ambos jingles, toda la percusión fue producto de “samplers” sin que esto nos molestara ni a Danny ni a mí , pero la diferencia entre grabar el bajo en vivo (como se hizo) y usar el que fue programado en las maquetas preliminares (que era la verdad, bastante poco atrevido) sí fue notoria una vez que sustituimos el bajo de samples MIDI por la grabación que hice yo.

2. Por razones de tiempo y por la similitud estilística que tienen el calypso panameño con el limonense, esta influencia no se analizó a profundidad en esta propuesta. Sin embargo en el transcurso del trabajo de campo quedó patente la fuerte conexión entre ambos estilos, lo cual abrió posibilidades que ya no fue posible abarcar en este trabajo.

6.1.3. Los Barcos Hundidos

Este calypso surge de un encargo que se le hace a Danny Williams por parte de una asociación de buceo del Caribe Sur con motivo de la identificación de unos conocidos restos de naufragio que han estado en la costa de Puerto Viejo (una ciudad ubicada a unos 16 kilómetros de Cahuita) como los barcos “Federicus IV” y “Christianus V”, naves escalvistas holandesas que en 1710 habrían atracado frente a la costa de Puerto Viejo de Talamanca, en el Caribe Sur costarricense. Este descubrimiento significaría que un importante contingente de afrodescendientes habría estado presente en la costa caribeña costarricense mucho antes de la llegada masiva de trabajadores jamaquinos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX para la construcción del Ferrocarril al Atlántico.

En este jingle participé como director musical y guitarrista. Colaboré con Danny para la creación de la letra en español y armonizando la melodía que él compuso. Durante la grabación y ensayos corroboré una de las apreciaciones que tuve durante la grabación de Caribe Sinfónico en relación a que los músicos de calypso tradicional resienten la fijación de las estructuras musicales en su interpretación, por lo que pensé en una ruta de trabajo para la grabación que les permitiera tener más libertad y capturar esa espontaneidad que les caracteriza.

Al contrario que en las grabaciones con la OSN, para este jingle nunca hubo una estructura predeterminada para las canciones. De hecho, nunca hubo ensayo con la banda Kawé completa sino hasta el día de la grabación. No era factible grabar todos juntos, por limitaciones de equipo (no existen, hasta donde supe, estudios de grabación profesionales en el Caribe Sur de Costa Rica y menos un espacio para grabar cuatro músicos en simultáneo) y se quería tener alguna separación entre los instrumentos para poder retocar errores y mejorar partes individualmente. Entonces, se optó por usar una base en de percusión programada en *loop*, sugerida por mi ex-compañero de Cantoamérica, el percusionista Rafael Vargas, sobre la cual hicimos una toma completa Kawé Calypso y yo. Esta versión sirvió luego como maqueta para luego grabar detalladamente cada instrumento por separado.

Me pareció que para capturar en una grabación todo el potencial expresivo de los músicos de calypso es necesario ofrecerles una experiencia lo más cercana a la interacción en vivo unos con otros, por lo que esa forma de grabar nos pareció, tanto a mí como al ingeniero de grabación, lo idóneo. La versión final de la grabación no fue, en su estructura, igual a ninguna de las versiones intermedias de los ensayos previos y nunca propuse fijarla demasiado. Esto definitivamente ayudó a que la grabación se realizara con fluidez y en buen clima para todos. De esta experiencia, el conocimiento que se extrajo no tuvo tanto que ver con lo musical, en un nivel

específico de instrumentación, armonía, etc. . . sino más bien con un flujo de trabajo óptimo para capturar la mejor expresividad de los músicos de Kawé Calypso.

Mi participación en la guitarra fue como guitarra base, bastante apegado al estilo de acompañamiento de Junior Álvarez, quien en esta grabación tocó el banjo dándole un uso más melódico en la introducción, interludio y el final y en las partes de acompañamiento, tocando figuras de acordes quebrados similares al ejemplo de Otilio Brown en el capítulo 3 (figura 3.4). Junior asumió espontáneamente ese rol, y la dinámica musical que se creó me recordó inmediatamente los ejemplos de mento jamaicano que estudié, en donde la guitarra acompaña y el banjo toma un papel más protagonista, más melódico. La canción completa puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/los-barcos-hundidos>.

6.2. Mi participación en “Caribe Sinfónico”

Luego de unos pocos meses de estar en Costa Rica y reencontrarme con algunos colegas músicos surgió, a finales del año 2020, una invitación junto a mi colega el también compositor Bernardo Quesada, para participar como compositores y arreglistas en lo que sería la próxima grabación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica (OSNCR). La producción estuvo a cargo de la Fundación Sonar³ y en su versión final se concibió como un álbum conceptual⁴ que sería lanzado bajo el nombre «Caribe Sinfónico». En este proyecto participé dentro del equipo de producción, aportando desde los hallazgos de mi investigación en asesoría sobre el diseño artístico del proyecto y la curaduría de artistas y repertorio, y realizando un total de seis arreglos y una composición original para la orquesta relacionadas con la historia de la comunidad afro-limonense.

Mis objetivos principales fueron contribuir a que, desde las decisiones artísticas que se tomaran, el intercambio cultural entre la orquesta y la comunidad afrolimonense se diera en términos más horizontales de lo que se ha dado en el pasado, incrementando todo lo que fuera posible el protagonismo de la cultura afrolimonense en la variedad de sus expresiones.

3. Una fundación privada costarricense, sin fines de lucro, enfocada en catalizar alianzas entre diversos actores sociales para promover actividades culturales y artísticas de alto nivel. <https://fundacionsonar.org/>

4. En el mundo de la industria discográfica, un álbum conceptual es aquel en donde la temática y el orden de las canciones están unificadas por un relato externo, lo que hace que el conjunto de obras se comporten más o menos como música programática.

6.2.1. Contribuciones en la concepción del proyecto

Inicialmente, el proyecto me fue planteado como un homenaje a Walter Ferguson, quien como ya se dijo, es el más importante y respetado calypsonian de Costa Rica. Sin embargo, consideré importante señalarle a la producción que Ferguson no es el único representante digno de este estilo musical y que hay muchos otros músicos limonenses que merecían ser parte de un disco homenaje al calypso costarricense. Señalé dos situaciones que, desde mi punto de vista, le restaban relevancia cultural al proyecto tal cual estaba planteado.

La primera era que recientemente se había realizado, en Costa Rica, un homenaje a Walter Ferguson, por sus cien años de vida. Manuel Monestel había realizado un disco doble con música del calypsonian, donde se habían invitado artistas nacionales y extranjeros para versionar su música. Hacer un segundo homenaje por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, habiendo dejado pasar esa fecha, me pareció reiterativo y una muestra del lamentable desconocimiento mutuo y la desconexión que se da entre los mismos artistas costarricenses⁵. Incluso, se mencionó la posibilidad de invitar a uno de los artistas que, sin saberlo la producción, ya había participado en el mencionado disco del centenario Ferguson.

La segunda observación que hice es que en ese mismo año, 2020, el más grande intérprete, el mejor *showman* del calypso limonense, Cyril Alternio Silvain (de quien se habló en la introducción de este trabajo) acababa de fallecer en ese mismo mes y era una oportunidad de oro para rendirle un tributo a él y a otros calypsonians como Helbert Glinkton “Lenkí”, autor del calypso “Nowehere Like Limón” que es considerado popularmente como “el himno” de la provincia de Limón.

Así, se toma la decisión de ampliar el proyecto y en vez de que sea un homenaje a Walter Ferguson, se optó por denominarlo: «Caribe Sinfónico», para poder incluir músicas caribeñas de otro tipo y diversificarlo. Aquí se da una primera contribución desde la investigación que estoy realizando al ampliar el rango de posibilidades para pensar la música del Caribe costarricense sin restringirla al único autor de calypso que ha tenido un reconocimiento estatal. A pesar de estos detalles y otros que mencionaré —producto no de mala intención de la producción, sino de falta de conocimiento— la apertura de las personas encargadas, tanto de la Fundación como de la OSNCR fue siempre positiva, estimulante y por qué no decirlo, un tanto sorprendente.

5. El disco producido por Monestel “100 años de Calypso” salió en 2019, año del centenario de Walter Ferguson y el ofrecimiento para participar del proyecto Caribe Sinfónico llegó en diciembre de 2020, en un país de cinco millones de habitantes donde la mayoría de las actividades culturales se concentran en la capital

Otro aspecto donde intervine con el propósito de aumentar la relevancia cultural de la grabación fue la necesidad de involucrar directamente a miembros de la comunidad afrolimonense en la concepción, producción o la interpretación artística, un asunto que en primera instancia parecía no estar contemplado por parte de la producción. Inicialmente, se me informó de la intención de invitar a participar a artistas afrodescendientes radicados en San José, pero cuya trayectoria musical casi no tenía que ver con el calypso: un sexteto vocal de altísimo nivel pero cuyo foco es la música soul y gospel, un cantante de una conocida banda de *socca* y así por estilo.

Es conocida en todo el país la situación de rezago (¿abandono?) económico y social de la provincia de Limón, por lo que en primera instancia la participación de artistas limonenses parecía no sugerir la posibilidad de contar con artistas que calzaran con el alto nivel de refinamiento técnico de la OSNCR (cuando mencioné la posibilidad de invitar artistas limonenses a participar, me indicaron como “recordatorio” que el disco tenía pretensiones de concursar para los premios Grammy y que la participación de todos los artistas iba a ser evaluada por la comisión técnica de la Orquesta Sinfónica Nacional, como asumiendo de plano, sin conocer a los artistas que yo tenía en mente, que no iban a estar a la altura de las circunstancias).

Mi propuesta fue que se incluyera a dos artistas limonenses, cantantes, cuyo trabajo merece mucha más difusión de la que tienen: Danny Williams y Mike Joseph (cantante de DiGudFrendz), pero en el transcurso del proyecto se decidió que participara únicamente Danny con su banda, Kawé Calypso. Debo reconocer, que cuando fue al momento de la grabación, descubrí un poco decepcionado que la magnitud de la dificultad de estos artistas de calypso para trabajar con estructuras fijas, (dado el alto nivel de espontaneidad y autonomía al que están acostumbrados en sus ejecuciones musicales) era mayor de lo que yo esperaba.

A pesar de esto, consideré importante defender hasta el último momento la participación de personas de la comunidad afro-limonense, tratando de que la orquesta evitara repetir un gravísimo error que había cometido en el pasado al intentar un acercamiento a la cultura afro-costarricense sin ningún afro-costarricense trabajando en el proyecto.

6.2.2. ¿Cómo evitar fracasos del pasado?

En el año 2015, la OSNCR produjo un montaje musical con narrador, para niños, basado en la novela “Cocorí” del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez (1918-2000). Dicha novela ha sido exitosa a nivel mundial, traducida a varios idiomas e

incluso ha sido comparada con “El Principito” de Antoine de Saint-Exupery. Muchos años antes, yo había pensado en usar Cocorí como base para componer una obra programática. Sin embargo, una rápida revisión en la web me mostró que la novela de Guitérrez había sido objeto de polémica dadas sus implicaciones racistas y que no era muy bien apreciada entre la comunidad afro-descendiente de Costa Rica (cfr. con Chacón y col. 2003).

Cocorí es el nombre del protagonista de la novela, un niño afrodescendiente que se enamora de una “niña rubia” que llega de visita por barco a una imaginaria aldea “limonense” que es retratada como primitiva y rústica, lejos de la realidad cosmopolita que caracterizó a Limón durante los años de, por ejemplo, la construcción del ferrocarril. En el encuentro de la niña con Cocorí, ésta piensa en un inicio que se trata “de un monito” para luego, al darse cuenta de que es un ser humano, tratar de quitarle lo que le parece ser hollín en el cuerpo del niño (Gutiérrez 1997). La historia continúa con una aventura introspectiva de Cocorí por la selva, que para evitar *spoilers* voy a dejar hasta aquí. Sin embargo, basta la referencia a estas escenas para tener una noción de la polémica que la novela pudo haber suscitado.

A pesar de todo esto (o quizás sin haber averiguado al respecto), la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, comisionó a un compositor de origen costarricense radicado en el extranjero pero sin ninguna relación con la cultura afrolimonense, la composición de una obra programática con narrador, el cual iba a ser interpretado por un artista de calypso limonense, pero no afro-descendiente. Al final, la presentación de la obra renovó la intensa polémica alrededor de Cocorí, al punto de que dos diputadas afro-descendientes: Epsy Cambell y Maureen Clarke, impulsaron una iniciativa legislativa que consiguió que se cancelara la producción de la Orquesta Sinfónica sobre Cocorí y que la novela fuera retirada de los planes oficiales de estudio de Costa Rica por sus implicaciones racistas⁶.

Mi posición fue, que de no contar con personas afro-limonenses en la producción de “Caribe Sinfónico”, se corría el riesgo de repetir errores como el de la producción de Cocorí. Adicionalmente, le propuse a la producción imaginar qué pensarían ellos de que una orquesta, digamos española, viniera a Costa Rica a hacer un especial de música costarricense en donde ningún costarricense hubiera participado. No fue necesario decir más. A raíz de esto y del apoyo de mi compañero Bernardo Quesada, se consolidó la posibilidad de contar con artistas afro-limonenses en la grabación y se invitó al escritor e investigador afro-limonense Quince Duncan a ser parte del equipo creativo de la producción.

6. Ver al respecto la siguiente nota en el Periódico “El País” de España: https://elpais.com/internacional/2015/05/18/actualidad/1431980282_802085.html

6.2.3. La importancia de contar con Quince Duncan

A Duncan se le encargó escribir unos textos que sirvieron no sólo para estructurar un hilo conductor para el orden de los tracks del álbum, sino para proponer algunos repertorios que representaran de forma más amplia el pasado sonoro del caribe afro-limonense, compensando los inevitables sesgos que, como capitalinos, teníamos hacia la música de la provincia de Limón. Los textos de Duncan retratan de manera visceral y apasionada eventos históricos de la comunidad afro-limonense, desde la llegada de los primeros inmigrantes jamaíquinos a la costa de Limón, pasando por distintos episodios del trabajo en la construcción del ferrocarril, el enclave bananero de principios de siglo XX y otros hitos de la historia y la cotidianidad de la comunidad afro-descendiente de Limón.

Con frecuencia, la mirada del costarricense capitalino hacia la cultura afro-limonense está muy polarizada hacia los estereotipos turísticos que se han mencionado con anterioridad: el “sabor” caribeño, representado por iconos gastronómicos y musicales, el baile, las playas como espacio recreativo y demás. Por ello, la narrativa de Duncan que deliberadamente se aleja de esos clichés resultó chocante en un inicio para algunos miembros de la producción quienes temieron por la “viabilidad” y el “balance” expresivo del proyecto.

Mi argumentación a favor de mantener los primeros textos, iba en la línea de que nosotros como no afro-descendientes no tenemos derecho a decirle a una persona como Quince Duncan qué debe pensar sentir o decir al respecto de la historia de sus antepasados y que los estereotipos van a estar siempre presentes en el medio social, por lo que no es necesario reforzarlos. A mi entender, lo que le corresponde a un artista en términos del “sentido de posibilidad” (del que habla por ejemplo, Robert Musil) es precisamente ver lo que nadie ve y decir lo que nadie dice. Un artista que trabaje en esa línea corre el riesgo de ser incómodo, de producir controversia, pero ese es el precio que viene con esta función del artista en la sociedad: mantener viva la consciencia crítica y por ende, la esperanza de que un mundo distinto es posible. Al final, para que el proyecto pudiera avanzar, fue necesario modular un poco el tono de algunas partes de los textos de Duncan, pero al menos no se cercenó ni se suprimió los aspectos esenciales de su narrativa.

Quince Duncan nos mostró un pasado sonoro que habíamos, por obvias razones, ignorado. Sí, existe el calypso, sí, existe la música del carnaval. Pero también nos contó sobre las canciones infantiles jamaíquinas con las que los niños en Limón jugaban y nos recordó la importancia del baile de cuadrilla y de la música religiosa. Adicionalmente, sugirió la composición de música sinfónica nueva, de carácter programático o descriptivo para retratar algunos acontecimientos a los que no hay

música popular asociada. Por ejemplo, la construcción del ferrocarril al Atlántico, que dio origen a mi obra “El Camino del Café” o la “Suite Bribri” de Bernardo Quesada, que está relacionada con la conflictiva relación entre la población, afro, indígena y la “Chiriquí Land Company”, nombre subrogado que Duncan le da en su texto a la United Fruit Company, compañía estadounidense poseedora del enclave bananero posterior a la construcción del ferrocarril en la provincia de Limón.

Así, sobre los textos y sugerencias de Duncan, se estructuraron los tracks del disco de la siguiente manera:

- “Lo que vieron sus ojos”: Obra original para el disco, compuesta por Bernardo Quesada. Se relaciona con los textos de Duncan que refieren la llegada de los trabajadores jamaquinos a la costa limonense. Retrata primero la naturaleza aparentemente impenetrable de la costa limonense y luego, el proceso de desembarco y apropiación de aquellas tierras por parte de estas personas.
- “Nobody knows the trouble I’ve seen”: Es un *Negro spiritual* arreglada por Bernardo Quesada en donde participa, junto a la OSNCR un conocido sexteto vocal *a cappella* especializado en música soul y gospel.
- “El Camino del Café”: Esta obra la compuse para retratar musicalmente el proceso de construcción del ferrocarril al Atlántico, siguiendo la narrativa del texto de Quince Duncan. Del texto, la obra toma las imágenes de la densa naturaleza a través de la que se construye “un túnel verde”, el trabajo arduo, los lamentos de quienes “lloran muertos frescos bajo los durmientes” y finalmente la construcción del tren y su marcha por poblados entre la montaña. El tono general de la obra no es heroico ni celebratorio, para recordar que el beneficio económico que trajo el ferrocarril a Costa Rica costó, como dice Duncan “dolor, sudor y sangre”.
- “No Tie no Donkey”: Este es un calypso de Walter Ferguson, arreglado por mí. Esta canción se elige en representación del humorismo particular de la comunidad afrolimonense. La referencia original de Duncan fue “The Jackass Song” un mento jamaquino conocido entre los músicos limonenses. Existe sin embargo, este calypso de Ferguson el cual es claramente una recreación o “secuela” (como si fuera la segunda parte de una saga) que Ferguson hace the “Jackass Song”, por lo que preferimos incluir la obra de Ferguson para contribuir a la difusión de su trabajo.
- “Tres Canciones Infantiles Jamaquinas”: Duncan refirió un aspecto que ni siquiera nos había pasado por la mente y eran las rondas infantiles de origen

jamaiquino que llegaron con la inmigración y que son parte muy importante de la herencia sonora de la comunidad limonense. Así, construí un potpourri donde incluí las canciones: “There´s a brown girl in the ring”, “Sly Mongoose” y “Linstead Market”, arregladas para coro de niños, soprano solista y una orquesta de cámara.

- “Lancers Suite”: Como referencia a la tradición del Baile de Cuadrilla (Square Dance), se arregló una micro suite de danzas (un baile de cuadrilla completo se compone de cinco figuras, cada una con una música diferente) que se tomaron de una recopilación hecha por Daniel Solano, de la Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica (UNA) quien reconstruyó y transcribió las melodías de este “Lancers” basándose en grabaciones informales del cuarteto del clarinetista limonense Pattinger Coleman y la memoria del director, bailarín y promotor limonense del Square Dance, el señor Denford Thomas.
- “Suite Bribri”: Esta fue una obra sinfónica en tres movimientos encargada a Bernardo Quesada, quien se basó en los textos de Duncan donde se relata la relación conflictiva de la población afro-descendiente e indígena que trabajó para el enclave bananero de la United Fruit Company (Chirquí Land Company en el texto de Duncan) y en otros episodios donde se narran las rebeliones obreras que fueron aplastadas por el ejército costarricense del momento y una profecía indígena que vaticinaba la destrucción de las plantaciones de banano a manos de las fuerzas naturales como la lluvia, habitualmente torrencial en la zona.
- “Sweet by and by”: Esta obra y la siguiente, están relacionadas con la religiosidad de la cultura afrolimonense. Se trata de un himno de la Iglesia Adventista (cuya textura original a cuatro voces se mantuvo, para que eventualmente pudiera ser tocado con algún coro de la comunidad) muy popular en los velorios limonenses. Se conecta en el texto con la narración del entierro de “Gang Gang”, la abuela que narra el relato en los textos de Duncan. Según indagué con amistades de otras denominaciones religiosas, este himno en otros contextos no sería muy adecuado para un entierro por ser un poco alegre de más. De hecho, cuando participé en las honras fúnebres de Cyril Silvan y fuera de la capilla estuvimos muchos músicos tocando calypso, inclusive acompañando a su hijo, quien es cantante aficionado. El ambiente no era para nada lúgubre, sino de una festividad contenida. Al respecto es interesante lo que afirma Duncan, en nota al pie de página, en los textos base del proyecto:

La religiosidad de la cultura afrocaribeña es una herencia africana.
No se concibe la vida separada en materia y espíritu, aunque ambos

no son lo mismo, pues se separan a la hora de la muerte. Pero la vida es una comunidad ancestral que liga pasado, presente y futuro. Los que fueron son y los que son serán, en la tierra o en el cielo. La vida es eterna. Y unos y otros están ligados por vasos comunicantes, místicos y actuales. Cada ser humano, en el momento de su creación recibe una chispa divina que es eterna. Por eso hay un dicho africano que dice que ‘cuando un ser humano muere en realidad no está muerto’. Porque las personas son espíritus que tienen un cuerpo, y por tanto no pueden estar muertos si tienen esa chispa. Hemos acuñado el término ‘afrorrealismo’ para representar esta visión de mundo”.

- “Baptisan”: Baptisan (Baptism) es un tema del calypsonian panameño Lord Cobra en el que, según me fue relatado, se hilan diferentes canciones del género gospel con un relato —siempre en el tono satírico del calypso— de un bautismo protestante. Aparentemente, según menciona Monestel, esta canción estaría ligada a la práctica del Pocomía o Pocomania, una religión sincrética de elementos cristiano-protestantes y africanos practicada en Limón durante el siglo XX alrededor de la cual se tejieron todo tipo de leyendas y cuya práctica no era del todo bien vista por todos los sectores sociales. Sin embargo, también existió una versión ligada al culto dentro de las iglesias protestantes⁷.
- “Día de Carnaval”: El Carnaval Limonense ha sido uno de los eventos sociales más importantes de esta comunidad, siendo una importante vitrina cultural de celebración comunitaria. El calypso limonense ha estado ligado de forma directa e indirecta a esta celebración. Para este track, arreglé de manera continuados Calypsos: “Lobster Band” de Cyril Silvan y “On Carnival Day” de Walter Ferguson tal cual lo versiona Kawé Calypso. Además utilicé, al inicio y al final, ritmos de comparsa que escuché y grabé durante una de las observaciones que realicé en la comunidad de Cahuita.

De máxima relevancia para la realización de este trabajo doctoral fue el trabajo que se realizó con los calypsonians del grupo Kawé Calypso. Lograr articular su trabajo con el de la Orquesta Sinfónica no fue sencillo. Para decirlo en pocas palabras, la práctica performativa del calypso se resiente al encasillar una interpretación en una estructura global fija. Si bien, las secciones que componen una interpretación de calypso (introducción, coros, solos, estribillos, conclusión) suelen ser bastante estables individualmente, el orden de aparición y el número de iteraciones de las mismas se decide sobre la marcha, a través de la interacción de los músicos entre sí (ver en el capítulo 3 la figura 3.2.)

7. Manuel Monestel, comunicación personal

La expectativa de tener que respetar una estructura rígida entró en conflicto con la actitud relajada que los calypsonians suelen tener cuando tocan su música, donde la interacción con lo creado por los otros músicos y la tolerancia a los errores es parte fundamental para el disfrute de la experiencia performativa. Además, ellos están habituados a seguirse entre sí, a compartir el liderazgo de su interpretación, no a seguir a una orquesta o un director. Sin embargo, pesar de todo esto, la experiencia fue bastante satisfactoria tanto para los calypsonians como para la OSNCR y la producción. Los buenos comentarios de parte de ambas partes respecto a mi trabajo me mostraron que la integración fue satisfactoria. A continuación, se analizan algunas particularidades musicales y del proceso creativo de los arreglos de calypso que se hicieron.

6.2.4. Los calypsos de “Caribe Sinfónico”

En etapas preliminares de la concepción del proyecto, cuando sólo se contemplaba la participación de cantantes acompañados por la orquesta, pensé en algunas características que quería darle a los arreglos en relación con la manera de resolver el acompañamiento rítmico de calypso con la orquesta de modo que el resultado fuera rítmicamente cercano al lenguaje habitual de la agrupación, o sea que no por tocar calypso la orquesta dejara de “sonar a orquesta”, ni tuviera que desarrollar técnicas nuevas que le tomara demasiado tiempo implementar (el trabajo fue siempre contra reloj). Sin embargo, quería evitar replicar los patrones estandarizados de los instrumentos del calypso con la orquesta, ya que esto, según mi experiencia, no da muy buenos resultados.

Sin embargo, al contemplar al final la participación de la Banda Kawé Calypso completa, el acompañamiento rítmico ya estaba resuelto, por lo que la orquesta tuvo un papel de acompañamiento melódico con espacios para lucir recursos más propios de la factura orquestal. Así, aunque dentro de los arreglos la orquesta tiene sus partes de “brillo propio”, también está supeditada a que destaque la voz principal de Danny Williams cuando este interviene.

Aunque Danny es capaz de tocar la percusión y cantar, se aprovecharon los percusionistas de la orquesta para crear una base más “acuerpada”, con miras a que si hubiera opción de tocar los arreglos en vivo, Danny pudiera cantar con más libertad. Entonces, en líneas generales, el funcionamiento de ambas agrupaciones juntas quedó más o menos así: Kawé Calypso tocando a su manera con una base de percusión extendida siguiendo los criterios que se verificaron con Danny durante la producción de los jingles y junto a esto, melodías complementarias y soportes corales a cargo de la orquesta, a la que se le ceden espacios de exhibición sin la constante

rítmica de la base de calypso creada por Kawé Calypso. En el siguiente link, se tiene acceso a las premezclas que, al momento de escribir esta tesis, eran el mejor material disponible, ya que la producción al día de hoy, no está disponible para el público: <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/sets/arreglos-caribe-sinfonico>⁸. Los detalles particulares de cada arreglo se refieren a continuación.

No Tie no Donkey

“No Tie no Donkey” (No amarres ningún burro) es un calypso compuesto por Walter Ferguson. Este calypso se incluyó en sustitución de (y alusión a) un tema sugerido por Duncan en sus textos, que es “The Jackass Song” un mento bastante popular en Limón durante el boom del calypso y con el que Duncan buscaba que se representara el humor particular de la cultura afro-limonense. La letra de “Jackass Song” tiene una parte que dice así:

(Original en *Patois* Jamaicano)

You hear what the old man say
No tie no donkey don' there
Jackass a' mek im' bre'
mek im bre' mek im' bre'

La traducción al Inglés estándar y al español sería:

(Inglés Estándar)

You've heard what the old man say
Don't tie any donkey down there
Jackass is going to make him bray
make him bray, make him bray

(Español)

Ya escuchaste lo que el viejo dice:
“No ates ningún burro ahí”
Jackass lo va a hacer rebuznar,
lo va a hacer rebuznar, lo va a hacer rebuznar.

Yo conocía “No Tie no Donkey” gracias a mi trabajo con Cantoamérica y al revisar la sugerencia de Duncan, la conexión entre ambas canciones saltó a la vista de inmediato. De mis conversaciones con los calypsonians, deduje que es una can-

8. El material estará disponible en plataformas de streaming cuando esté listo.

ción de *double entendre*, a la que Walter Ferguson alude en su calypso, el cual dice así:

(Original en Inglés *creole* limonense):

Hear what the old man say,
bredda you no tie no donkey don' there
If you hear 'im bawling
bredda you no tie no donkey don' there

La traducción al inglés estándar y el español sería de esta forma:

(Inglés Estándar)

Hear what what the old man say
“brother, don't tie any donkey down there”
If you hear him bawling
brother, don't tie any donkey down there.

(Español)

Escucha lo que el viejo dice
“hermano, no ates ningún burro ahí”
si lo escuchas gritando,
no ates ningún burro ahí.

A pesar de que la letra es muy semejante, la música del tema de Ferguson es totalmente diferente. Ferguson va más allá de versionar la canción jamaíquina, ya que profundiza en su apropiación, a pesar de la clarísima referencia al otro tema.

Al notar esta relación, propuse usar “No tie no donkey” dado que era más relevante incluir música de calypsonians limonenses hasta donde fuera posible en “Caribe Sinfónico”. Este arreglo es parte de los tracks en donde no se utilizó la orquesta completa, para añadir un poco de variedad a la sonoridad del disco. “Sweet by and by” se arregló para orquesta de cuerdas (no se incluye en el protafolio de este trabajo) y “No tie no Donkey” utiliza solamente los vientos, la percusión y el arpa. La percusión de la base del calypso se resuelve con congas, batería y un cencerro. Complementariamente, el timpani se aprovecha de manera semejante a los toms de la batería o a la timbaleta en la música latina para marcar los cambios de sección mediante *breaks*, lo que le da a la percusión un carácter híbrido. Adicionalmente, los teclados (vibráfono, glockenspiel) junto con el arpa, se aprovechan en interacción con las maderas y los metales como una tercera familia tímbrica.

La introducción del arreglo es en dos partes, la primera parte es una elaboración

"No Tie no Donkey" Introducción

Con amore $\text{♩} = 75$
Maderas



Figura 6.7: Primera parte de la Introducción de No Tie no Donkey

imitativa con carácter reposado y lírico sobre el motivo rítmico inicial de la melodía de los versos. Este se reparte por diferentes instrumentos en un proceso armónico que viaja desde el cuarto grado hasta la dominante pasando por diferentes grados diatónicos y que concluye con el motivo final de las frases de los versos (ver figura 6.7). La segunda parte pone en movimiento el ritmo de calypso y utiliza una variación del “riff” de bajo característico de las introducciones e interludios de Walter Ferguson que se mostraron en el capítulo 3 (ver figura 3.13 en ese capítulo) en el fagot y en el clarinete bajo, contra unos motivos en staccatto de las otras maderas que imitan el rebuzno de un burro (ver figura 6.8). Esta idea es una referencia a “Jackass Song”. En el tema jamaiquino, el cantante deforma la letra al final de una de las secciones de la canción para imitar el rebuzno de un burro, en nuestra versión, es la orquesta la que aporta este elemento.

El intermedio también tiene dos partes. La primera es una especie de “solo de orquesta” de construcción acumulativa, donde cada una de las capas va añadiendo brillo contrapuntístico e intensidad a la textura para, súbitamente, retomar la idea de la segunda parte de la introducción. Para el final, se introdujo un *cliché* interpretativo que se usa mucho al acabar una interpretación de calypso, y consiste en interpretar más lento, a veces con ritardando, la última frase del coro, luego de una pausa (fermata) sobre el final de la frase precedente. Aquí se hizo así respetando la práctica de los calypsonians, pero para darle un poco de variedad, en el acorde final en vez de un Do Mayor regular, se introduce un acorde de Do en modo lidio, donde toda la colección de alturas del modo es explorada por el arpa tocando alternadamente la triada de do mayor con la de re mayor o si menor, contra resonancias en

"No Tie no Donkey" Introducción, segunda parte.

Calypso $\text{♩} = 78$
Cl. + C. Inglés
+ Oboe

p Fagot
f

Oboes + Flautas + Picc. Maderas

Clarinete Bajo

Figura 6.8: Segunda parte de la Introducción de No Tie no Donkey, con el bajo de Ferguson y el “rebuzno de burro”.

disposición predominantemente cuartal de las maderas (ver figura 6.9).

Baptisan

Baptisan⁹ (Baptism, en español “Bautismo”) es una canción del calypsonian Panameño “Lord Cobra”, pero que resonó fuertemente en la comunidad limonense durante muchos años. Es una muestra de lo que el investigador panameño Luis Pulido Ritter llama el cosmopolitismo urbano, diaspórico y transnacional de la comunidad afrocaribeña (Pulido Ritter 2010). En un estudio sobre la figura de Lord Cobra y su relación con este concepto, Pulido afirma que:

Con el calypso y, especialmente, con Lord Cobra, la comunidad [afropanameña] encontró además una expresión que la conectaba a la vez con el sentimiento religioso que palpita en la creencia popular diaspórica de la

9. En el transcurso de esta investigación me encontré con dos grafías en referencia a este tema: Baptisan y Baptism. La primera podría estar relacionada con la forma en que se canta esta palabra en la letra, que produce que la sílaba “sm” pase de ser de un fonema cerrado a uno abierto “san”. En las partituras puse el título Baptisan, que es como lo escuché con más frecuencia, pero Pulido se refiere a ella como Baptism.

"No Tie no Donkey" Final

$\text{♩} = 78$

Clarinete

Arpa

Corno

Clarinete

Oboe

Flauta

Flauta

Tuba +
Timp. trémolo

Figura 6.9: Uso de la sonoridad del modo lidio a través de triadas en el arpa y resonancias cuartales de las maderas

“redención”, de la “conversión” y el “renacimiento” (Hall, Critical; Johnson). Y es así que la canción Baptism ha pasado a ser no solo el punto de referencia que consagró a Lord Cobra como el cantante de calypso de Panamá, sino de una comunidad que se reconoce en la canción. (Pulido Ritter 2010, p. 12)

Esta canción se incluyó en “Caribe Sinfónico” a raíz de la sugerencia de Quince Duncan, quien en los textos la relaciona con la expresión de la religiosidad afro-limonense, sincrética y dinámica y que además muestra esta transnacionalidad de las expresiones musicales afrocaribeñas. Las profundas semejanzas entre el calypso panameño y limonense nos muestran con fuerza que las fronteras culturales no necesariamente coinciden con las fronteras políticas, especialmente entre lugares con tanta cercanía geográfica como el Caribe Sur de Costa Rica y de Panamá.

La historia que cuenta la letra de Baptism gira en torno a una ceremonia de bautismo, integrando diversos estilos enunciativos. A veces es el *storytelling* informal del calypso, a veces se expresa como himno religioso, y como dice Pulido, la canción “proyecta una variabilidad de registros propios del cosmopolitismo urbano y diaspórico en Panamá, una variabilidad que recupera lo religioso, lo rural y lo místico”(p. 15).

La orquestación del arreglo busca resaltar esta variedad narrativa a través de la diferenciación tímbrica y de carácter de las intervenciones melódicas de la orquesta (la base de acompañamiento armónico ya está resuelta con la percusión y Kawé Calypso). Fue la obra en donde los calypsonians parecen haberse sentido más cómodos de participar, ya que fue la que sufrió menos modificaciones respecto a la versión que ellos conocían. A pesar de ser una canción famosa, no la tenían integrada en su repertorio y al tener una estructura fija con muchas partes diferentes, de vez en cuando se les olvidaba qué parte seguía. Parecía, durante los ensayos, que todos

"Baptism" Introducción.

The musical score is written in G major and 4/4 time, with a tempo of quarter note = 76. It consists of three systems of staves. The first system features a piano part with a forte dynamic (*f*) and a woodwind section including Maderas + Bronces + Vc + Cb. The second system includes Violin 1 + Oboe, Viola + Corno, Violin 2 + Clarinete, and Trompeta. The third system includes Vc. + Fagot. The score concludes with a double bar line.

Figura 6.10: Introducción completa de Baptisan.

tenían la capacidad de seguir a alguien que fuera guiando la interpretación, pero ninguno de ellos la conocía con tanta seguridad como para guiar.

La organización estructural de la canción crea una necesidad de ir de una sección a otra de forma directa (es lo que se conoce en inglés como una *trough composed work*) por lo que no parecía viable insertar intermedios instrumentales sin lesionar sensiblemente esta dinámica estructural de la obra. Por eso, la parte donde hubo un poco más de espacio creativo fue en la introducción.

La primera frase de la introducción, que en la grabación original¹⁰ se ejecuta con un simple ukelele, se reorquestó al estilo Big Band, lo que le aportó impacto y energía al inicio. Luego de la primera idea, el ukelele toca una sencilla melodía de 4 compases (que aparece en los oboes y los violines primeros en los compases 5- 8), que fue desarrollada por medio de un canon a la octava, una modulación seccional al sexto grado rebajado (Mi bemol mayor) que regresa a la tonalidad principal (Sol Mayor) extendiendo la idea de 4 a 10 compases (Ver figura 6.10).

Algunas ideas narrativas de la letra o cambios de carácter de la melodía fueron

10. La versión en que me basé para ejecutar este arreglo se encuentra en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=cqxivA_NvhE.

"Baptisan"

The image shows a musical score for a piece titled "Baptisan". It consists of three staves. The top staff is for the voice (Voz) in G major, with lyrics: "Born in the wa - ta the Spi - rit and the blood you must be born a - gain ____". Above the staff are chord markings: G, D7, and G. The middle staff is for the piano accompaniment, divided into "Maderas" (woodwinds) and "Cuerdas" (strings). The woodwind part features melodic ornaments (trills and grace notes) marked with accents (>) and a forte (f) dynamic. The string part provides a harmonic accompaniment. The bottom staff is for the double bass (Contrabajos).

Figura 6.11: Ejemplo de decoraciones melódicas cuyos gestos refuerzan la narrativa del texto.

subrayados con elementos melódicos ornamentales de la orquesta. Por ejemplo, cuando la letra dice “Born of the water, the spirit and the blood”, las maderas ejecutan unos gestos con los que quise sugerir el agua salpicando de una fuente, metafóricamente “saltando llena del espíritu” para usar terminología cristiana que conozco (ver figura 6.11). Luego, en una sección donde la letra se refiere al bautizo de una mujer, “Mariam” que al bautizarse y convertirse deja de ser *wicked* (perversa) la decoré con una melodía en el registro grave del clarinete, sugiriendo la “maldad” y en la misma estrofa, cuando se cuenta que Mariam dice: “I am a changed woman” se utilizan unos *glissandi* de arpa, para dar una idea caricaturizada de su “transformación mágica”. Ambos ejemplos aparecen en la figura 6.12.

Día de Carnaval

Los textos originales de Duncan para “Caribe Sinfónico” terminaban con un ácido epílogo que retrataba en gran medida la desesperanza que la población de Limón vive en la actualidad, debido al estancamiento económico luego de que se retirara el enclave bananero y el declive del ferrocarril, el racismo, la falta de oportunidades y en general el abandono y la indiferencia gubernamental hacia la zona. Esto fue uno de los puntos delicados en la negociación entre lo que, del lado de los artistas, considerábamos importante decir y lo que la producción del proyecto esperaba reflejar. Quince Duncan no tenía ningún interés en reforzar los estereotipos del carnaval, pero desgraciadamente para la visión vallecentralina, es muy difícil concebir el Caribe sin la idea de ser un espacio vacacional y de entretenimiento¹¹.

11. Sin embargo, hay que reconocer que la principal apuesta de desarrollo económico, al menos en el Caribe Sur, donde yo viví durante el último año de la realización de esta tesis, sigue siendo el turismo, dado el inmenso potencial de la zona. Por ello, es esperable que el calypso, al igual

"Baptisan" Verso.

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics: "She said yeah Lord! I am a changed wo - man She". The piano accompaniment includes a bass line labeled "Contrabajos" and an arpeggiated line labeled "Arpa" with a glissando effect. The second system continues the vocal line with lyrics: "was an 'ex - wick - ed' I can not be -". The piano accompaniment includes a Clarinet in Bb and continues the bass line. Chord symbols are provided above the vocal line: G, Em7, Am, D7, G, C, D7, G, Em7.

Figura 6.12: Ejemplos de decoraciones melódicas cuyos gestos refuerzan la narrativa del texto.

Al final, Duncan creó unos textos agridulces y satíricos sobre el carnaval, con lo se convino que la culminación del texto y el último track del disco fuera una alusión al carnaval limonense. Mi propuesta para esto fue incluir en este último track dos temas juntos: “Lobster Band” del recientemente fallecido Cyril Silvan y la versión que hace Kawé Calypso de “On Carnival Day” un calypso de Walter Ferguson que, obviamente, habla sobre el carnaval.

“Lobster Band” es un tema que Silvan escribió para una de las comparsas que jefaba durante los años 70, especialmente célebre para los Carnavales de Puerto Limón, la ciudad cabecera de provincia de donde este calypsonian es originario. Es un calypso lento, con influencia del bolero cubano, y una de las obras en las que Cyril era especialmente carismático.

Después de mi participación con Calypso Limón Legends, hubo una experiencia que me mostró lo importante que era esta canción para un gran sector de la población limonense. En el año 2013, para un desfile del 31 de agosto (día de la persona afrodescendiente en Costa Rica) compartí escenario con Silvan, Ulysses Grant, otros calypsonians del “Calypso Limón Legends” y la Banda de Conciertos de Limón, que es en realidad un ensamble de vientos de 15 músicos. Para ese momento íbamos a interpretar algunos temas del disco “Calypso Limón Legends” junto a la Banda, encima de en una carroza en movimiento durante el “Grand Parade” (una foto de ese día aparece en la figura 6.13). Me sorprendió mucho cómo, cuando interpretamos “Lobster Band” la gente cantaba este tema, y saludaban a Cyril gritando su nombre, como toda una celebridad. Quizás esto no es raro en muchas partes del mundo, pero esa conexión de Cyril con su comunidad se la desearían muchísimos artistas de la meseta central costarricense. Ver eso en un país como Costa Rica, en su momento, me pareció algo inédito.

La versión que Kawé Calypso hace de “On Carnival Day”, según me relató Alfonso Gouldburn, es una canción que Walter Ferguson compuso para “Buda Band”, la banda de Roberto Kirlw y que se las cedió en su momento para que la tocaran. Fue interesante descubrir que la letra de Ferguson, que es la que yo conocí en Cantamérica, es muy diferente a la que usa Kawé. Escogí entonces la versión de Kawé por tener un carácter más festivo y para facilitar la interpretación de los calypsonians, ya que en la estética del calypso cada intérprete encarna las canciones a su propio modo y hay una unión casi indisoluble entre el intérprete y su versión de un calypso. No es bien visto en la cultura del calypso limonense que un intérprete de calypso calque la interpretación de otro, pasaría por ser falta de imaginación o

que sucedió con el mento en Jamaica (Neely 2007) seguirá inevitablemente ligado a este tipo de actividades y visión como forma de subsistir comercialmente.



Figura 6.13: Junto a Ulysses Grant (de rojo, tocando el bajo de caja) en la carroza del Grand Parade en Limón 2013. Al fondo, de lentes osucros, Junior Álvarez. Detrás de Grant, Cyril Silvan, a quien sólo se le ve el brazo.

creatividad. Cada intérprete hace y *debe* hacer suya cada canción que interpreta, lo que incluye muchas veces hasta modificar la letra y la melodía.

En el contexto académico en que se desarrolla este trabajo, que es un doctorado en composición musical (académica), el primer impulso que siento para hablar sobre los arreglos que compuse para “Día de Carnaval” es intentar resaltar las expansiones de la gramática musical que podrían ser más interesantes, como forma de realzar las eventuales innovaciones que estoy trayendo al lenguaje del calypso. Sin embargo, en el caso de este arreglo creo que concentrarme en los aspectos formales del lenguaje no le haría justicia a lo que representó para mí componerlo, como proceso creativo y como artista. Estoy escribiendo estos párrafos luego de escuchar las premezclas que me mandó el ingeniero de sonido del disco, las cuales no escuchaba desde hace más o menos hace tres meses. Esta distancia en el tiempo me permitió escuchar este arreglo de otra manera, casi como si yo no lo hubiese escrito. También me permite regresar al momento en que los escribí.

Dicho esto, confieso que este arreglo fue uno de los más emocionales e irreflexivos que escribí para “Caribe Sinfónico” y fácilmente para todo el doctorado. Más allá de una intención clara de usar colores orquestales lo más puros posible, el pensamiento detrás de casi todas las ideas es corporal y emotivo. Las melodías para la orquesta las compuse improvisando, cantando, a veces con el piano, pero siempre buscando que fueran lo más expresivas posibles, dejándome llevar por lo que me trae al cuerpo el recuerdo de Cyril cantando “Lobster Band” o Kawe Calypso tocando “On Carnival Day”. Y no es que la improvisación no forme parte de mi proceso habitual de trabajo, sino que en este caso, todo lo demás estuvo supeditado a capturar una reacción lo más emocional, lo más inmediata, lo menos racional, posible.

Este arreglo es la reacción de mi cuerpo invocando la memoria de mi querido Cyril, su garbo, su carisma, su presencia. Es mi cuerpo invocando la emoción que sentía junto a mis compañeros de Cantoamérica en los bares de San José cuando tocábamos “On Carnival Day” y otros calypsos. Es la necesidad de transmitir cuanto amo esta música, es la necesidad de gritarle a Costa Rica que “no hay lugar como Limón” y celebrar el privilegio de conocer de cerca la cultura del calypso limonense.

Si, como investigación artística, este trabajo busca destacar la forma en que el arte habla en sus propios términos, yo hago una invitación a quien me lea para que escuche “Día de Carnaval” y determine la forma en que hice empatía con las canciones que incluye este *medley*, para lograr que la orquesta sinfónica y el grupo de calypso se den realce unos a otros y que esta obra sea una verdadera celebración del diálogo intercultural. Si la música no sirve para este tipo de cosas, entonces ¿para qué sirve?

"Día de Carnaval" compases 17-27

Festivo $\text{♩} = 120$

Vlns. 1, Vln 2, Vla + Trps + Cornos

Clarinete

Vln2 + Vla.

Fagot

Low Brass + Low String + Fgt + Cfg

Tri + Trb.

Low Brass + Low Strings

Vln1 + Vln2 + Vla

Figura 6.14: Fanfarria introductoria en “Lobster Band”

Sin embargo, claro que en “Día de Carnaval” hubo espacio para explorar “asíncronicamente” las posibilidades de extensión del lenguaje musical del calypso. Al inicio y al final del arreglo, se incluyeron ritmos de comparsa que registré durante la develación de una estatua de Walter Ferguson en Cahuita, en noviembre de 2021, cuando tocaba un conjunto de percusión de la zona. Este ritmo electrizante sugirió la creación de una introducción que el lenguaje puramente diatónico no alcanzaría para expresar. La introducción comienza con el ritmo de comparsa tal cual lo escuché, sólo con la percusión, en un *crescendo* que culmina en una especie de fanfarria elaborada con materiales del coro de “Lobster Band” y “On Carnival day”. En esta fanfarria la coloración armónica es poliacórdica, (ver figura 6.14), pero gradualmente va disminuyendo su carga de fricción armónica para ir haciendo transición a la introducción con que habitualmente se toca “Lobster Band” (compases 46-53). De Lobster Band se incluyeron tres estrofas, la primera con uno de los textos de Cyril y las dos restantes con textos de Danny Williams que, a sugerencia mía, son un homenaje a Cyril Silvan.

Lobster Band es una canción con una armonía especialmente simple, está construida sobre un esquema de ocho compases y dos acordes: I-I-V-V-V-V-I-I que se repite toda la canción. Como esta se iba a interpretar con Kawé Calypso, esta armonización se mantuvo y solamente se rearmonizaron los inicios de algunos coros mediante acordes lineales que le realzan el gesto “arrastre” o “alzada” que tiene el comienzo del coro del coro de la canción (ver figura 6.15). La música de Cyril es más bien lenta, o al menos así la interpretó mientras yo lo conocí, es de ese tipo de calypsos con influencia del chachachá y el bolero, sinuosos y mecidos. Quizás por

Calypso ♩ = 102

Voz

Fa-yah in di land with the Lobs-ter band!

Calypso ♩ = 102

Fa-yah in di land with the Lobs-ter band! —

Figura 6.15: Las dos rearmonizaciones del inicio del coro en “Lobster Band”

esta razón es uno de los pocos calypsos limonenses que he escuchado sin final lento (el *cliché* del que se habló anteriormente), sino que más bien se suele terminar acentuando las notas más salientes de los últimos dos compases del coro. Para conectarla con “On Carnival Day”, sobre la última nota del último coro se yuxtapone el inicio de la transición que conecta ambos temas, que está construida con el motivo inicial del coro de esta segunda canción. El final de “On Carnival Day” corresponde con el *cliché*, pero en vez de terminar con un acorde tenido sobre la última nota de la melodía, como es lo usual, cuando aún no termina la voz, entra el ritmo de comparsa del inicio en *crescendo* para culminar en una especie de resumen de la fanfarria del inicio, pero ahora con una armonía diatónica, para que conectarla mejor con la forma en que se arregló “On Carnival Day”.

6.2.5. El estreno de “Lancers Suite” y “El Camino del Café” en la gira a Limón de la Orquesta Sinfónica Nacional

No es raro que algunas instituciones de enseñanza superior de música en Costa Rica trabajen con el viejo paradigma de “llevar la cultura a los pueblos” cuando se trata de tocar fuera sus metrópolis. Se habla muchas veces de “llevar” la música a las comunidades, como si las comunidades no tuvieran sus propias expresiones musicales. La coyuntura de la grabación del proyecto “Caribe Sinfónico” en donde he participado, permitió que la Orquesta Sinfónica Nacional contara con repertorio más relacionado con los procesos históricos de la comunidad limonense, o al menos que hiciera referencia a los mismo. Este es el caso también de las obras de “Caribe Sinfónico” que no son arreglos de temas populares. En este año, la orquesta eligió la provincia de Limón para hacer su primera gira fuera de la capital luego de las restricciones del Covid-19 en el año 2021 y para esta ocasión se incluyeron dos obras más de “Caribe Sinfónico” en estreno absoluto. Dichas obras fueron “Lancers Suite”,

basada en temas de la danza de cuadrilla y “El Camino del Café”, que está inspirada en la construcción del ferrocarril al Atlántico (ver la descripción anterior de estas obras).

Durante el concierto en la ciudad de Limón, dentro entre los asistentes se encontraban por casualidad bailarinas de cuadrilla que reconocieron, por supuesto, las danzas que incluía “Lancers Suite” e hijas de ferrocarrileros que se acercaron personalmente a felicitarme por la obra relacionada con la construcción del ferrocarril.

Por motivos de espacio y porque el foco de este trabajo doctoral es el calypso, no se incluyen dichas obras como parte del portafolio. Pero como se indicó previamente, uno de los objetivos que me planteé al participar de este proyecto fue diversificar la forma en que la orquesta se vincula con la comunidad costarricense, y a través de la composición de estas obras ese objetivo se logró. Ya no es sólo la orquesta la que le da la oportunidad a la comunidad de conocer y admirar lo que hace, sino que la orquesta también tiene la oportunidad de celebrar con una comunidad (con un pasado complejo en su relación con la “centralidad” metropolitana) hechos particulares de su propia historia¹².

6.3. El arreglo de “Nowhere like Limón”

“Nowhere like Limón” es un calypso escrito por Herbert Glinkton “Lenkí” (1933-2014), calypsonian limonense que formó parte en su momento del famoso “rejuntado” Calypso Limón Legends. Esta canción ha sido adoptada por parte de la población limonense como una especie de “Himno a la provincia de Limón”, ya que su tema principal es el arraigo en esa provincia y la celebración del sentido de pertenencia. Su estribillo describe a Limón como “la tierra de la libertad” y sus versos hablan de cómo cuando la gente va de visita a Limón “en el tiempo de fiesta¹³” no quiere irse nunca más. También expresa que aunque una persona provenga de o vaya a muchos lugares, su mente estará siempre “de regreso” a Limón.

Esta obra fue arreglada para orquesta sinfónica y cantante de calypso. La oportunidad de arreglarla vino como propuesta mía al director costarricense Alejandro Gutiérrez, quien además de haber dirigido el proyecto “Caribe Sinfónico”, es el director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica (OSUCR). Luego de realizar la grabación de “Caribe Sinfónico”, Gutiérrez me llamó para encargarme dos arreglos de música popular costarricense para un concierto de la OSUCR

12. Aquí el comunicado de prensa oficial de la OSNCR al respecto de los conciertos: <https://cnm.go.cr/giralimon21/>

13. Probablemente refiriéndose al Carnaval.

con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de Costa Rica del Imperio Español, obtenida el 15 septiembre de 1821. La propuesta original era arreglar dos obras del repertorio canónico del folclor oficial de Costa Rica: Caballito Nicoyano y Luna Liberiana, canciones que representan ese folclor oficializado en Costa Rica a principios del siglo XX del cual se cuenta en el capítulo 5 de este trabajo.

Es notorio el hecho de que, a pesar de haber participado en el proceso de Caribe Sinfónico, este director (o quien concibiera el concierto) no había considerado incluir una representación de las identidades afro-descendientes en este concierto que celebraría 200 años de Costa Rica como nación independiente. Esto me mostró que no es exagerado lo que se dice del blanqueamiento de la identidad costarricense, que es necesario seguir insistiendo contra la inercia cultural que nos impide no sólo ver nuestra diversidad, sino integrar a todas las poblaciones de forma más horizontal y directa. Esto no tiene que ver sólo con la representación a nivel simbólico en una efeméride nacional, sino que esa exclusión se materializa en pobreza, falta de oportunidades y todo tipo de resentimiento social.

Este no es un reclamo particular hacia el director como persona, solamente expreso las motivaciones sociales y políticas de mis decisiones estéticas. Luego de mi sugerencia, Gutiérrez estuvo anuente y positivo a sustituir una de las obras por un calypso, sin ninguna reserva. Yo propuse hacer «Nowhere Like Limón», porque lo había pensado incluir en «Caribe Sinfónico» pero no pudo ser incluido por razones de espacio, ya que había mucho por incluir luego de las sugerencias de Quince Duncan.

Otro aspecto que “rescaté” de mis propósitos iniciales al abordar el proyecto «Caribe Sinfónico» que no pude realizar a cabalidad, fue la búsqueda de un acompañamiento rítmico que fuera sólidamente recreado a través de la textura orquestal de la forma más “sinfónica” posible. En «Caribe Sinfónico» habíamos contado con la banda Kawé Calypso completa. Por eso, en gran parte de los arreglos con este grupo, la orquesta está concentrada en acompañamientos melódicos y el acompañamiento rítmico queda a cargo de los calypsonians y de la percusión, que es bastante semejante al calypso tradicional. Sin embargo, en este arreglo el acompañamiento de calypso debía estar a cargo de la misma orquesta y eso traía un desafío diferente.

Estructuras musicales simples que se repiten y sobre las que cada músico crea su parte, coordinación poco jerarquizada entre los integrantes mediante el lenguaje no verbal, y el ritmo marcado y sincopado que sugiere un tipo de danza particular, son características muy afines a una banda de calypso, pero difíciles de lograr con el medio sonoro y humano de una orquesta sinfónica. Esta última, por su parte,

requiere la coordinación de decenas de músicos a través de una estructura jerárquica partitura-director-orquesta que permite la administración razonada de una inmensa gama de recursos tímbricos, muy difícil (¿o imposible?) de lograr espontáneamente entre tantos músicos durante una ejecución musical. También la orquesta, a raíz de la numerosidad de sus integrantes, tiene como característica sonora una “inercia” particular, su producción sonora es mucho más “pesada” que la de una banda de calypso, pues se trata de un medio sonoro radicalmente distinto, casi como si en la orquesta el ritmo “se pintase con brocha gorda”. Había que darle a la orquesta algo para tocar con lo que se sintiera cómoda y que fuese afín a sus modos de producir el sonido.

En virtud de todo lo anterior, para articular los modos de creación sonora tanto de un cantante de calypso (o de otros géneros populares) con los de la orquesta sinfónica, para el arreglo de *Nowhere like Limón* me propuse:

- Simplificar lo máximo posible el acople rítmico necesario entre las secciones de la orquesta, imaginando la situación real de las secciones intentando tocar juntas el material propuesto y al cantante interpretando sin que las intervenciones de la orquesta obstaculicen la fluidez de su interpretación. El repertorio sinfónico es altamente demandante en una serie de aspectos técnicos que los músicos están habituados a resolver, pero es muy difícil trabajar con el tipo de acople rítmico “afínque” que, por ejemplo, un conjunto de música tropical requiere. Desde mis experiencias previas, este tipo de acople rítmico parece ser bastante ajeno al lenguaje convencional de la orquesta.
- Ofrecer al cantante un acompañamiento rítmico-armónico preciso, pero aprovechando la libertad que dan las secciones sin cantante para lucir a la orquesta con otras funciones musicales que no sean el acompañamiento y el sostén métrico y armónico.

La partitura completa de este arreglo se ofrece en la sección de anexos y la interpretación en concierto puede escucharse en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=Fu4JrN0_Y9M&t=1686s.

6.3.1. Algunas particularidades técnicas del arreglo

Una de las características más notorias de «*Nowhere like Limón*» es que está construida sobre una sola progresión armónica, un ciclo de acordes que se repite durante toda la canción, se trata de la progresión IV-I-V-I. Aunque la direccionalidad de dicha progresión puede ser entendida desde principios funcionales, es decir desde

la relación entre los acordes como unidades verticales, un análisis de la conducción de voces implícita sugiere una melodía descendente que podría darse en alguna de las voces, por ejemplo en Fa Mayor: Bb-A-G-F. Desarrollando esta idea de descenso, sólo que cromáticamente, se construye la progresión armónica de la introducción, que, poniendo esta idea descendente en el bajo de la textura, parte desde el sexto grado de la escala, D hacia Db C, B y Bb, para luego desde ahí introducir una cadencia auténtica que inmediatamente pasa a una tonicización del cuarto grado para comenzar el primer verso.

La realización instrumental de los versos y los coros buscó realzar la estructura narrativa de la letra de este calypso, no pictórica ni programáticamente, sino de forma general. En una canción popular, el coro o estribillo suele ser una sección que repite la misma música, la misma letra y contiene la idea central de la canción, condensa su mensaje principal (Perricone 2000). En el calypso, es una sección donde se espera la participación colectiva, o de dicho de otro modo “que todo el mundo cante”.

En oposición, los versos de un calypso tienen un carácter más individual, más narrativo (es donde se esperaba que el calypsonian improvisara). En esto es como la mayoría de las canciones populares, que mantienen una misma música y un esquema de rima a través de la canción, y los diferentes versos de cada estrofa van “extendiendo la historia, impulsando la acción” (p.87). Durante los versos, quien escucha, está más atento a lo que dice el calypsonian, la atención se dirige hacia él y se crea una cierta expectativa, una leve tensión acerca de cómo va a resolver la rima y qué es lo que va a decir. La energía que produce la resolución de este “microdrama”, es recogida por el coro, como celebrando el éxito del verso improvisado.

“Nowhere like Limón” se interpreta actualmente con letra fija en los versos, o al menos cada calypsonian mantiene su variante propia, pero el principio estructural anterior se mantiene. En este arreglo orquestal, la forma en que se le dio realce a esta estructura fue usar en los versos un carácter menos rítmico que en los coros, refrescar y diversificar la textura en estas partes, de la misma forma en que los versos amplían la narración de la canción y establecen una expectativa de mayor atención. Así, en los coros el acompañamiento está formado por patrones rítmicos estables en el bajo y, generalmente, las cuerdas. En los versos, el acompañamiento orquestal tiene un carácter más libre, con mayor variedad en sus texturas.

En atención a la forma en que cada calypsonian encarna una canción en particular, esta versión se adaptó a la forma y la estructura interpretativa del calypsonian que la iba a interpretar. Para el concierto de la OSUCR como celebración del Bicentenario de la Independencia de Costa Rica se contó con la presencia del calypsonian

de origen limonense, radicado en San José, Ulysses Grant. Grant tuvo formación académica como cellista y es especialista en banjo y bajo de caja, además de compositor e intérprete de calypso. La opción de Grant fue preferida a otros calypsonians limonenses por factores presupuestarios (no era necesario pagar traslados y hospedaje desde Limón para que participara de los ensayos y la grabación del concierto) y por su familiaridad con la práctica de la música erudita, facilitando así la posibilidad de desenvolverse mejor con una interpretación de estructuras fijas.

El arreglo orquestal se trabajó sobre una versión que se le solicitó a Grant previo a la elaboración del arreglo, donde el músico aportó algunas ideas tales como modular la canción en medio, de Fa mayor a Sol mayor y una especie de zona de contraste o puente entre las últimas repeticiones del coro (correspondiente al solo instrumental de la estructura convencional de la figura 3.2), a la que se le dio un tratamiento textural semejante al de los versos. Grant suministró su versión en voz y banjo.

Inicialmente, se pensó que Grant tocara su banjo con la orquesta, por lo que las eventuales rearmonizaciones debían contemplar que Grant tocara siempre en el banjo los acordes simples IV, I, V, I que tiene la canción originalmente. Al final, se optó por no incluir el banjo, pero se trató de que la variedad armónica necesaria se construyera de forma que integrara esas simples estructuras, ya que la poética del calypso implica una cierta “simpleza” y “dulzura” que yo quería conservar. Entonces, la variedad armónica se trabajó de las siguientes maneras:

- Se aprovechó siempre que fue posible el recurso de ambigüedad armónica de la función subdominante del que se habló en el capítulo 3. Nowhere like Limón, desde su versión original, es un ejemplo de esta característica.
- Recursos armónicos de la práctica común: Uso de los acordes en inversión, sustituciones de grados por función armónica y bajo pedal.
- La adición de tensiones armónicas a la manera jazzística sobre los acordes básicos, guiada por el principio de “Chord-scales relationship”¹⁴ que permite admitir en una formación armónica, sin cambiar su función tonal, hasta siete componentes diferentes (e.g. tensiones de novena, sexta, etc.) lo cual genera una escala correspondiente a cada acorde que también puede ser usada como base para la creación de melodías sobre ese mismo acorde (Pease y Pullig 2001). La introducción de estas tensiones se dio a través del uso de disposiciones armónicas que favorecieran los intervalos de cuarta o de segunda.

14. Un “Chord-Scale” es una colección escalística de clases de alturas (pitch classes) que corresponde con un acorde tonal en cuanto a su sonido y a su función armónica tonal o modal (Pease y Pullig 2001).

- La armonización de la melodía con los acordes de triada simples (IV(ii); I; V; I), pero contrapuesta a un bajo que cambia la definición y el sentido armónico de esos acordes, generando por momentos una relación politonal suave entre la línea melódica del bajo y la estructura armónica superior (la melodía armonizada).

Los primeros dos recursos se emplean sobre todo en los coros, y los últimos dos son ejemplos del tratamiento armónico que se le da a los versos luego de la modulación a Sol mayor. Las líneas del bajo en los coros, tienen influencia de los recursos para construir líneas de bajo según los ejemplos que se mostraron en el capítulo 3: uso regular de notas de acercamiento cromático y generar diferentes contornos (patrón consecutivo de la relación de alturas entre las notas de una unidad melódica) alrededor de un mismo patrón.

Este arreglo experimentó muchas versiones iniciales. Intenté abordarlo de muchas maneras, pero ninguna me satisfacía, ninguna logró despertarme un interés suficiente. No quería replicar en la orquesta los patrones tradicionales del banjo o la guitarra para el acompañamiento. En algún momento, surgió la idea con la que las cuerdas acompañan en el primer coro (ver figura 6.16) y de inmediato supe que esa era la idea sobre la que tenía que trabajar el resto del arreglo. Es una idea que recordaba el rasgueo de calypso y su “clave rítmica” pero también se estructuraba a partir de las notas de la melodía del coro. Como tiene información en el primer tiempo de cada compás, resulta bastante fácil de acoplar rítmicamente, por lo que resultó bastante idiomática para las cuerdas y fue capaz de sostener el ensamble rítmico de toda la orquesta. Sentí que con esta idea logré la síntesis que me proponía entre acompañamiento rítmico y familiaridad del lenguaje orquestal y fue usada, con algunas transformaciones, para todos los coros del arreglo.

Las figuras de la 6.16 a la 6.21 ilustran (en reducción para piano) el uso de los recursos de variedad armónica que se mencionaron anteriormente. La partitura orquestal completa se incluye en los anexos.

6.4. Not Sincere at All

“Not Sincere at All” es el primero de dos calypsos propios que voy a presentar en este trabajo. Esta canción nace llamándose: “Freaking Vacilón”, con otra música, y con una letra parecida a la versión final. El tema central de la canción es aludir a un rasgo particular que tiene el costarricense en general, que es evitar el conflicto a través de no decir las cosas de frente. Decimos una cosa y hacemos otra. Cuando

"Nowhere like Limón" compases 9-12

Voz

No-where like Li - món _____ Li - mon is di land a' free - dom _____

Violines, Violas.

Contrabajos

Figura 6.16: Estribillo de Nowhere like Limón donde se aprovecha la ambigüedad de la función sub-dominante. Compases 9 al 12.

"Nowhere like Limón" compases 57-60

Voz

No-where like Li - món _____ Li - mon is di land a' free - dom _____

Vln, Vla,
Flautas, Oboe.

Celli, CB,
Fagot

Figura 6.17: Estribillo de Nowhere like Limón donde el motivo de acompañamiento sube de registro

"Nowhere like Limón" compases 92-99

Voz

You com-ing from down - town you com-ing from New York You was

Violines Violas y cornos + Trompetas

Contrabajos y Cellos

Voz

born in Son Jo - sé but your mind is right here on Li - món

Violines, Violas.

Figura 6.18: Armonización del verso con nota pedal.

"Nowhere like Limón" compases 101-108

Voz

No-where like Li - món Li - mon is di land a' free - dom

Violines, Violas.

Contrabajos y Cellos

Voz

No-where like Li - món Li - món is di land a' free - dom

Figura 6.19: Motivo de acompañamiento en el coro con coloración armónica que enfatiza los intervallos de segunda.

"Nowhere like Limón" compases 109-117

Voz

A - ny where you go — your mind is right back on — Li - món —

Violines, Violas.

Contrabajos y Cellos

Voz

A - ny where you go — your mind is righth back on Li - món —

Figura 6.20: Armonización del verso con bajos que cambian el sentido armónico de las triadas principales.

"Nowhere like Limón" compases 134-137

Voz

No - where like Li - món — Li - mon is di land a' free - dom —

Vln. Vla. Vc.

Contrabajos,
Fagot y Tuba

mf

Figura 6.21: Armonización del Estribillo enfatizando intervalos de cuarta.

nos encontramos a alguien que hace mucho tiempo no veíamos siempre decimos: “tenemos que hacer algo un día de estos, encontrarnos para tomar un café o algo...” y nunca hacemos nada. El costarricense padece, como decía el escritor Isaac Felipe Azofeifa, una «pueril satisfacción de sí mismo» que lo hace en general muy mal receptor y productor de crítica.

Esta canción representó un esfuerzo por crear melodías más cercanas al gusto melódico particular del calypso. La letra en principio, tenía un tono crítico más confrontativo del que quedó finalmente, fue una característica que se modificó luego de revisarla con Danny Williams. Él me aconsejó respecto al melodismo particular que tiene un calypso y la relación especial de la melodía con la letra. Mi coro originalmente decía: “Here in Costa Rica everything [is] a freaking vacilón, here in Costa Rica we no like (don’t like) to tell the truth at all”. Según las apreciaciones de Danny, a mi letra le faltaba el humor particular del calypso, el cuál él describe como decir las cosas “amablemente”, decirlo de manera un poco escondida, en sus palabras “como un bombardeo sin balas”, una sutileza de la que yo no era consciente hasta ese momento. Danny propuso otra melodía y otra letra para el coro, y reabajamos mi letra de mi primera estrofa. Con ese modelo yo reabajé el resto de los versos y la letra final quedó así:

Not sincere at all

In our country Costa Rica
Some people not sincere at all
In our country Costa Rica
some people they’re just always having fun

I plan with my friend to meet at nine
waiting for him to reach in time
I call him at ten to know where he is
him said he was chatting with Jack and Jim

In our country Costa Rica
Some people not sincere at all
In our country Costa Rica
some people they just always having fun

Waking on the street, I saw Bernadette
we have never met since we graduate
we promised to give each other a call
the phone never ring, never ring at all.

In our country Costa Rica
Some people not sincere at all
In our country Costa Rica
some people they just always having fun

Pura vida my friend pura vida
that is what the people always sayin'
I listen to that sound all the time
but I know the feelings they keep inside.

In our country Costa Rica
Some people not sincere at all
In our country Costa Rica
some people they just always having fun

Tell me my friend what you really feel
it may not hurt as you may think,
by choosing your words carefully
you make people listen t'you gratefully

In our country Costa Rica
Some people not sincere at all
In our country Costa Rica
some people they just always having fun

Hay que aclarar que cuando se produjo la maqueta que acompaña este documento, Danny sugirió nuevos cambios en la letra al momento de grabar y algunas melodías no las cantó con las notas exactas que yo había pensado. Las experiencias anteriores (Caribe Sinfónico y los Jingles) me habían mostrado que no valía la pena tratar de forzar a Danny a reproducir exactamente lo que yo había puesto y más bien aproveché esta situación para aprender aún más sobre el estilo.

Las diferencias no son sustanciales a nivel melódico, ya que Danny logró adaptarse casi perfectamente a la armonía del arreglo y la letra no cambió su sentido general, sólo la modificó en función de pronunciarla con más fluidez y que, en sus palabras “sonara más a calypso”. Este tipo de flexibilidad es muy necesaria cuando se trabaja con los músicos limonenses, es necesario adaptarse a sus condiciones si se quiere que una colaboración artística con ellos sea exitosa.

Por razones de tiempo, no fue posible dentro de esta investigación analizar las diferencias entre mi letra “definitiva” y la que Danny propuso en la grabación, pero la letra con las últimas modificaciones se ofrece como parte de los anexos. La maqueta

"Not sincere at all"

Gm7(b5)/C



Figura 6.22: Acorde que sustituye al V7 en los coros de «Not sincere at All»

puede escucharse en el siguiente enlace: (aparece con el nombre “Tell the Truth” debido a que Danny cambió incluso la parte del coro que le daba el nombre a la canción) <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/tell-the-truth>.

6.4.1. Aspectos musicales

En líneas generales, las melodías de la canción están estructuradas para funcionar en torno a tres de los esquemas de fraseo armónico que se mostraron en el capítulo 3 (ver figura 3.3), pero se han incluido algunas rearmonizaciones que añaden variedad armónica pero mantienen el esquema narrativo que dichas progresiones sugieren para el texto.

El coro está basado en el esquema I-vi-ii-V pero comenzando en el vi, que es sustituido por la dominante del ii por lo que el esquema cíclico resultante es más bien V7/ii - ii - V7 - I. La melodía de los versos se construye alrededor del esquema I-I-V-I seguido del IV-I-V-I, pero es rearmonizado utilizando un V decorativo en el primer compás y sustituyendo ocasionalmente el V por un iiø7 con el bajo en la dominante (ver figura 6.22). Luego, en el esquema IV-I-V-I, la cadencia V-I es sustituida por un sólo acorde, cuyas notas son producto de buscar un “Chord-Scale” que incluya todas las clases de alturas de la melodía dentro de ese enlace, que son C, D, E y F (Ver figura 6.23)

La idea detrás de esto era culminar el verso con un acorde no conclusivo tonalmente que incluyera todas las clases de altura de la melodía, convirtiendo lo que hubiese sido una cadencia auténtica perfecta en una especie de semi-cadencia. Además, era un punto en donde quería suspender el ritmo de danza, para tener oportunidad de explorar ideas musicales con mayor libertad rítmica y armónica.

La exploración de estos elementos entraría en sinergia con la sensación de “tensión” que genera un acorde irresoluto, y su “resolución” sería no un enlace armónico particular o cadencia perfecta, sino más bien el regreso a la estabilidad del lengua-

"Not sincere at all"

(V7) (I) Escala Mixolidia $\flat 6$
B \flat 7/C

Figura 6.23: "Chord-Scale" que sustituye la cadencia perfecta al final de los versos.

je tonal convencional y la métrica regular, en una especie de "meta-cadencia" o dinámica de tensión-relajación no relacionada directamente con enlaces armónicos particulares. El "Chord-Scale" elegido para este efecto fue un B \flat 7/C, al que corresponde el quinto modo de la escala menor melódica ascendente de Fa menor, conocido como escala Lidia b7 (ver imagen 6.28) y que implica, tonalmente, la presencia de un acorde prestado de la tonalidad paralela menor. La tensión armónica que genera este acorde es aprovechada de diferentes maneras para construir una variedad de transiciones hacia el coro, el cuál también es extendido a través de elementos que funcionan narrativamente como comentarios musicales en transición hacia un nuevo verso.

La instrumentación que se eligió para el arreglo trata de cubrir una variedad tímbrica grande, usando pocos instrumentos. La orquestación se realizó para cuarteto de cuerdas, clarinete en si bemol y clarinete bajo, trompeta, sax tenor, trombón, marimba, piano, guitarra eléctrica, contrabajo pulsado y voz.

Un apreciación importante respecto al proceso de "Not sincere at all" es que el arreglo se trabajó sin percusión y esto me permitió pensar en intervenciones de los instrumentos melódicos más elaboradas. En la versión final se agregó solamente una conga para crear la atmósfera percusiva que acompaña el calypso, con lo cual quedó en evidencia que bastan la conga, el bajo y la guitarra para sostener la danza particular (el *groove*) del calypso. Esto puede ser tomado como evidencia en favor de que la percusión en el calypso, a pesar de ser importante, no tiene la función nuclear que sí tiene, por ejemplo, en la música salsa. La contribución del bajo y la guitarra parece ser más esencial en la constitución del núcleo rítmico característico del calypso.

A pesar de acercarse bastante al estilo melódico tradicional del calypso, la estructura de "Not Sincere at all" no es improvisatoria, no podría serlo. Tiene una

"Not sincere at all" compases.

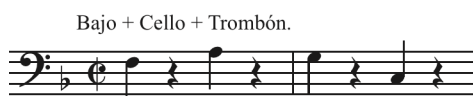


Figura 6.24: Motivo inicial del bajo en la segunda parte de la introducción de “Not Sincere at all”.

"Not sincere at all" compases 1-3.

The image shows a musical score for three measures. The instruments are Clarinete, Viola, Sax. Tenor, and + Trp. + Vln. 2. The score is in bass clef, 4/4 time signature. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second and third measures feature triplets. The bass line is consistent with the motif in Figure 6.24.

Figura 6.25: Primeros compases de la introducción construida con el motivo del bajo.

introducción en dos partes, la primera emparentada con la música contemporánea y la segunda más relacionada con el carácter de desfile carnavalesco que he escuchado en el calypso trinitario. La primera parte de esta introducción es politonal, y está construida a partir de la disminución de los dos primeros compases del bajo en la segunda parte de la introducción, que es un motivo compuesto por las alturas F-A-G-C (ver figura 6.24).

La lógica estructural de las dos primeras frases de esta parte de la introducción es la acumulación de elementos y tensión armónica que se lleva a una culminación mediante la reiteración de notas que son resonancias de algunas alturas de los motivos de la entrada de cada instrumento. La relación politonal entre los motivos que van entrando acumulativamente en el clarinete, la viola y el saxofón produce las notas del acorde cuartal que culmina la primera frase, como puede verse ejemplificado en la figura 6.25. La segunda frase comienza en elisión con el último acorde de la primera, con el motivo en inversión en el trombón, seguido del clarinete y el violín, la acumulación de tensión aquí es resuelta con un tresillo nada más, de forma más débil, con el piano solo.

Las entradas del motivo en el segundo proceso de acumulación son también en inversión y en *stretto*, incluyendo dos entradas del motivo en aumentación, una de ellas desplazado una corchea y tres entradas del motivo en duración normal. La acumulación de tensión armónica es resuelta también con un acorde cuartal, *crescendo* en tresillos y la reiteración del mismo acorde. Luego vienen dos apariciones

del motivo que funcionan como transición a una segunda idea que es semejante al primer motivo, pero lo suficientemente contrastante para que al aparecer el motivo principal, suene como complemento a esta segunda idea. Ambas están emparentadas por una síncopa que acentúa la última división de un grupo regular de cuatro elementos, lo cual es también un rasgo característico de las melodías de calypso.

Esta introducción tiene la función de generar contraste con la entrada de la segunda parte de la introducción, la cual fue escrita primero. El carácter enigmático, y anunciativo de esta primera sección contrasta con el de la segunda parte de la introducción, que es más festivo, de desfile, por lo que esta diferencia de carácter hace que las dos partes se acentúen una a la otra.

La segunda sección está estructurada en torno a la interacción contrapuntística de la melodía del bajo y la trompeta, y para efectos de contraste tímbrico se suprimen las cuerdas excepto el violonchelo, que duplica la melodía del bajo junto al trombón. El clarinete y el saxofón complementan la melodía de la trompeta, produciendo armonías en disposiciones de cuartas (omnipresentes en este arreglo), pero en vez de acordes en bloque en las notas largas, van produciendo una especie de cascada, “desgranando” un acorde cuartal sobre la nota larga con la que comienza la melodía en la trompeta.

Como se explicó antes, las transiciones entre los versos y los coros son puntos donde hay más oportunidad de extender la gramática tonal habitual del calypso y las que se aprovecharon para una mayor experimentación en ese sentido. Aunque también, en el transcurso de las partes cantadas, para los ornamentos melódicos se aprovecharon oportunidades dadas por el principio de “Chord-Scale” para sugerir acordes cuartales y relaciones politonales basadas en la presencia de notas comunes entre el acorde base y el acorde “ajeno” que se insertaba (ver ejemplos en las figuras 6.26 hasta 6.31).

"Not sincere at all" Puente entre verso 2 y Coro

Calypso $\text{♩} = 78$

Voz

the phone ne-ver ring, ne-ver ring at all. In o-ur coun-try Cos - ta Ri

Guitarra

Contrabajo

Piano + Clarinetes

Figura 6.26: Melodías con relación politonal en enlace entre verso y coro.

"Not sincere at all" Puente entre el verso 3 y el Coro

Calypso $\text{♩} = 78$

Voz
feel - ings they keep in - side. — In o - ur

Piano
f
mp
mf

Vln 2
Vln 1

Viola
mp

Piano
f

Vc + Sax. Tenor + Pno.

Figura 6.27: Puente no diatónico entre un verso y el coro.

"Not sincere at All" Comentario al segundo Coro.

Calypso $\text{♩} = 78$

Guitarra
f

Cl. Bajo
mf
mp

Contrabajo

Figura 6.28: Comentario melódico en el clarinete bajo en atmósfera modal.

"Not sincere at All" Comentario al tercer coro.

Calypso $\text{♩} = 78$

Voz
al - ways ha - ving fun —

Piano + Cuerdas
f

Figura 6.29: Comentario melódico en modo lidio.

"Not sincere at all" Coro 6

Calypso $\text{♩} = 78$

Musical score for "Not sincere at all" Coro 6, Calypso, tempo $\text{♩} = 78$. The score is in 4/4 time and features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (Voz) is in the treble clef and contains the lyrics: "Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur". The instrumental accompaniment includes Cl + Pno + Mar. (Clarinete, Piano, and Maracas), Guitarra (Guitarra), and Contrabajo (Bajo). The piano part (Piano) is marked with a forte dynamic (*f*) and features a melodic line with quarter notes and eighth notes. The guitar part (Guitarra) plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The bass part (Contrabajo) provides a steady bass line with quarter notes.

Figura 6.30: Melodía decorativa construida con estructuras cuartales.

"Not sincere at all" Coro 4

Calypso $\text{♩} = 78$

Musical score for "Not sincere at all" Coro 4, Calypso, tempo $\text{♩} = 78$. The score is in 4/4 time and features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (Voz) is in the treble clef and contains the lyrics: "some peo - ple they just al - ways ha - ving fun". The instrumental accompaniment includes Piano + Mar. (Piano and Maracas), Guitarra (Guitarra), and Contrabajo (Bajo). The piano part (Piano) is marked with a forte dynamic (*f*) and features a melodic line with quarter notes and eighth notes. The guitar part (Guitarra) plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The bass part (Contrabajo) provides a steady bass line with quarter notes.

Figura 6.31: Melodía cuartal parcialmente diatónica.

"Not Sincere at All". Interludio, piano.

Calypso $\text{♩} = 78$



Figura 6.32: “Riff” de piano en el interludio.

"Not Sincere at All" Final, piano.

Calypso $\text{♩} = 78$



Figura 6.33: “Riff” de piano para el final.

Otro elemento importante en este arreglo fue la creación de un interludio y un final con espacios para la improvisación instrumental, ambos en métrica 3/2. Tomando como referencia la clave de calypso sintetizada por Monestel busqué crear un patrón semejante adaptado a la métrica de 3/2 tratando de mantener el “groove” o la danza particular que propone el patrón de Monestel. Con ese nuevo patrón rítmico, compuse un “riff” de acompañamiento en el piano para cada una de las dos partes, los cuales se muestran en las figuras 6.32 y 6.33.

En síntesis, estos ejemplos muestran formas de ampliar el lenguaje armónico del calypso sin destruir su estructura tonal básica ni su ritmo bailable. Entre los recursos que se utilizaron está la politonalidad, la expansión de las triadas a la manera jazzística (a través de las relaciones “chord-scale”) y el uso de melodías y armonías no diatónicas. Los lugares por excelencia para estas incursiones son aquellos donde no es necesario soportar la melodía con acompañamiento homofónico: la introducción, interludios o puentes entre secciones o al final.

6.5. Lenguaje Géstico, un calypso de resistencia en el mundo de la música académica.

Descubrí mi tierra en Europa.
Viajé miles de kilómetros a fin de
intuir quién era.

Luis Cardoza y Aragón

“Lenguaje Géstico” es el primer calypso que compuse para este proyecto. Lo escribí en Portugal, cuando aún no había viajado a Costa Rica y cuando apenas comenzaba a profundizar en el lenguaje del calypso. Por eso, musicalmente es la obra de este portafolio que menos se parece a un calypso tradicional. Eso sí, resume en una narrativa muy al estilo humorístico del calypso, uno de los puntos esenciales de las reflexiones que sustentan este trabajo.

Como conté anteriormente, mi relación con los lenguajes de vanguardia del siglo XX, en los que se sustenta la enseñanza moderna de la composición, había sido difícil. Durante mi formación en Costa Rica tuve la posibilidad, en el espacio universitario, de tener total libertad en la elección de mi lenguaje de composición. Eso incluía mantenerme dentro del lenguaje tonal. También, como conté en la introducción de este trabajo, mi experiencia en la cátedra de guitarra de la Universidad de Costa Rica me puso en contacto con obras, del siglo XX y XXI, que son reconstrucciones de los lenguajes de la música popular latinoamericana en el aparato técnico de la guitarra clásica. Obras que tienen fama mundial, que pueblan los programas de los guitarristas clásicos del mundo y que, adicionalmente, funcionan de las mil maravillas con el público. Yo quería replicar eso con la música de Costa Rica, que además tiene una gran diversidad que aún no es conocida y me dio buenos resultados. Sin embargo, no dejaba de sentir alguna desaprobación por parte de personas compositoras que utilizaban lenguajes musicales más “avanzados”.

Además de mi propia reticencia a los lenguajes no tonales, el refuerzo positivo que obtenía a partir de la recepción de mi música, la deficiente pedagogía a través de la cual había tenido contacto con este conocimiento y la actitud elitista de algunas personas que lo asumen como su única forma de expresión musical me habían “inmunizado” a la posibilidad de explorarlos algún día. No fue sino hasta cursar la maestría en Multimedia de la Universidad de Oporto, donde estudié síntesis sonora, composición algorítmica y otros abordajes respecto a la expresión sonora, que comencé a sentir inquietud por ir más allá de mi zona confort.

Esa fue una de las razones para entrar al doctorado en composición a la Uni-

versidad de Aveiro. El proceso no fue fácil y aunque hice un esfuerzo grande por “actualizarme”, terminé por darme cuenta de que el estudio de las tendencias modernistas del siglo XX y XXI es un magnífico gimnasio mental para un músico, que me ayudó inmensamente a desafiar mis propios límites, pero que también mi forma de expresión más natural y donde me siento más auténticamente yo, quizás anda por otros rumbos.

“Lenguaje Géstico” surge precisamente de esas disyuntivas, reflexiones y luchas internas al tratar de aprender otros modos de expresión. Fue imposible no sentir que, a pesar de que yo voluntariamente quería estudiar estos lenguajes, el proceso de aprendizaje traía una cierta imposición, una censura hacia la forma en que yo me expresaba musicalmente: métrica regular, melodía tonal, frases melódicas y demás, eran elementos a evitar por tratarse de recursos “obsoletos”. ¿Cómo entender entonces que, todos los días, fuera del ámbito académico, se sigue produciendo música tonal para el cine, para consumo masivo, para el entretenimiento, para la publicidad?

Y con esto no quiero decir que la música académica deba servir solo para acompañar el almuerzo. Me refiero a que, desde mi experiencia y lo que he observado como profesional, los juicios de valor que muchas veces se ejercen desde el ámbito de la música erudita obturan en los profesionales con formación académica una comprensión más amplia de cómo la música funciona en la sociedad. Quiero decir con esto que “innovar” en los aspectos formales del lenguaje no hace necesariamente mejor música, en el sentido amplio de cómo el público en general la percibe y se acompaña con ella.

Volviendo a este calypso, todas estas reflexiones se gestaron mientras estudiaba el segundo año de mi doctorado. La letra de Lenguaje Géstico surge luego de haber sobrepasado el punto más álgido de este conflicto. En un viaje en tren de Porto a Aveiro, leía un texto de Ernesto García-Canclini sobre lo inacabado de los proyectos modernistas de los países Latinoamericanos:

Estos movimientos [intentos gubernamentales por parte de las élites de los países latinoamericanos para insertarse culturalmente en la modernidad occidental] no pudieron cumplir las operaciones de la modernidad europea. No formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural. (García Canclini 1989, pp. 65-66)

La lectura de este párrafo golpeó fuertemente mi subjetividad, me conectó inmediatamente con la realidad de Costa Rica. Siempre había tenido la sensación de que tenía que salir de mi país para poder desarrollarme musicalmente, ya que en Costa Rica no habíamos alcanzado un buen estatus de desarrollo musical, debido a esas situaciones que plantea Canclini. Pero viéndome atravesado por las realidades de mi experiencia, este texto sólo me hizo cuestionarme aún más el paradigma de considerar la música erudita occidental, de molde eurocentrista, como única respuesta de desarrollo musical para nuestras realidades en Latinoamérica.

Yo no veo la poca resonancia que la MEO tiene en el público general y el «fracaso» institucional que describe Canclini, como algo necesariamente negativo. Este desencuentro abre la posibilidad de proponer otros caminos para el desarrollo de la música en el entorno académico, en tanto nos permitamos, como Latinoamericanos, considerar la totalidad de nuestra historia, nuestro entorno global y desarrollar construcciones artísticas que integren las múltiples realidades culturales que nos significan, entre las que está, claro, la música erudita europea; pero no como un modelo por alcanzar, sino como uno entre tantos saberes que podemos utilizar al servicio de nuestras propias necesidades expresivas y desde las realidades socioeconómicas que nos toca vivir.

En Costa Rica, como en muchas otras ex-colonias europeas de América Latina, la inquietud constante acerca de cuál “debería” ser nuestra identidad (junto con nuestros proyectos de desarrollo como países), en respuesta a nuestro pasado colonial de dominación europea sigue siendo un tema que nos ocupa. En palabras de Ernesto García-Canclini, lo latinoamericano, antes que una identidad, es todavía una tarea, en donde aún cabe preguntarnos acerca de quiénes queremos ser (García Canclini 2002). Eduardo Devés-Valdés en un estudio de alcance global, refiere que la búsqueda de una respuesta a esta pregunta ha sido históricamente abordada desde una posición periférica o subordinada (que llama “El Pensamiento Periférico”) en donde la dicotomía: “ser como el centro” (las potencias europeas) versus “ser como nosotros mismos” (acentuando las diferencias con lo imaginado como del centro) ha monopolizado y limitado la forma de pensarnos hacia el futuro como región y como países (Devés-Valdés 2017). Esta dicotomía implica, además, asumir un conjunto de naciones como “centro”, en relación a las cuales los países “periféricos” se perciben como excluidos, dependientes o inferiores en comparación con el poder, el desarrollo y la expansión de dicho “centro”.

Aunque este canción no pretendía resolver la geopolítica de estos complejos asuntos, las motivaciones para su realización vienen de la necesidad de afirmar mi posición como creador musical frente a este tipo de interrogantes y de un intento de trascender dicha dicotomía. Devés-Valdés explica que las tensiones entre “centro” y “periferia”

se manifiestan en otro tipo de dicotomías tales como “desarrollo-subdesarrollo” o “global-local” y extrapolándolo a la práctica musical podríamos hablar también de “culto-popular” o “arte-entretenimiento”.

Como artista, he llegado a entender que todo acto creador es también un acto político, y con este trabajo busqué dar respuesta a una pregunta muy personal, a una interrogante profunda sobre mi propia naturaleza expresiva. Es un trabajo que cierra una intensa búsqueda luego de procesos de agitación, inestabilidad y reconciliación con diversas influencias. A través de la exploración de nuevas posibilidades creativas para un estilo musical que amo, conduje una reflexión que desembocó en una especie de manifiesto artístico, que integra mi historia sonora, una posición política y una conciliación entre elementos que pueden parecer disímiles, pero que intento que tomen un nuevo sentido al integrarlos en mis creaciones.

No es raro encontrar que entre muchos músicos de formación académica aún existe resistencia a la interpretación de obras contemporáneas, precisamente por no comprender los propósitos estéticos de esas exploraciones y los lenguajes que utilizan. Comparto la apreciación de que la permanente búsqueda de nuevas (¿inéditas?) sintaxis musicales, pone sobre el oyente una recarga mayor, no sólo de esfuerzo cognitivo al escuchar, sino también del bagaje cultural necesario contra el cual interpretar y producir sentido frente aquellas innovaciones.

Muchas veces, el acceso a ese bagaje está condicionado por el estrato socioeconómico al que pertenezca una persona o por la valoración que su entorno hace de determinadas manifestaciones culturales, y esto acaba por reducir gradualmente la cantidad de público que tiene acceso a construir sentido frente a este tipo de obras. En el caso de Latinoamérica, estas diferencias se acentúan, no sólo por sus condiciones económicas de desigualdad, sino también por el trasfondo colonial que se plasmó en el intento de reproducir un modelo de hacer música consagrado y concebido desde una realidad cultural y social ajena, lo cual crea aún más distancia entre el público y la comunicación artística efectiva de estos estilos musicales.

Con todo esto mente, luego de leer el párrafo de Canclini escribí un prototexto que después de algunas revisiones acabó siendo la letra de «Lenguaje Géstico», como sigue a continuación: (La canción puede escucharse completa en este enlace: <https://soundcloud.com/alonso-torres-7/lenguaje-gestico>)

Lenguaje Géstico

Cruzamos el ancho mar
en un avión hasta Portugal
dejando todo atrás
buscando conocimiento
que en mi tierra no encontraba
buscando nuevas canciones
sin saber lo que buscaba

Llegué a la clase de composición
con un maestro muy renombrado
me dijo con emoción
que el ritmo y la melodía
por mucho que hayan triunfado
en este lado del mundo
ya son cosas del pasado.

y yo ponía unos acordes con un ritmo salvaje
-¡no! te puedes parecer a Stravinsky-
usaba un arpeggio cristalino como el agua
-¡'pera aí 'pera aí! le has robado a Debussy!-
¿Cómo puedo no sonar a nadie?

¿Quién va a escuchar esa música
que parece que desvaría,
sin ritmo sin melodía
en un país llorón y bailarín?

Me dijeron que para avanzar
debía probar el lenguaje géstico
para parecer moderno
pero en mi tierra distante,
lo moderno está gestante
y un gesto que nadie baile
puede ser indigestante.

¿Dígame profesor esto con qué se come?¹⁵
¿será com vinho verde o con guacamole?

15. "¿Y eso con qué se come?" es una frase del *slang* latinoamericano que hace referencia a algo que parece enigmático, incomprensible, desconocido.

-Tienes que escuchar a Ferneyhough y a Berio
¡Pero no puede sonar a nada que ellos hayan hecho!-
¿Cómo puedo no sonar a nadie?

¿Quién va a escuchar esa música
que parece que desvaría,
sin ritmo sin melodía
en un país llorón y bailarín?¹⁶

En esta letra traté de replicar la ironía particular de un calypso de Walter Ferguson llamado “G.O.O.D”, que narra la historia de una persona que lamenta que su maestra en la escuela sólo le haya enseñado a escribir la palabra *good* (bueno). Algunas partes de la letra de Ferguson dicen así:

(Original en Inglés creole):

Me teacher love me so well
she want to educate me
- You must learn to read and spell
this is the word: G.O.O.D -
G.O.O.D., G.O.O.D.
every living day hear me spelling: G.O.O.D

One day I wrote my girlfriend a letter
she had to send it back to me
she said - Segundo¹⁷ you must do better
all I get is G.O.O.D.-

(Inglés estándar):

My teacher loved me so well
she wanted to educate me
- You must learn to read and spell
this is the word: G.O.O.D -
G.O.O.D., G.O.O.D.
every living day hear me spelling: G.O.O.D

One day I wrote my girlfriend a letter
she had to send it back to me

16. La respuesta a la pregunta del coro de este calypso no es, por supuesto, «nadie», sino más bien «el que puede», «el que tiene acceso», «el que está en un lugar de privilegio».

17. Segundo es uno de los apodos con los que se le conoce a don Walter Ferguson

she said - Segundo you must do better
all I got is G.O.O.D.-

(Español:)

Mi maestra me quería mucho
ella me quería educar
- Debes aprender a leer y deletrear
esta es la palabra G.O.O.D -
G.O.O.D., G.O.O.D.
todos los días de mi vida deletreando: G.O.O.D

Un día le escribí a mi novia una carta
me la tuvo que devolver
me dijo: - Segundo, tienes que hacerlo mejor,
todo lo que dice es G.O.O.D.-

La frase “Lenguaje Géstico”, que tiene como paralelo en el calypso de Ferguson “G.O.O.D”, viene de una frase escuchada durante una de mis clases de composición donde se hace referencia a los “gestos” musicales, una terminología que evita decididamente hacer referencia a “frase”, “melodía”, “sección” etc... y de la cual me aprovecho para ironizar en este calypso poniéndola a jugar además con las palabras “gestante” e “indigestante”. En este calypso es quizás donde la música participa más activamente con refuerzo de la narrativa creada por el texto, en concordancia con mi apreciación de que el calypso, en tanto literatural oral, tiene en el texto uno de sus núcleos de significado. La partitura completa de esta obra se ofrece en los anexos.

6.5.1. Aspectos Musicales

El proceso creativo de la música se fue dando gradualmente, fue uno de los más reflexivos y pausados de este portafolio. Después de tener la proto-letra en el tren, la retrabajé para que tuviera métrica y rima, para darle más forma de canción. La melodía para el coro surgió espontáneamente, «buscándola sin buscarla» mientras bajaba en el ascensor para llevar a pasear mis perros y fue la que determinó el carácter completo de la canción. La melodía para los versos se compuso cantando, tratando deliberadamente de aprovechar la asimetría del texto, una característica inusual en el calypso, pero es un truco efectivo para generar una sensación de tensión y expectativa que se va a resolver en el pre-coro, que sí tiene una estructura simétrica. El texto del pre-coro es mucho menos lírico y menos rítmico, por lo que pareció más

natural hacerlo hablado-actuado (aludiendo al histrionismo que los calypsonians trinitarios suelen incorporar en su performance), creando una especie de un «rap teatral», en donde el cantante (que en la grabación soy yo mismo) asume los papeles del profesor y el estudiante. Al trabajar partiendo de un texto que no fue pensado en la estructura de versos del calypso tradicional, las melodías no se ajustaron a los esquemas armónicos tradicionales de calypso y más bien fueron generadas por la narrativa del texto.

La instrumentación elegida para “Lenguaje Géstico” es la siguiente: cuarteto de saxofones (soprano, alto, tenor y bajo), Vibráfono, Sintetizador melódico, Piano, Guitarra y un acompañamiento fijo (tape) que consta de un bajo sintetizado y percusiones programadas. Estas opciones instrumentales surgen de varios experimentos de *cross-breeding* entre el calypso y otros estilos musicales que se hicieron previo a la composición y arreglo de «Lenguaje Géstico» y por ende, de todos los calypsos de este trabajo.

Una de las inquietudes creativas que tuve al inicio de este trabajo fue incorporar en el calypso sonoridades de las músicas urbanas jamaicanas como el “dubstep” , “dancehall” o el “ragamuffin”, que son géneros semejantes al hip-hop, donde las voces son más declamadas que cantadas y en cuyos acompañamientos instrumentales predomina el uso de percusión electrónica *sampleada*.

Esto me llevó a desarrollar una herramienta sonora que me permitiera aprovechar uno de los timbres más interesantes del conjunto tradicional del calypso limonense: el bajo de caja o quijongo limonense. Su afinación aproximada y su penetrante golpe eran de mucho interés al inicio de esta investigación. Como en ese momento estaba en Portugal, con el fin de poder aprovechar esas características sonoras, utilicé un sintetizador de modelado físico¹⁸ llamado «Sculpture» (que viene incluido con el paquete de grabación digital Logic[®] para las computadoras Apple[®]) para modelar un sonido de bajo de caja que me permitiera aprovechar este timbre en futuros arreglos con una mayor flexibilidad del material . El bajo que se escucha en la grabación de «Lenguaje Géstico» es precisamente con ese sonido.

En relación a la percusión, estudié algunas canciones de estos géneros jamaicanos para familiarizarme con la estética de la percusión y de en general de esta música. El conocimiento que produjo este proceso me permitió crear la percusión programada para Lenguaje Géstico. La estética de los timbres de la percusión programada, la

18. Existen varios tipos de síntesis sonora, una de las más usadas en la actualidad es el *sampling* que consiste en coleccionar muestras del sonido real de un instrumento para ser activadas a través de impulsos MIDI. Por su parte, la síntesis de modelado físico es un proceso de generación de ondas sonoras que replica, a nivel matemático, los procesos físicos que generan el sonido en los diferentes instrumentos.

idea de cambiar de manera súbita entre varios patrones e introducir fragmentos de otros géneros como el bolero y el merengue (que por el tempo moderado del calypso bastaba solo con cambiar la figura que era la referencia del *tempo* para que calzaran sin ningún esfuerzo) son decisiones influenciadas por lo aprendido al estudiar estos géneros de música urbana jamaicana. Tanto las percusiones sampleadas como el bajo de caja sintetizado se convirtieron en el *tape* de Lenguaje Géstico.

La revisión de grabaciones de calypso Trinitario mostró que durante su *boom* comercial, este estilo musical entró en diálogo con estilos que ya gozaban de difusión mundial, como el jazz. Los arquetipos instrumentales de este género le permitieron “vestirse” instrumentalmente de una forma que facilitó su difusión y éxito. En relación con esto, se hicieron varios experimentos armonizando melodías de Walter Ferguson para distintas formaciones de vientos habituales en los combos de jazz, con miras a comprender mejor cómo el lenguaje jazzístico interactuaba con la música del calypsonian costarricense. Muchos de los arreglos de este trabajo doctoral están influenciados por las posibilidades descubiertas dentro de ese proceso exploratorio. A partir de ahí, se pensó en incluir un ensamble de vientos para “Lenguaje Géstico” que acabó por ser un cuarteto de saxofones, un elemento instrumental hasta donde pude conocer, inédito en el calypso. Seguidamente, me referiré con más detalle a los elementos de extensión del lenguaje musical en las diferentes secciones de “Lenguaje Géstico”.

Los versos

La música para los versos se compuso, como ya se indicó, cantando. Se mantienen en la tonalidad de Mi bemol Mayor pero se busca alguna variedad armónica mediante el uso de dominantes secundarias o auxiliares. Sin embargo, el arreglo de cada verso es distinto. En el primer verso, se le da protagonismo a la guitarra, emulando uno de los estilos de acompañamiento que aparecía en las grabaciones de Walter Ferguson, resaltando los acordes arpegiados (ver figura 6.34). En el segundo verso, que habla sobre las clases de composición, el piano es el protagonista. En la parte de este instrumento, se explotan las disposiciones armónicas basadas en segundas, producto de tomar para cada acorde (según el modelo del primer verso) todas las notas de la melodía, que en gran medida se mueven por grado conjunto, como componentes del acorde. Esto quiere decir que ninguna de las notas de la melodía es tomada como notas ajenas al acorde (ver figura 6.35). En el tercer verso el abordaje es un poco más convencional, asegurando la variedad a través de alternar las intervenciones del piano y los saxofones y trabajando una armonización jazzística, extendiendo los acordes tríadicos por medio de la inclusión de tensiones, en disposiciones armónicas

"Lenguaje Géstico" primer verso.

Calypso $\text{♩} = 81$

Voz

en un a - vión has - ta Por - tu - gal de - jan - do to - do_a_trás

Guitarra

mp

Bajo sintetizador

Voz

bus - can - do co - no - ci - mien - to que en mi

Figura 6.34: Diseños de acompañamiento en guitarra inspirados en ejemplos de Walter Ferguson.

que favorecen el intervalos de cuarta.

Los Pre-Coros

El calypso no es un género musical que utilice normalmente pre-Coro, que es una sección melódica, cantada, que sirve de transición entre un verso y un coro, ayudando a construir expectativa o empuje, acentuando el efecto dramático de la llegada del coro (Perricone 2000). En los pre-coros de «Lenguaje Géstico» dada la libertad que sugiere tener un texto recitado en vez de una melodía tonal, la estructura armónica surgió como respuesta a la provocación del texto del primer pre-coro, que en su primera parte menciona elementos musicales que se le atribuyen a Stravinsky («acordes con un ritmo salvaje») y en la segunda mitad, a Debussy («un arpeggio cristalino como el agua»).

De esta forma, la primera parte de este pre-coro se acompaña con acordes sincopados, cuya disposición es extraída directamente de *Le Sacre de Printemps* (El Rito de la Primavera) específicamente de los icónicos compases de cuerdas y cornos en corcheas. Este acorde puede verse como la superposición de un acorde de Mi bemol con séptima dominante sobre un acorde de Mi mayor, o considerado en su totalidad como una realización vertical de la escala menor armónica de La bemol. En «Len-

"Lenguaje Géstico" primer pre-Coro

Calypso $\text{♩} = 81$

Voz

Spoken/rapped

y yo po - ní-a,u-nos a - cor-des con un rit - mo sal - va - je u -

Voz 2

Spoken/rapped

no! te pue - des pa - re - cera, S - tra - vins - ky!

Piano

Voz

sa - ba un ar - pe - gio cris - ta - li - no co - mo, el a - gua ¿Có - mo

Voz 2

'pe - ra, a - i 'pe - ra, a - i le, has co - pia - do, a De - bu - ssy!

Piano

Ad lib.

Figura 6.36: Alusiones a Stravinsky y Debussy

guaje Géstico» este acorde aparece transportado un tono arriba, y la preeminencia aural de la estructura superior de acorde de dominante es la que determina que funcione como Fa dominante (la estructura superior) y enlace al siguiente acorde, en la segunda parte del pre-coro, que es un Si bemol dominante con novena.

En esta segunda parte del pre-Coro se alude a Debussy a través de los rápidos arpeggios en la mano derecha del piano y la melodía con tintes pentatónicos en la mano izquierda, resonando siempre con el pedal, a la manera de, por ejemplo, *La Cathédrale Engloutie*. Este acorde de dominante conduce a otro acorde de dominante sobre Eb, cerrando un enlace consecutivo de tres acordes dominantes, y preparando la llegada del coro, que está en La bemol mayor. La figura 6.36 muestra este fragmento completo.

Más adelante, el segundo precoro inicia con el acorde de Stravinsky en la primera parte, para establecer una vinculación con el primer pre-coro, pero para la segunda

mitad, dada la referencia a la búsqueda de una gramática musical inédita de algunas tendencias de vanguardia, recurrí a una idea (que consideré) inédita. Se trata de usar una serie dodecafónica formada por quintas perfectas, creando un *continuum* que descarta cualquier transposición posible de la serie, ya que iniciando en cualquier nota la secuencia de clases de alturas y el resultado interválico es siempre el mismo, produciendo acordes cuartales o quintaes de muy baja disonancia. La relación directa entre la cercanía de dos clases de alturas dentro de la serie y su vecindad diatónica produce que toda aceleración rítmica se traduzca en un claro incremento de la inestabilidad armónica, al agotar más rápidamente la escala cromática y acelerar la aparición de lejanía tonal entre las sonoridades que se van produciendo.

Finalmente, los acordes estructurales de este pasaje fueron generados por medio de una herramienta de composición asistida por computadora, programada por mí mismo. Esta herramienta es un filtro de notas MIDI que acerca todas las alturas que se tocan en un teclado MIDI a la opción más cercana que cumpla con una serie dodecafónica predeterminada, de manera tal que no importa lo que se toque en el piano, el resultado va a ser siempre consistente con dicha serie, pero rítmicamente idéntico a la ejecución humana y muy cercano en cuanto al contorno melódico y el registro. De esta manera, programé en el sistema el círculo de quintas como serie base y luego improvisé en el teclado hasta encontrar un material que me resultara auralmente atractivo. Luego, se analizó la grabación MIDI de este material, que dadas las características de la serie terminó siendo un encadenamiento de escalas pentatónicas que desciende por segundas menores (ver figura 6.37).

Los Coros

El coro es básicamente siempre el mismo, se compuso primero la melodía solamente, cantando. Luego fue armonizado con una secuencia que era sugerida por la misma estructura melódica, en donde se van tonicizando los grados ii y iii de la escala de Lab Mayor, y donde este último grado funciona como acorde pivote para una modulación a Eb mayor, que resuelve sobre el acorde de Eb, pero con séptima dominante cuando va seguida de la repetición del coro. Este recurso produce una ambigüedad armónica que ya había surgido como de gran efecto durante algunos de los experimentos previos a la composición de este calypso. En los últimos coros se suprime la letra por un *tarareo* para llevar al clímax la participación colectiva del público en la canción.

"Lenguaje Géstico" segundo pre-Coro

Calypso $\text{♩} = 81$

Voz 2

Tie - nes que es - cu - char a Fer - ney - hough - y a Be - rio ipe - ro no pue - de so - nar a

Piano

mf *cresc.*

na - da que e - llos ha - yan - he - cho!

ff

Figura 6.37: Estructura armónica básica del trozo dodecafónico generado con herramientas de composición asistida

The figure consists of two musical examples for the piece "Lenguaje Géstico". Each example shows a piano accompaniment on the left, with a treble staff (labeled 'a') and a bass staff (labeled 'b'). To the right of each piano part is a single melodic line. In the first example, the melodic line features a chromatic scale with notes labeled 'a' (blue) and 'b' (red) in an alternating pattern: a, b, a, b, a, b, a, b. The second example shows a similar chromatic structure but with a different sequence of notes: a, a, a, b, b, b, a, a, a.

Figura 6.38: Estructuras de cromatismo en movimiento contrario que sirven de base para las ideas melódicas del interludio y el final.

Los Interludios

Como ya se dijo previamente, las secciones con ausencia de melodía cantada, los interludios, introducciones y finale, son las secciones de una canción popular que más se prestan para aventuras fuera del lenguaje tonal y en general para exploraciones de lenguajes menos convencionales. «Lenguaje Géstico» no es la excepción. La introducción tiene como función presentar un resumen del recorrido armónico de los versos, con una melodía que está influenciada en su carácter por los intermedios musicales de los calypsos clásicos trinitarios que se grabaron en los Estados Unidos durante los años treinta, como una especie de comentario inicial antes de presentar la melodía cantada.

El interludio después del primer coro, antes de repetir la estructura básica de la canción es un conjunto de dos frases que están compuestas siguiendo un patrón que podemos presentar como un doble cromatismo de dos voces que recorren, la totalidad de notas cromáticas entre Mi bemol y La natural, una ascendente y la otra descendentemente. Las notas de cada uno de estos recorridos van apareciendo en estas melodías, alternadamente como se puede ver en la figura 6.38. De esta forma el Mi bemol se escucha como punto de partida estable y el La natural como una llegada tonalmente inestable respecto a dicho punto de partida de partida. El final de la canción, comienza con este mismo material del intermedio, pero es desarrollado, primero como canon a la octava y luego como canon a la octava y a la quinta.

En Lenguaje Géstico, todas estas alusiones a elementos musicales del estilo mo-

dernista del siglo XX cumplen un propósito narrativo, que tiene que ver con las obvias referencias en la letra a dichos elementos y el contraste entre ideas con mayor disonancia o fricción armónica, y los recursos tonales de las secciones más convencionales. Todo ello vienen a reforzar la narrativa de desconcierto y conflicto que la letra cuenta. De esta manera que la música acompaña la narración y se convierte en un elemento más del *storytelling* del calypso.

6.6. Clarificación de los resultados

El conjunto de obras presentado ofrece un abanico de posibilidades para la diversificación del lenguaje musical del calypso y para establecer relaciones más horizontales entre las instituciones culturales de la metrópoli costarricense y diferentes actores de la comunidad afrolimonense. A continuación se discuten las implicaciones y los resultados observados en cada una de esas alternativas.

La producción de los tres trabajos comerciales que se realizaron facilitó que el calypso circule en otros ámbitos fuera de las representaciones folclóricas o turísticas, como fue el caso de una campaña política (Jingle Político), la promoción de la salud (Unidos contra el Covid) y el descubrimiento de evidencia histórica que ayuda a contar una historia hasta el momento desconocida de la comunidad afrodescendiente del Caribe Sur de Costa Rica (Los Barcos Hundidos).

Musicalmente, hacer estos calypsos representó la exploración de posibilidades instrumentales que, sin ninguna controversia, fueran aceptadas por uno de los portadores más importantes de la tradición del calypso limonense. Estamos hablando del uso de batería a la manera trinitaria, el triángulo, el piano desde un estilo no “salsero”, el órgano Hammond y en general las influencias del calypso panameño. Durante estos trabajos también pude ponderar mejor la importancia que tienen las líneas de bajo para crear una base rítmico-armónica expresiva y sólida para el calypso.

Es comprensible que la mayoría de los músicos latinos de Costa Rica aborden la re-creación del calypso limonense basándose en los arquetipos de la música cubana, dada su popularidad en el país. Sin embargo, la realización de estos trabajos mostró que hay otro camino posible, más relacionado con la historia y el imaginario particular del calypso como canción del Caribe anglo-parlante. Y aunque el calypso limonense en sí mismo ha absorbido algunas influencias de la música hispanohablante, en consideración a la historia de la comunidad afrolimonense pienso que vale la pena hacer el esfuerzo por conocer ese otro lado del Caribe, para diversificar aún más las expresiones musicales del territorio costarricense y conectarnos con esa otra

parte de nuestra región americana.

Otro aspecto importante que resaltó durante estas sesiones comerciales es el hecho de que una banda de calypso funciona mejor cuando los integrantes tienen libertad para crear la estructura de una canción sobre la marcha, con autonomía e interacción entre todos los miembros y con apertura a la improvisación y cierta tolerancia a los errores. La relación intrínseca entre las reacciones de los músicos unos con otros, a la manera de una banda de jazz, es esencial dentro de la experiencia performativa del calypso tradicional.

Los trabajos para las orquestas sinfónicas Nacional de Costa Rica y de la Universidad de Costa Rica plasmaron, sin el componente de la creación de calypsos nuevos, la posibilidad de que el calypso limonense como práctica cancionística popular se viera enriquecido por diferentes elementos de la práctica de la MEO. No sólo estaríamos hablando de los recursos técnico expresivos aunque sí los hubo: armonía tonal extendida, magnificación del aparato instrumental, administración razonada de esos recursos mediante técnicas de orquestación, fragmentos instrumentales que diversificaron los tipos de expresión musical y relaciones de largo alcance entre los elementos musicales incluidos producto de un razonamiento asincrónico con la interpretación. También estamos hablando de la plataforma cultural y la legitimación artística que viene dada con el acompañamiento de una orquesta sinfónica. Este aspecto puede ser todo lo controversial que queramos, y podríamos cuestionarlo por el trasfondo histórico que hace que esa legitimación sea de esa forma. Pero el hecho es que sucede, y considero importante que el calypso acceda a esos espacios de la forma en que ocurrió. No produce el mismo resultado simbólico hacer una versión instrumental de un calypso o poner a un cantante lírico a interpretarlo junto con la orquesta que incluir a los portadores de esta tradición en igualdad de condiciones de protagonismo, con su emisión vocal particular y con su lengua original (el inglés criollo) y participando desde su propia práctica de conocimiento corporeizado. La orquesta participa como acompañamiento para los artistas de calypso, y tanto unos como los otros deben adaptarse a una nueva realidad sonora, pero dándose realce mutuamente en el producto final.

Aunque para el momento en que escribo estas líneas la grabación de «Caribe Sinfónico» no ha sido publicada, puedo anticipar que aunque no va a estar exenta de críticas, sin duda marcará un precedente y una reivindicación para la relación entre la OSNCR y la comunidad afrodescendiente de Costa Rica. En el caso de «Nowhere like Limón» la realización de este arreglo permitió explorar algunas posibilidades de aprovechar los recursos orquestales dentro de la narrativa que propone la estructura de un calypso. Suspender el carácter rítmico en los versos no representó una caída en la energía particular de la danza, al contrario, ayuda por contraste a realzar

dicha energía cuando re-aparece en los coros y abre posibilidades de explorar otros modos de expresión. Tratar los versos como zonas armónicamente inestables, cuya resolución se da con la llegada de los coros, también es coherente con la narrativa estructural del calypso y guía el aprovechamiento de los recursos orquestales.

Los calypsos propios “Lenguaje Géstico” y “Not Sincere at All” son las obras con un mayor desafío a las convenciones del calypso, tienen una carga mayor de exploración personal y son composiciones donde, a excepción de la parte cantada, es difícil que puedan participar músicos de calypso tradicional. Son las que integran de manera más decidida elementos que cuestionan la tonalidad y que usan de manera libre la disonancia como una propuesta de extensión del vocabulario armónico del calypso. Sin embargo, no abandonan el acompañamiento rítmico y tonal durante las partes cantadas, pues esto se considera en este trabajo un elemento fundamental para mantener las posibilidades comunicativas con el público no entrenado musicalmente. Las exploraciones de lenguaje armónico no diatónico se “dosifican” colocándolas en aquellas áreas que, dentro de la narrativa de una canción, representan inestabilidad, transición o descanso de la melodía cantada. Es importante entonces resumir que la separación de lo tonal no es tanto una búsqueda en sí misma como una decisión guiada por la dinámica expresiva de la canción.

“Not sincere at all” representa un abordaje de esta extensión muy influenciado por lenguaje jazzístico, en el sentido de la expansión de los acordes tonales mediante la inclusión de notas que no los hagan perder sus características funcionales, o sea el *chord-scale relationship* del que se ha hablado. Esta canción fue pensada en un inicio para ser producida junto a Kawé Calypso, ello influenció en que se mantuviera en una sola tonalidad y sin demasiadas rearmonizaciones¹⁹. Sin embargo, las experiencias con el grupo me llevaron a optar por no considerar incluirlos en esta canción, primero porque se dio la oportunidad de que participaran en «Caribe Sinfónico» y segundo para poder explorar un lenguaje más personal y un poco más atrevido sin que ellos sintieran que les imponía elementos demasiado ajenos. Sin embargo, la posibilidad de rearmonizar los esquemas armónicos tradicionales y crear nuevos círculos armónicos es una forma interesante de expandir el lenguaje musical del calypso manteniendo la estructura narrativa y poética que esos esquemas armónicos respaldan en los calypsos más tradicionales.

En “Lenguaje Géstico” existen la expansión del instrumental tradicional, la interacción con el calypso trinitario, los géneros de música urbana Jamaiquina y por supuesto la MEO. Sin embargo, tiene menos énfasis en los intermedios entre seccio-

19. Se trabajó con rearmonizaciones de algunos esquemas armónicos básicos de calypso, pero las progresiones resultantes se mantuvieron estables a través de la canción

nes (que gozan de un gran protagonismo en “Not sincere at All”) y una exploración más libre de recursos armónicos y rítmicos, aunque siempre guiada por la narración del texto, mucho más en función de “contar el cuento” que en el resto de los trabajos. En cierto paralelismo con el abordaje de “Nowhere like Limón”, las marcadas diferencias entre la forma en que se arreglaron los versos y los pre-coros manteniendo el coro bastante estable, afirma la posibilidad de explorar la función narrativa o dramática de estas secciones no sólo desde el texto, sino desde una perspectiva musical, donde la coherencia formal está asegurada por el retorno del coro de manera estable y consistente. La teatralidad como recurso unificador de elementos de múltiples estilos musicales se vislumbra en este calypso como una posibilidad interesante de explorar en futuros trabajos de renovación del calypso.

Finalmente, considero importante la relación estrecha que se crea entre la aparición de estos elementos y la propia temática de la letra, por lo que el resultado comunicativo me pareció bastante sólido. Además, la transversalidad de los temas de colonialidad y resistencia, presentes en muchos calypsos limonenses, alcanza a conectar con la experiencia de vida que sustentó la creación de este calypso.

Capítulo 7

Conclusiones

En este trabajo, en el marco de la investigación artística como respuesta a una realidad social y cultural a través de un producto artístico, se abordó una temática que se espera sea relevante para la vida cultural de Costa Rica. Fue necesario, para clarificar los resultados y los alcances de dicha producción artística, caracterizar el calypso costarricense como práctica musical popular y describir la problemática a la que esta propuesta responde. Dicha problemática es, primordialmente, la folclorización en 1927 de algunas músicas populares del Pacífico Norte de Costa Rica para ser usadas como icono nacionalista en los procesos de construcción identitaria impulsados por los gobiernos de este país, las cuales fueron “blanqueadas” y difundidas desde el sistema de educación pública bajo los parámetros estéticos de la música erudita europea.

Como marco de valores para las propuestas creativas se tomó el calypso limonense, un género de canción asociado a la vida de la comunidad afro-descendiente de la provincia de Limón, en Costa Rica que ha sido revitalizado por la intervención de agentes externos, especialmente actores artísticos y académicos de la Meseta Central a través de actividades de investigación, difusión, tutoría artística, apoyo en la gestión y consumo de productos culturales (discos, conciertos, presentaciones, etc...). La importancia de este género para repensar las identidades costarricenses desde la diversidad es patente en un cierto *boom* que ha experimentado recientemente el interés en el calypso. Sin embargo, hay que tener claro que como estilo afro-caribeño goza de una transnacionalidad que apenas comienza a ser visibilizada en Costa Rica.

El reconocimiento estatal de esta práctica como patrimonio y las decisiones políticas que en el pasado instrumentalizaron el folclor como herramienta aglutinadora de la identidad costarricense podrían estar dificultando la visibilidad de esa dimensión transnacional. A su vez, las condiciones socioeconómicas y la falta de oportunidades

de desarrollo cultural en la provincia de Limón restringen la posibilidad de imaginar este género dentro de nuevos esquemas de producción cultural más amplios, es decir, con mayor instrumentación, con lenguaje musical extendido, y con posibilidades de circular fuera de los esquemas de reproducción identitaria relacionados con el folclor. Más que “rescatar” el calypso como objeto de preservación, es necesario crear condiciones para que el calypsonian pueda ganarse la vida con su música, que su conocimiento ancestral y su praxis musical puedan ser valorados en muchos ámbitos de la vida cultural costarricense. Ese es el mejor estímulo para que el calypso no muera.

Los portadores naturales de esta tradición en Limón han asumido la práctica del calypso como una forma de ganarse la vida con la música y cada banda o actor lo logra con diferentes niveles de éxito. Quedan muchas preguntas sin resolver respecto al porvenir de esta práctica musical, ya que son pocos los músicos de las nuevas generaciones interesados en producir nuevos calypsos. El calypso se analiza, se divulga y se valora mucho más de lo que su repertorio se regenera. No es de extrañar, ya que se trata de una práctica que sigue siendo asociada a la comunidad afrodescendiente y a una dimensión caribeña con la que la mayoría de la comunidad costarricense aún no termina de identificarse. La experiencia de este trabajo me muestra además, que convertirse en calypsonian no es nada fácil.

Mucho del melodismo particular de este estilo está dado por las inflexiones del inglés criollo, una lengua que incluso entre la misma comunidad afrolimonense, apenas comienza a ser valorada como un rasgo identitario cuya conservación y difusión es deseable¹. El conocimiento de los estilos melódicos del calypso a través de la experiencia vivencial es un proceso difícil de replicar, aún queriéndolo, ya que se trata de una música que circula poco en el medio costarricense.

La propuesta de este trabajo, entonces, fue ampliar el universo sonoro del calypso limonense, identificando una serie de necesidades expresivas a las que ha respondido que no tuvieran que ver con lo folclórico y lo turístico. En Costa Rica, estas dos funciones tienen que ver con la idealización exótica de lo rural por un lado y con el entretenimiento vacacional por el otro. Es imposible separar al calypso de su anclaje en la costa del mar Caribe costarricense o de sus ritmos ancestrales africanos, pero otras funciones como la crónica, la sátira, el comentario social y su transnacionalidad pueden pasar desapercibidas cuando se le sitúa como entretenimiento o folclore.

La expansión internacional de estilos como el calypso trinitario y el mento ja-

1. En el pasado, hablar inglés creole tenía una connotación negativa y los papás de quienes hoy son adultos desestimulaban hablar en público en esta lengua, ya que el inglés estándar o el español eran vistos como una puerta de entrada al desarrollo económico y mejores oportunidades.

maiquino permitió pensar en el calypso limonense como un estilo transnacional, vinculado desde un inicio a los esquemas de circulación de la música comercial y producto de viajes, diásporas, hibridación y diálogo intercultural. En el contexto costarricense, esto contrasta fuertemente con el imaginario folclorista, con el cual el calypso ha comenzado a interactuar, que acentúa lo local, la conservación identitaria y la diferenciación por contraste con el exterior.

Las posibilidades que abre un cambio de perspectiva respecto al calypso fueron una de las motivaciones para considerar, en primera instancia, las expansiones tonales dentro del lenguaje jazzístico como una opción válida para extender los recursos tonales del calypso limonense. No sólo porque ya algunos intérpretes consagrados del género las utilizan y porque el resultado sonoro es artísticamente satisfactorio, sino porque además el calypso limonense viene de una genealogía de estilos musicales que, a la vez que representan la vivencia y el modo de vida particular de una comunidad, han trascendido las fronteras geográficas de su región de origen, transnacionalmente. Estos géneros se han desarrollado “abiertos al mundo” y producto del mestizaje y de estrategias de inserción social. Las exploraciones fuera del lenguaje tonal tienen el propósito de mostrar que el calypso puede, desde sus propios términos, servir para generar obras con un lenguaje ambicioso y para explorar las funciones expresivas de los materiales musicales atonales en un contexto narrativo, dentro de la práctica de la música popular.

“Lenguaje Géstico” y “Not Sincere at all” fueron las dos obras de este trabajo que se acercaron más al propósito antes referido. “Lenguaje Géstico” merece una mención especial ya que retrata mi propia resistencia a lo que vivo como imposición cultural con el mismo humor que lo hubiera hecho un claypsonian, en eso se conecta con el calypso como canto de resistencia, y con la mitología de Anancy, la ingeniosa araña a la que le vale más “maña que fuerza”. Resume mi posición ética y estética al optar por componer desde la práctica popular en un doctorado en composición en Europa. Además es el calypso más experimental en cuanto a la extensión de la gramática musical tradicional del calypso. La temática de la canción además permitió integrar una variedad de referencias a la música erudita con el sustento de la narrativa que la letra sugería, con lo cual la música participó también elemento narrativo en la canción.

“Not Sincere at All” tiene un abordaje ligeramente más convencional, debido también a una mayor cercanía de su melodismo con el calypso tradicional. Una de las observaciones que recibí de “Lenguaje Géstico” de parte del investigador Manuel Monestel es que su melodía era algo distante al estilo del calypso. El contacto con Danny Williams me ayudó a acercar “Not Sincere at All” al modo de expresión habitual del calypso limonense, y esto inevitablemente sugirió un abordaje menos

atrevido y más cercano al lenguaje armónico del jazz, que ha sido la herramienta con la muchísimos músicos alrededor del mundo han expandido su vocabulario musical sin salirse del lenguaje tonal.

Los calypsos que se arreglaron para “Caribe Sinfónico” permitieron una exploración muy amplia de los timbres e ideas musicales que se pueden usar en un calypso. Después de esta experiencia, es difícil pensar que un calypso no puede llevar cualquier tipo de instrumento de cualquier familia organológica. Estos arreglos también permitieron mostrar las adaptaciones necesarias que la práctica tradicional del calypso tendría que hacer para circular en otro tipo de espacios o entrar en contacto con otros quehaceres musicales. También es importante notar que la decisión artística de incluir los calypsonians tocando con la orquesta y que esta les acompañara, hizo que la interacción entre las dos agrupaciones fuera en términos más horizontales, incluso reivindicando errores cometidos por la orquesta en el pasado.

Para haber podido desarrollar una propuesta donde la orquesta sinfónica se adaptara a la espontaneidad del calypso hubiera sido necesario desarrollar arreglos modulares, de forma que la orquesta pudiera tocar siguiendo la interpretación de los calypsonians de manera flexible y asegurarse de que la orquesta pudiera ubicar sus partes dentro de la estructura de los versos o coros de un calypso. Esto hubiera requerido cierto entrenamiento y experimentación y esto no habría permitido cumplir con los cronogramas estrictos que había tanto para «Caribe Sinfónico» como para la conclusión de este trabajo dentro del tiempo que abarcaba la beca que lo financió.

Por otro lado, mi participación como compositor y artista dentro del equipo de trabajo de esta producción ayudó a diversificar la manera en que la OSNCR se relaciona con la comunidad costarricense y en particular a propiciar el conocimiento mutuo entre los artistas limonenses y capitalinos, además facilitó que el proyecto ganara en cuanto a representatividad y pertinencia para la comunidad a la cual se quería aludir.

En la misma línea de trabajo, proponer la inclusión de “Nowhere like Limón” y arreglarla con motivo del concierto de 200 años de Independencia de Costa Rica de la Orquesta de la UCR permitió hacerle un espacio de representatividad a la comunidad afrolimonense en un concierto que de otro modo hubiera estado acaparado por el imaginario tradicional del folclor costarricense. Me queda la satisfacción además, de haber contado con la participación de un portador de la tradición de calypso, de origen limonense, algo que como ya se vio, en Costa Rica no se puede dar por garantizado.

Finalmente, las colaboraciones artísticas comerciales que se hicieron con Danny Williams fueron una contribución hacia diversificar las oportunidades de trabajo de

él y de su grupo, y me permitieron profundizar y validar mi aprendizaje corporal del lenguaje tradicional del calypso, que probablemente nunca será suficiente.

Quiero terminar estas conclusiones diciendo que en este trabajo la composición académica y la MEO fueron herramientas de expansión creativa, un espacio para desafiar mis propios límites y los del calypso. Sin embargo, es igual de importante decir que este conocimiento hubiera sido insuficiente para llevar a cabo este trabajo como lo quería hacer. La empatía y la comprensión amplia de cómo funcionan la música en un entorno social y de las implicaciones éticas de mis decisiones estéticas me permitieron llevar a cabo un trabajo artístico que pudiera responder a una problemática cultural de mi país. Me queda mucho por reflexionar en cuanto a por qué los currículos de formación profesional en música tienen el sesgo cultural tan grande que tienen, cómo una música (la MEO) que se precia de ser tan trascendente ha ido perdiendo tanto espacio en el paisaje cultural del mundo y qué debemos enseñar si relativizamos el peso de esa tradición en el currículo. Lo que tengo claro es que al menos para mí, la búsqueda de la complejidad o elaboración de la gramática musical no puede estar por encima de las posibilidades de expresión, de comunicarse y conectar con otras personas en muchos niveles, que es al fin la razón por la que hacemos música, ¿no es verdad?

Bibliografía

- Babbit, Milton. 1958. «Who cares if you listen?» *High Fidelity* 8 (2).
- Barzuna, Guillermo. 1989. *Caserón de Teja. Ensayos sobre Patrimonio y Cultura Popular en Costa Rica*. Nueva Década.
- Bloj, Cristina. 2001. «De cuando la ficción superaba la realidad. Apuntes sobre la Identidad Costarricense. Parte II». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 39 (99): 79-94.
- Booth, Gregory D., y Terry Lee Kuhn. 1990. «Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music». *The Musical Quarterly* 74:411-438.
- Born, Georgina, y David Hesmondhalgh. 2000. «On Difference, Representation, and Appropriation in Music». En *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, editado por Georgina Born y David Hesmondhalgh. University of California.
- Boulez, Pierre. 1988. *Pasaporte al Siglo XX*. Traducido por Jorge Franganillo.
- Buda y su Charanga y Hutchinson, Edgar. 1981. *Música Afrolimonense*. San José, Costa Rica: Departamento de Antropología. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Calypso Dreams*. 2003. Director Geoffrey Dunn, director Michael Horne. <https://www.youtube.com/watch?v=P4BDcXza4tY>.
- Cardona Ducas, Alejandro, edición. 1990. *Buda: Cancionero*. San José, Costa Rica: Editorial Nuestra Cultura.
- . 1996. «La Música Costarricense, ¿hecho o proceso?» <http://www.suplem-entocultural.una.ac.cr/index.php/es/menu-autores/192-alejandro-cardona-ducas/1180-la-musica-costarricense-hecho-o-proceso-alejandro-cardona-suplemento-035>.

- Chacón, Albino, Amalia Chaverri, Quince Duncan y Loraine Powell. 2003. *Mesa Redonda: En torno a Cocorí: Cuatro visiones de una polémica*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica.
- Devés-Valdés, Eduardo. 2017. *Pensamiento Periférico Asia, África, América Latina, Eurasia y más. Una tesis interpretativa global*. Ariadna ediciones.
- Duncan, Quince. 2015. «Anancy Y El Tigre En La Literatura Oral Afrodescendiente». En *Cuadernos De Literatura*, 19:65-78. 38. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.atlo>.
- Ferguson, Walter Gavitt. 2003. *Babylon*. San José, Costa Rica: Papaya Music.
- Fischer-Lichte, Ericka. 2004. *La Estética de lo Performativo*. Abada Editores.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2011. «Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology». *Acta Musicologica* 83 (1): 135-159. <https://www.jstor.org/stable/23075202>.
- García Canclini, Ernesto. 1989. *Culturas Híbridas*. Grijalbo.
- . 2002. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of 'Art Music' and 'Folk Music'. Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.
- Gerner, Vera. Sin fecha. «Relatos de la transformación del calypso. Una primera mirada al calypso en el Valle Central de Costa Rica». En Proceso de Publicación.
- Grinberg Pla, Valeria. 2007. «Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita». 5:205-229. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3907/3778>.
- . 2008. «El calypso en el caribe costarricense: Crónica cantada de una comunidad transnacional.» *Istmo. Revista Virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 17. <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/grinberg.html>.
- Gutiérrez, Joaquín. 1997. *Cocorí*. 12.^a edición. San José, Costa Rica: Educa.
- Hill, Errol. 1972. «Calypso». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 1 (4): 308-313.
- Kramer, Lawrence. 2007. *Why classical music still matters*. University of California Press.

- La Nueva Prensa*. 7 de octubre de 1927. «Concurso Anual de Música». 7 de octubre de 1927, 1.
- . 11 de octubre de 1927. «Una amena charla con el Señor Secretario de Educación Pública». 11 de octubre de 1927.
- Lewin, Olive. 2000. *Rock it Come Over: The Folk Music of Jamaica*. The University of West Indies Press.
- Liverpool, Hollis U. 1993. «Rituals of power and rebellion: The Carnival tradition in Trinidad and Tobago. (Volumes I and II)». Tesis doctoral, The University of Michigan.
- . 1994. «Researching Steelband and calypso music.» *Black Music Research Journal* 14 (2): 179-201.
- . 2001. *Rituals of Power and Rebellion: The Carnival Tradition in Trinidad and Tobago, 1763-1962*. Research Associates School Times Publications. ISBN: 9780948390807.
- Manuel, Peter. 2015. «The Intermediate Sphere in North Indian Music Culture: Between and Beyond “Folk” and “Classical”». *Ethnomusicology* 59 (1): 82-115.
- Martin, Carol. 1998. «Trinidad Carnival Glossary.» *The Drama Review* 42 (2): 220-235.
- Meléndez Chaverri, Carlos, y Quince Duncan. 2012. *El negro en Costa Rica*. 273. Editorial Costa Rica.
- Monestel, Manuel. 2000. «Mi practica artística y su relación con la identidad cultural costarricense en tiempos de globalizacion. Una propuesta de identidad cultural en la música popular costarricense». *Suplemento Cultural. IDELA, CIDEA, UNA*, número 64, <http://www.suplementocultural.una.ac.cr/index.php/es/suplementos/103-suplemento-064-mayo-agosto-2000/242-mi-practica-artistica-y-su-relacion-con-la-identidad-cultural-costarricense-en-tiempos-de-globalizacion-una-propuesta-de-identidad-cultural-en-la-musica-popular-costarricense-manuel-monestel>.
- . 2005. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.

- Monestel, Manuel. 2010. «"Nowhere Like Limón, Limón is the Land of Freedom". La música afrodescendiente en la región Caribeña de Costa Rica.» Capítulo 2.2 en *En clave AfroCaribe. Expresiones Musicales de población afrodescendiente de costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití*. 132-165. Ministerio de Asuntos Extranjeros y de Cooperación de España. AECID.
- Moskowitz, David V. 2006. *Caribbean Popular Music. An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Greenwood Publishing Group.
- Neely, Daniel T. 2007. «"Mento, Jamaica's original music": Development, tourism and the nationalist frame». Tesis doctoral, New York University.
- . 2014. «Modern Mento: The emergence of Native Music in Jamaica Tourism». En *Sun, Sea, and Sound. Music and Tourism in the Circum-Caribbean*, editado por Timoty Rommen y Daniel T. Neely, 17-43. Oxford University Press.
- Palmer, P. 1977. *"What Happen": A Folk-history of Costa Rica's Talamanca Coast*. Ecodesarrollos.
- Pattison, Pat. 2009. *Writing better lyrics*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books.
- Pease, Ted, y Ken Pullig. 2001. *Modern Jazz Voicings. Arranging for Small and Medium Ensembles*. Berklee Press.
- Penha, Rui. 2019. «On the Reality Clarified by Art». *Ímpar. Online journal for artistic research* 3 (2): 3-44. <https://doi.org/10.34624/impar.v3i2.14149>.
- Perricone, Jack. 2000. *Melody in Song Writting. Tools an Techniques for writing hit songs*. Boston, MA: Berklee Press.
- Pulido Ritter, Luis. 2010. «Lord Cobra: del cosmopolitismo decimonónico y del folklorismo al cosmopolitismo diaspórico». *Istmo, revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, número 20, <http://istmo.denison.edu/n20/articulos/22.html>.
- Rohler, Gordon. 1998. «"We Getting the Kaiso That We Deserve": Calypso and the World Music Market». *The Drama Review* 42 (3): 82-95.
- Saavedra Reyes, Carlos. 2005. *Calypsos limonenses: música del Caribe de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Sección de Impresión del SIEDIN.
- Salazar Salvatierra, Rodrigo. 1984. *La música popular afrocostarricense*. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Gobierno de Costa Rica.

- Small, Christopher. 1998. *Musicking. The meanings of Listening and Performing*. Wesleyan University Press.
- Turino, Thomas. 2003. «Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, número 2, 169-209. <http://www.jstor.org/stable/3598738>.
- Vargas, María Clara. 2004. *De las Fanfarrias a las Salas de Concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Vicente León, Tania. 2013. *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1970)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Witmer, Robert, y Len McCarthy. 2014a. «Mento». En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por David Horne, Heidi Feldman, Monna-Lyn Corneau, Pamela Narbona Jerez y Hettie Malcomson, 458-467. Bloomsbury Academic.
- . 2014b. «Reggae». En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por David Horne, Heidi Feldman, Monna-Lyn Corneau, Pamela Narbona Jerez y Hettie Malcomson, 650-665. Bloomsbury Academic.
- Zúñiga, Randall. 17 de julio de 2017. *Entrevista con Danny Williams, de Kawe Calypso*. 17 de julio de 2017. https://www.ivoox.com/audiotopia-301-danny-williams-kawe-calypso-audios-mp3_rf_19897054_1.html.

Apéndice A

Anexos

Cabin in the Wata
Transcripción

Cabin in the Wata

Calypso

Walter Ferguson

Transcripción: Alonso Torres

Verso 1

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarra). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a down-bow or breath mark (x) over each note. Chord symbols (E, B7, A) are placed above the guitar staff to indicate the harmonic structure. The lyrics are written below the vocal staff.

System 1:
Voz: This mo-dern ge - ne - ra - tion e - very day the peo - ple get - ting smar - ter
Guitarra: E * B7

System 2:
Voz: I say this mo - dern ge - ne - ra - tion e - very day the
Guitarra: E

System 3:
Voz: peo - ple get - ting smart - er they made ___ me to un - der - stand Ba - to build a
Guitarra: B7 E A E

System 4:
Voz: ca - bin in the wa - ta the peo - ple made ___ me to un - der - stand Ba - to build a
Guitarra: B7 E A E

* Debido a la avanzada edad del maestro Ferguson, el rasgueo del acorde es casi imperceptible la mayoría de las veces. La armonía se deduce de la figuración del bajo.

Coro

16

V
ca-bin in the wa - ta Oh the ca-bin in the wa - ta _____ Mis - ter Ba -

Gtr. 16 B7 E

20

V
- to was the au - thor _____ he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne-ver knew the

Gtr. 20 B7 E

24

V
bug-ger was a buil - der _____ oh the ca-bin in the ca-bin in the cab-in in the ca-bin in the

Gtr. 24 B7 E E E

28

V
ca-bin in the wa - ta _____ I knew he was a di - ver but I ne-ver knew the

Gtr. 28 B7 E

32

V

bug-ger was a buil - der

Gtr.

B7 E

Verso 2

36

V

The mis-tress at the na - tio - nal park mis-ter Ba - to

Gtr.

E

40

V

said it was a ru - mour — she de - ci - ded to take a walk — lo/and be-hold

Gtr.

B7 E A E

44

V

ca-bin in the wa - ta yes the mis-tress at the na - tio - nal park Mis-ter Ba - to

Gtr.

B7 E

48

V

said it was a ru - mour she de - ci - ded to take a walk lo/and be-hold

Gtr.

B7 E A E

52

V

ca-bin in the wa - ta Oh the ca-bin in the wa - ta Mis - ter Ba -

Gtr.

B7 E

Coro

56

V

- to was the au - thor he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne - ver knew the

Gtr.

B7 E

60

V

bug-ger was a buil - der oh the ca-bin in the ca-bin in the cab-in in the ca-bin in the

Gtr.

B7 E

64

V

ca - bin in the wa - ta I knew he was a di - ver but I ne - ver knew the

Gtr.

B7 E

68

V

bug - ger was a buil - der

Gtr.

B7 E

72

V

Verso 3

Now the build - ing was quite e - rect i - ma - gine it was

Gtr.

E

76

V

float - ing in the sea the la - dy call him an ar - chi - tect but you going to

Gtr.

B7 E

Coro

80

V
 take it down in - me-diate - ly _____ Oh the ca-bin in the wa - ta _____ Mis - ter Ba -

Gtr.
 80 B7 E

84

V
 - to was the au - thor _____ he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne-ver knew the

Gtr.
 84 B7 E

88

V
 bug-ger was a buil - der _____ oh the ca-bin in the ca-bin in the cab-in in the ca-bin in the

Gtr.
 88 B7 E

92

V
 ca-bin in the wa - ta _____ I knew he was a di - ver but I ne-ver knew the

Gtr.
 92 B7 E

96

V

bug-ger was a buil - der

Gtr.

B7 E

100

V

Verso 4

Now the la - dy was get-ting hot when she see the

Gtr.

E

104

V

build-ing in the sea jump - ing like red beans boi - llin-ing pot but she tell 'im to

Gtr.

B7 E

108

V

Coro

put it down in - me-diate-ly Oh the ca-bin in the wa - ta Mis - ter Ba -

Gtr.

B7 E

112

V 8 - to was the au - thor — he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne - ver knew the

Gtr. 112 B7 E

116

V 8 bug - ger was a buil - der — oh the ca - bin in the ca - bin in the cab - in in the ca - bin in the

Gtr. 116 B7 E

120

V 8 ca - bin in the wa - ta — I knew he was a di - ver but I ne - ver knew the

Gtr. 120 B7 E

124

V 8 bug - ger was a buil - der


Gtr. 124 B7 E


128 Verso 5

V  Now they came to a big dis - pute Ba - to say me

Gtr.  E

132

V  born in Cos - ta Ri - ca you could have born in E - thi - o - pia me no want no


Gtr.  B7 E A E


136

V  ca - bin in the wa - ta you could have born in E - thi - o - pia me no want no

Gtr.  B7 E A E

140 Coro

V  ca - bin in the wa - ta Oh the ca - bin in the wa - ta Mis - ter Ba -

Gtr.  B7 E

144

V
 - to was the au - thor — he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne - ver knew the

Gtr.
 B7 E

148

V
 bug - ger was a buil - der — oh the ca - bin in the ca - bin in the cab - in in the ca - bin in the

Gtr.
 B7 E

152

V
 ca - bin in the wa - ta — I knew he was a di - ver but I ne - ver knew the

Gtr.
 B7 E

156

V
 bug - ger was a buil - der

Gtr.
 B7 E

Verso 6

160

V Kia - ky Brown was tel - ling me a - bout the

Gtr.

164

V ca-bin in the wa - ta Ba - to build some-thing in the sea must be build it with the

Gtr.

Coro

168

V de - vil and his daugh - ter Ye! the ca-bin in the wa - ta Mis - ter Ba -

Gtr.

172

V - to was the au - thor he was a fine cons - truc - tor rea - lly ne - ver knew the

Gtr.

176

V
 bug-ger was a buil - der — oh the ca-bin in the ca-bin in the cab-in in the ca-bin in the

Gtr.
 176 B7 E

180

V
 ca-bin in the wa - ta — I knew he was a di - ver but I ne-ver knew the

Gtr.
 180 B7 E

184 *rit.*

V
 bug - ger was a buil - der

Gtr.
 184 B7 E

Tell the Truth

(Letra de “Not Sincere at All” modificada por Danny Williams el día de la grabación de la voz para la maqueta)

In our country Costa Rica
Some people them no tell the truth at all
In our country Costa Rica
some people them will always having fun

I plan with my friend to meet at nine
waiting for him to reach in time
I call him at ten to know where he is
him said he was chatting with Jack and Jim

In our country Costa Rica
Some people them no tell the truth at all
In our country Costa Rica
some people them will always having fun

Waking on the street, I meet Bernabé
never ever meet since graduation
we made a promise to give us a call
but the telephone never ring at all.

In our country...

Pura vida my friend pura vida
that is what the people them always say
listen to the people all the time
but we know the feelings them have inside.

In our country...

(Interludio)

In our country...

Tell me my friend what is that you feel
things don't really hurt the way you think,
choosing your words carefully
to make the people listen real gratefully

In our country...

Walter Gavitt Ferguson

No Tie no Donkey
para ensamble de vientos y grupo de Calypso

Partitura

Arreglo: Alonso Torres Matarrita

2021

Ensamble de vientos:

Pícolo
2 Flautas
2 Oboes
Corno Inglés
2 Fagotes

2 Clarinetes en Si bemol.
Clarinete Bajo

Arpa

3 Trompetas en Sib
4 Cornos en Fa
2 Trombones
Trombón Bajo
Tuba

Percusión (5 ejecutantes):

- Timpani
- Cowbell
- Vibráfono / Glockenspiel
- Congas (Conga Drum)
- Drum Set

No Tie No Donkey

Walter Ferguson
Arreglo: Alonso Torres

Con amore $\text{♩} = 75$

Musical score for the first section of 'No Tie No Donkey'. The score is for a woodwind ensemble and harp. The instruments listed are Flauta I, Flauta II, Oboe I, Oboe II, Corno Inglés, Clarinete en B♭ I, Clarinete en B♭ II, Clarinete Bajo, and Arpa. The tempo is marked 'Con amore' with a quarter note equal to 75 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of 7 measures. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. The harp part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.



A

Calypso $\text{♩} = 78$

Musical score for the second section of 'No Tie No Donkey', marked 'Calypso' with a quarter note equal to 78 beats per minute. The instruments listed are Fl. I, Ob. I, Crn. Ingl., Fgt. II, Cl. I, Cl. II, Cl. Bj., Arp., and C. Dr. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of 8 measures. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The harp part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The C. Dr. part is marked 'rellenar con mazacote' and *f*.

15

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cm. Ingl.

Fgt. I

Fgt. II

Cl. I

Cl. II

Cl. Bj.

Timp.

C. Dr.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

mf

mp *mf*



B

Vox.

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Cl. Bj.

C. Dr.

D. S.

Hear what the old man say bred - da you no tie no don - key don there

p

p

p

p

mp

f

C

24
8

Vox. Hear what the old man say bred - da you no tie no don - key don there If you hear dem

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Cl. Bj.

Tuba

Timp.

C. Dr.

D. S.

mp

mp

mf

29

Vox. baw - ling bred - da you no tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don

Fl. I

Fl. II

Cl. I

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Tbn. I

Tuba

Timp.

C. Bl.

C. Dr.

D. S.

f

mf

mf

mf

f

35 **D**

Vox. there I tel yu in a pa - ci - fic way bred - da you no tie no don - key don there I tel yu in a pa - ci - fic

Fl. I *mf* *p*

Fl. II

Ob. I *mf* *p*

Ob. II *mf* *p*

Fgt. I *mp*

Fgt. II *mf*

Cl. I *mf* *p*

Cl. II *mf* *p*

Cl. Bj. *mf* *mp*

Arp. *mf*

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Tbn. I

Tb. B. *mf*

Tuba *mf*

Timp. 35

C. Bl. 35

Vib. *mf* Vibráfono al Glockenspiel

C. Dr. 35

D. S. 35

E

41
8
Vox. way bred-da you no tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred-da you no tie no don - key don

41
Picc.

41
Fl. I *mf*

41
Fl. II *mf*

41
Ob. I *p*

41
Ob. II *p*

41
Cm. Ingl. *p*

41
Cl. I *mf*

41
Cl. II *mf*

41
Cl. Bj.

41
B \flat Tpt. I *f*

41
B \flat Tpt. II *f*

41
B \flat Tpt. III *f*

41
Tbn. I *f*

41
Tuba *mf*

41
Timp. *mf*

41
C. Bl. *f*

41
C. Dr.

41
D. S.

47

Vox. 8
there If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don there If you hear dem

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Crn. Ingl. *mf*

Fgt. I *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Tbn. I

Tuba

47

Timp.

47

C. Bl.

47

C. Dr.

D. S.

53

Vox. *baw - ling bred-da you no tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred-da you no tie no don - key don*

Picc. *mf*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *mf*

Cl. I

Cl. II

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Cor. III *f*

Tbn. I

Tuba

53

Timp.

53

C. Bl.

53

C. Dr.

D. S.

F

59

Vox. *there*

Fgt. II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

B \flat Tpt. II *f* *p*

B \flat Tpt. III *f* *p*

Cor. I *mf* *p*

Cor. II *mf* *p*

Tbn. I *mf* *p*

Tbn. II *mf* *p*

Tuba *mf* *p*

59

Timp. *f* *p*

59

C. Dr.

D. S.

This musical score page, numbered 10, is for the piece "No Tie No Donkey - Partitura". It features a variety of instruments and includes a rehearsal mark at measure 77. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- Fl. I & II**: Flutes I and II, also starting at measure 77 with a forte (*f*) dynamic.
- Ob. I & II**: Oboes I and II, playing throughout the page.
- Cm. Ingl.**: Cornet in G, playing throughout the page.
- Fgt. I & II**: Fagotti (Bassoons), playing throughout the page.
- Cl. I, II, Bj.**: Clarinets in Bb (I, II) and Bass Clarinet (Bj.), playing throughout the page.
- Bb Tpt. I**: Trumpet in Bb I, playing throughout the page.
- Cor. I & II**: Horns I and II, playing throughout the page.
- Tbn. I & II**: Trombones I and II, playing throughout the page.
- Tuba**: Tuba, playing throughout the page.
- Timp.**: Timpani, playing throughout the page with a forte (*f*) dynamic.
- C. Bl.**: Conga, playing throughout the page with a forte (*f*) dynamic.
- Glk.**: Glockenspiel, playing throughout the page with a forte (*f*) dynamic.
- C. Dr.**: Conga Drums, playing throughout the page.
- D. S.**: Drums, playing throughout the page.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamic marking *f* (forte) is used frequently throughout the piece. The rehearsal mark at measure 77 is indicated by a double bar line and the number 77 above the staff.

G

90

Vox. *mf* tel yu in a pa - ci - fic way bred - da you no tie no don - key don

Picc. *mf*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *p* *mp*

Ob. II *mf* *p* *mp*

Cm. Ingl.

Fgt. I *mf*

Fgt. II *mf*

Cl. I *p* *mp*

Cl. II *p* *mp*

Cl. Bj. *mp*

Tbn. II *mp*

Tuba *mp*

90

Timp.

Vib. *mp* Vibráfono al Glockenspiel

90

C. Dr.

D. S.

96

Vox. there tel in pa - fic way bred - da you no tie no don - key don there

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Cl. Bj.

C. Dr.

D. S.

H

8

Vox. If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred - da you no

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Cl. Bj.

mf

f

mp

101

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Tbn. I

Tuba

Timp.

C. Bl.

Glk.

C. Dr.

D. S.

f

mf

mf

mf

mp

mf

Glockenspiel

107

Vox. *8*
tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don there

Picc. *mf*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Fgt. II

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Cl. Bj.

B \flat Tpt. I *f*

B \flat Tpt. II *mf*

B \flat Tpt. III *mf*

Tbn. I *mf*

Tbn. II *mf*

Tb. B. *mf*

Tuba

Timp. *mf*

C. Bl. *mf*

Glk. *mf*

C. Dr. *mf*

D. S.

I

Vox. If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred - da you no

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Fgt. I *f*

Arp. *f*

B \flat Tpt. I *f*

B \flat Tpt. II *mf*

B \flat Tpt. III *mf*

Cor. I *mf*

Cor. II *mf*

Cor. III *mf*

Cor. IV *mf*

Tbn. I *mf*

Tuba

Timp. *mf*

C. Bl. *mf*

Glk. *mf*

C. Dr. *mf*

D. S.

119

Vox. *8* tie no don - key don there If you hear dem baw - ling bred - da you no tie no don - key don there

Picc. *119*

Ob. I *mf*

Crn. Ingl. *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

B \flat Tpt. I *119*

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II *mf*

Tb. B. *mf*

Tuba

Timp. *119*

C. Bl. *119*

Glk. *119* *mf*

C. Dr. *119*

D. S. *119*

125

Vox. 8 If you hear dem baw - ling bred - da you no tie - don - don there If you hear dem

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

B \flat Tpt. III

Cor. I *mf*

Cor. II *mf*

Cor. III *mf*

Cor. IV *mf*

Tbn. I

Tuba

125

Timp.

125

C. Bl.

125

Glk. *mf*

125

C. Dr.

D. S.

Meno mosso ad lib

130

Vox. *baw - ling bred - da you no tie no don - key don there*

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cm. Ingl.

Fgt. I

Fgt. II

Cl. I

Cl. II

Arp.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tuba

Timp.

mp *p* *mf* *pp*

Lord Cobra

Baptisan
para orquesta sinfónica y grupo de Calypso

Partitura

Arreglo: Alonso Torres Matarrita

2021

Instrumentación:

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Si bemol.
2 Fagotes

4 Cornos en Fa
2 Trompetas en Sib
2 Trombones
Trombón Bajo
Tuba

Percusión (3 ejecutantes):

- Glockenspiel
- Congas (Conga Drum)
- Drum Set

Arpa

Voces

Violines 1
Violines 2
Violas
Violoncelos
Contrabajos.

Baptisan

(Revival Songs Medley)

Versión Lord Cobra.
Arrg. Alonso Torres

Calypso $\text{♩} = 76$ A

Fl. 1 - Fl. 2 *f*

Ob. 1 - Ob. 2 *f* 1. *mf*

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2 *f*

Fgt. 1 - Fgt. 2 *f*

Crn. 1 - Crn. 2 *f* *a2* 1. *mf*

Crn. 3 - Crn. 4 *f*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 - Tbn. 2 *f*

Trombón Bajo *f*

Tuba *f*

Glockenspiel

Congas *ride cymbal*

Batería *ff*

Arpa

Voces

Calypso $\text{♩} = 76$ A

Violines I *mf*

Violines II

Violas *mf*

Violoncellos *f*

Contrabajos *f*

Partitura completa
Baptisan

4

Musical score for measures 6-10. The score includes parts for Ob. 1 - Ob. 2, Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2, Fgt. 1 - Fgt. 2, Crn. 1 - Crn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) starting in measure 8. A first ending bracket is present in measures 9-10.



Musical score for measures 11-15. The score includes parts for Ob. 1 - Ob. 2, Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2, Fgt. 1 - Fgt. 2, Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2, Voces, Vln. I, Vln. II, and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) starting in measure 11. A first ending bracket is present in measures 12-15. The vocal part has a note in measure 15 with the text "Get" below it.

B

Fl. 1 - Fl. 2 *mf*

Ob. 1 - Ob. 2 *mf*

C. Dr. *mf*
rellenando con mazacote

D. S. *f*
hi-hat

Voces
rea - dy ev - ry bo - dy get rea - dy Get rea - dy for the Bap - ti - san Get

B

Cb.



Fl. 1 - Fl. 2 *mf*

Ob. 1 - Ob. 2 *mf*

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2 *mf*

C. Dr. *mf*

D. S. *f*

Voces
rea - dy e - very bo - dy get rea - dy get rea - dy for the Bap - ti - san Me

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Partitura completa
Baptisan

C. Dr. 23

D. S.

Voces

me me - lo - dy band Lard! we went to a Bap - ti san they duck me

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Cb.



Fl. 1 - Fl. 2 27 *mf*

Ob. 1 - Ob. 2 *mf*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 *mp* 1.

Tbn. 1 - Tbn. 2 *mp*

C. Dr.

D. S.

Voces

first in the wa - ta I turn me round shout hal - le - lu - jah! Lard! I

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Cb.

Tbn. 1 - Tbn. 2
31
mf

Tbn.Bj.
mf

Tba.
mf

C. Dr.

D. S.

Voces
8
don and shout the band one an' all come and join me in the song an' we shou - tin'

Vln. I

Vln. II

Vla.
p

Vc.
p

Cb.



2. a2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
35
mf *mf*

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf a2

Tbn.Bj.

Tba.

C. Dr.

D. S.
f

Voces
Jor - - dan Ri - ver so chi - lli and cold

Cb.

Partitura completa
Baptisan

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

Tbn.Bj.

C. Dr.

D. S.

Voces

Cb.

39

a2

mf

a2

mf

a2

mf

it chill my bo - dy but not my soul

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

Tbn.Bj.

Tba.

C. Dr.

D. S.

Voces

Cb.

D

a2

1.

Jor - dan Ri-ver so chi-lli and cold it chill my bo-dy

D

Partitura completa
Baptisan

E

Fgt. 1 - Fgt. 2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

Tbn.Bj.

Tba.

C. Dr.

D. S.

Voces

Cb.

79

f

3

a2

mf

mf

8

but not my soul - they pro-longed the Bap ti-san the prea-cher with the Good Book in his hand

E



Fgt. 1 - Fgt. 2

Glk.

C. Dr.

D. S.

Arpa

Voces

Cb.

84

mf

mf

glissando

7

3

3

and when he bap-tized Mar-ry Ann She said yeah Lord! I am a changed wo-man

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

58

Glk.

mf

C. Dr.

D. S.

Arpa

Voces

8

She was an "ex-wick-ed" I can not be-lieve she's con-ver-ted

Cb.



Fl. 1 - Fl. 2

62

Glk.

C. Dr.

D. S.

Arpa

Voces

8

and she shou-tin' Born, born, born, born born You must be born a-gain!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

F

Partitura completa
Baptisan

12

Fl. 1 - Fl. 2
72

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Crn. 1 - Crn. 2

Crn. 3 - Crn. 4

C. Dr.

D. S.

Voces

Spi - rit and the blood you must be born a - gain - - - - - born in the wa - ta the

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

f

f

f

mf

mf

mf

mf

1.

G

Fl. 1 - Fl. 2
76

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
f

Cm. 1 - Cm. 2
a2

C. Dr.

D. S.

Voces
8
Spi - rit and the blood you must be born a - gain a lit - tle more Oil in may

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

G

Detailed description: This page of a musical score for 'Baptisan' contains staves for Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, Clarinet 1-2, Cymbal, Snare Drum, Vocals, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is G major. The vocal line includes the lyrics: 'Spi - rit and the blood you must be born a - gain a lit - tle more Oil in may'. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and rehearsal marks 'G' and '8'. The page number '13' is in the top right corner.

Crn. 1 - Crn. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

C. Dr.

D. S.

Voces

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

80

1.

mf

lamp keep it burn - ing Oil in my lamp I

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

C. Dr.

D. S.

Voces

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

85

1.

1.

a2

pray a lit - tle more Oil in my Lamp keep t burn - ing

Fl. 1 - Fl. 2
Ob. 1 - Ob. 2
Tbn. 1 - Tbn. 2
Tbn. Bj.
Tba.
C. Dr.
D. S.
Voces
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

90

mf

1.

(12)

keep it burn - ing 'till the break of day The

Fl. 1 - Fl. 2
95
f

Ob. 1 - Ob. 2
mf
f

Fgt. 1 - Fgt. 2
mf
f

Glk.
mf

C. Dr.

D. S.

Arpa
f

Voces
things I used to do I do them no more the

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

Cb.

Detailed description: This page of a musical score for 'Baptisan' features a variety of instruments and a vocal line. The woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are active, with dynamic markings ranging from *mf* to *f*. The percussion includes Conga Drums and Snare Drums. The harp has a *f* dynamic marking. The vocal line is in the soprano register and includes the lyrics: 'things I used to do I do them no more the'. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Fl. 1 - Fl. 2
Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
Tbn. 1 - Tbn. 2
C. Dr.
D. S.
Voces
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

99 *mf* *f* *mf*

things I used to said I said them no more I the



C. Dr.
D. S.
Voces
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

103

things I used yo do I do them no more is a

(8)

C. Dr. *116*

D. S.

Voces

going to sing a - men And we shout it A - - - men Hal - le - lu - jah!

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.



Ob. 1 - Ob. 2 *120*

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

C. Dr.

D. S.

Voces

A - - - men A - - - men A - - - men Lor - dy Lor - dy Lor - dy

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

rit.

Fl. 1 - Fl. 2
126

Ob. 1 - Ob. 2
a2
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
a2
mf

Fgt. 1 - Fgt. 2
mf

Crn. 1 - Crn. 2
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
mf

Tba.
mf

C. Dr. (4)

D. S.
ride cymbal

Voces
A - - - men A - - - men A - - - men A - men

Vln. I
rit.

Vln. II

Vla.

Cb.

Cyril Silvan - Walter Ferguson

Día de Carnaval

para orquesta sinfónica y grupo de Calypso

Partitura

Arreglo: Alonso Torres Matarrita

2021

Instrumentación:

Piccolo
2 Flautas
2 Oboes
Corno Inglés
2 Clarinetes en Si bemol.
Clarinete Bajo
2 Fagotes
Contrafagot

4 Cornos en Fa
3 Trompetas en Sib
2 Trombones
Trombón Bajo
Tuba

Percusión (4 ejecutantes):

- Tambor Tenor, Maracas, Batería.
- Redoblante Piccolo, Timbales Latinos, Vibráfono
- Bongó (siempre con bolillos), Conga Drum.
- Bombo, Cencerro.

Violines 1
Violines 2
Violas
Violoncelos
Contrabajos.

Día de Carnaval

Cyril Silvan-Walter Ferguson
arrg. Alonso Torres

Festivo $\text{♩} = 120$

Percusión 1 T.D. *pp* *cresc.*

Percusión 2 S.D. *pp* 2 3 4 *cresc.*

Percusión 3 Bon. con bolillos *pp* 2 3 4 *cresc.*

Percusión 4 B.D. *pp* 2 3 4 *cresc.*



T.D. *mf* *cresc.*

S.Picc. 5 6 7 *mf* *cresc.* 3 3

B.B. 5 6 7 *mf* *cresc.*

Bmb. 5 6 7 *mf* *cresc.*



T.D. *f*

S.Picc. *f* 2 3 4

B.B. *f* 2 3 4 5

Bmb. *f* 2 3 4



T.D. $\text{♩} = 13$

S.Picc. 5 6 7 3 3 3 3

B.B. 6 7 8 3 3 3 3

Bmb. 5 6 7

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

21

f

a2

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

a2

f

Bb Tpt. 3

f

Tbn. 1 - Tbn. 2

1.

f

mf

Tbn. B.

mf

Tuba

mf

T.D.

f

S.Picc.

loco

3

3

B.B.

loco

3

3

Bmb.

f

Vln. II

f

V

Vla.

f

Vc.

pizz.

mf

C.B.

pizz.

mf

Ob. 1 - Ob. 2
25
f

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
1.
f

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Bb Tpt. 3
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tbn. B.
mf

Tuba
mf

T.D.

S.Picc.
2
3
4
5

B.B.
2
3
4
5

Bmb.
2
3
4

Vln. I
3
3

Vln. II
3
3

Vla.
3
3

Vc.
mf

C.B.
mf

29

Picc.

Fl. 1 - Fl. 2

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cl. B.

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Tbn. 1 - Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

T.D.

S.Picc.

B.B.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ff 3 3

mf

mf

mp subito

mp subito

mp subito

mp

mf

mf

arco

arco

a2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
33

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2

T.D.

S.Picc.

B.B.

Bmb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

A mar.

A timb..

A cong.

A cen.

2

3

3

3

3

3

4



Fl. 1 - Fl. 2
38

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2

Cor. 1 - Cor. 2

Vla.

Vc.

C.B.

1.

f

mp

1.

mp

1.

f

mp

mp

div.

div.

Fl. 1 - Fl. 2
42

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mp

Fgt. 1 - Fgt. 2
mp

Vla.
mp

Vc.
mp

C.B.

pp



Lobster Band
Cadencioso ♩=102

Picc.
46

Fl. 1 - Fl. 2
1.
mf

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Cor. 3 - Hn. 4
mp
Lobster Band

B.Caly.
8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Fl. 1 - Fl. 2
50 *f*

Ob. 1 - Ob. 2
f

C. In.
f

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Cor. 3 - Hn. 4
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Timb.
f

C. Dr.
f

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

a2

Timb.

Cong.

Detailed description: This page of a musical score for 'Día de Carnaval' contains measures 50 through 53. The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinet in C, Cor Anglais 1 and 2, and Horns 3 and 4. The brass section includes B-flat Trumpets 1 and 2, and Trombones 1 and 2. Percussion includes Timpani and Conga. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *mf* to *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A rehearsal mark '50' is present at the beginning of the first system. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The page number '10' is in the top left corner, and the title 'Partitura completa Día de Carnaval' is at the top center.

A

Ob. 1 - Ob. 2
54 *mf*

C. In.
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
f mf

Cl. B.
p

Fgt. 1 - Fgt. 2
p

Cor. 1 - Cor. 2
p

1.
Cor. 3 - Hn. 4
p

Marac.
mf

C. Dr.
rellenando con mazacote

Cen.
C.B.
f

B.Caly.
f
8
Fy-ah in the land with the Lobs - ter Band
I want the pu - blic to un - der - stand
How in the world the

A

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Fl. 1 - Fl. 2
59 *f* 3

Cor. 1 - Cor. 2
mf a2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
mf 1.

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf 1.

Marac.
3

C. Dr.
7

C.B.
2 3 4

B.Caly.
8 Ske - lin - tan mek the Lobs - ter break out the Band Fy - ah in the land with the

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This page of a musical score for 'Día de Carnaval' contains staves for woodwinds, brass, percussion, strings, and a vocal line. The woodwind section includes Flutes 1 and 2 (starting at measure 59), Cor Anglais 1 and 2, Bb Trumpets 1 and 2, and Trombones 1 and 2. The percussion section includes Maracas and Congas. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line is for the character B.Caly. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *f* and *mf*, as well as articulation like accents and slurs. The vocal line includes lyrics in Spanish: 'Ske - lin - tan mek the Lobs - ter break out the Band Fy - ah in the land with the'.

63

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2 *f mf*

Cl. B. *p*

Fgt. 1 - Fgt. 2 *p*

Cor. 1 - Cor. 2 *mf*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 - Tbn. 2

Marac. 2 3 4

C. Dr. 2 3 4

C.B. 2 3 4

B.Caly. 8
Lobs - ter Band
I want the pu - blic to un - der - stand
How in the world the

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a band and vocalists. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a variety of instruments: woodwinds (Bb Clarinets, Clarinet in Bb, Bassoons), brass (Bb Trumpets, Trombones), percussion (Maracas, Congas, Bongos), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass), and a vocal line. The vocal line is for a soloist and a band (Lobs-ter Band). The lyrics are: "Lobs - ter Band I want the pu - blic to un - der - stand How in the world the". The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like accents and slurs. The page number 13 is in the top right corner.

B

1.

1.

Cor. 1 - Cor. 2

67

mf

Cor. 3 - Hn. 4

mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Tuba

mf

Marac.

2 3 4 5

mp

C. Dr.

2 3 4 5

mf

C.B.

2 3

B.Caly.

8

Ske-lin - tan mek the Lobs-ter break out the Band I seh you run tell me why you run We di

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

C.B.

mf

Partitura completa
Día de Carnaval

Fl. 1 - Fl. 2
72
mp

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
f

Cl. B.
mf

Fgt. 1 - Fgt. 2
2.
mf

Cor. 1 - Cor. 2

Cor. 3 - Hn. 4

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
mf

Bb Tpt. 3
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tuba

Marac.
2 3 4 5

C. Dr.
2 3 4 5

B.Caly.
8
Lobs - ter was ha - vin' fun we came out to play Ske - lin - tan run a - way

Vln. I
tr
mp

Vln. II
tr
mp

Vla.
tr
mp

tr
1. 15

C

Fl. 1 - Fl. 2
77 *f* *f* 3

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
1. *f*

Cor. 1 - Cor. 2
1. a2 *mf* *mf*

Cor. 3 - Hn. 4
mf *mf*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
mf

Bb Tpt. 3
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tuba
mp

Marac.
6 *f* 3

Timb.

C. Dr.
mp *f*

C.B.

B.Caly.
and I bawl out Fy - ah in the land with the Lobs - ter Band I want the pu - blic to

C

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Ob. 1 - Ob. 2
81
mf

C. In.
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf

Cl. B.
mf

Cor. 1 - Cor. 2

Cor. 3 - Hn. 4

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f mf

Bb Tpt. 3
mf

Marac.
2 3 4
/ / /

C. Dr.
2 3 4
/ / /

C.B.
2 3 4
/ / /

B.Caly.
un - der - stand How in the world the Ske - lin - tan mek the Lobs - ter break out the Band

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

D

Fl. 1 - Fl. 2
85
f

Ob. 1 - Ob. 2
mf

C. In.
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2
1.
mf

Cor. 1 - Cor. 2
mp
1.

Cor. 3 - Hn. 4
mp

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f
mf

Bb Tpt. 3
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tuba
mf *mp*

Marac.
2 3 4

Timb.

C. Dr.
2 3

C.B.

B.Caly.
8
Leh go mee hand, leh go mee hand I am a true born Cos - ta Ri - can

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Fl. 1 - Fl. 2
89
mp *f*
tr
3

Ob. 1 - Ob. 2
mp *f*
1.
tr
3

C. In.

Fgt. 1 - Fgt. 2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Tbn. 1 - Tbn. 2

Tuba

Marac.
2 3 4 5
3

C. Dr.
2 3 4 5

B.Caly.
8
a - ny where I go They love me sing ca - lyp - so and then I bawl out

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

E

Ob. 1 - Ob. 2
94
f

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
f mf

Cl. B.
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Bb Tpt. 3
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Marac.
2 3 4

Timb.
3

C. Dr.
2 3

C.B.
2 3

B.Caly.
8
Fy - ah in the land with the Lobs - ter Band I want the pu - blic to un - der - stand

E

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f mf

C.B.
f mf

Picc. 98

Fl. 1 - Fl. 2

Ob. 1 - Ob. 2

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2

Marac.

C. Dr.

C.B.

B.Caly.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

How in the world the Ske - lin - tan mek the Lobs - ter break out the O U T

f

f

f

div.

2

3

4

2

3

2

3

3

3

3

3

Fl. 1 - Fl. 2
106

Ob. 1 - Ob. 2
f *mf*

C. In.
f

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf

Cl. B.
mf

Fgt. 1 - Fgt. 2

Marac.
2 3 4

C. Dr.
2 3 4

B.Caly.
I want to break a - way ma - ña - na is a - no - ther day an' then I bawl out__

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
mf

C.B.

Detailed description: This page of a musical score for 'Día de Carnaval' (page 23) features a variety of instruments and a vocal line. The woodwind section includes Flutes 1 and 2 (marked 106), Oboes 1 and 2 (with dynamics *f* and *mf*), Clarinet in C (marked *f*), Bass Clarinets 1 and 2 (marked *mf*), and Clarinet in Bb (marked *mf*). The percussion section consists of Fagots 1 and 2, Maracas (with rhythmic patterns and accents 2, 3, 4), and Congas (with rhythmic patterns and accents 2, 3, 4). The vocal line (B.Caly.) has lyrics: "I want to break a - way ma - ña - na is a - no - ther day an' then I bawl out__". The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello (marked *mf*), and Contrabass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

G

Fl. 1 - Fl. 2
110

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mp

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Bb Tpt. 3
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Tuba
mf

Marac.
2 3

C. Dr.
2 3

C.B.

B.Caly.
8
Fy - ah in the land with the Lobs - ter Band I want the pu - blic to un - der - stand

G

Vln. I
f

Vln. II
f div.

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Brass Section:
Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 114 is marked. Dynamics include *f*.
Bb Tpt. 3: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *f*.
Tbn. 1 - Tbn. 2: Bass clef. Dynamics include *f*.
Tuba: Bass clef. Dynamics include *f*.

Woodwinds:
Marac.: Treble clef. Includes a triplet of eighth notes.
C. Dr.: Treble clef. Includes a triplet of eighth notes.
C.B.: Bass clef.

Vocal:
B. Caly.: Treble clef. Lyrics: "How in the world the Ske - lin - tan mek the Lobs - ter break out the".

Strings:
Vln. I: Treble clef. Features sixteenth-note runs with a '6' marking.
Vln. II: Treble clef. Features sixteenth-note runs with a '6' marking.
Vla.: Bass clef. Features sixteenth-note runs with a '6' marking.
Vc.: Bass clef.
C.B.: Bass clef.

On Carnival Day
Calypso ♩=90

Picc. *117*

Ob. 1 - Ob. 2 *a2*
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2 *mp*

Cl. B. *mp*

Cor. 1 - Cor. 2 *a2*
mf

Cor. 3 - Hn. 4 *mf*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Tbn. 1 - Tbn. 2

Marac. *D.S.*
f

C. Dr. 2 3 4

C.B. 2 3 4

On Carnival Day

B.Caly. *Band*

Calypso ♩=90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

C.B. *f*

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Fl. 1 - Fl. 2 (with *f* and *a2* markings), Ob. 1 - Ob. 2, C. In. (with *mf* marking), Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2, and Cl. B. The middle system includes Cor. 1 - Cor. 2, Cor. 3 - Hn. 4 (with *a2* marking), Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 (with *f* marking), Bb Tpt. 3 (with *f* marking), and Tbn. 1 - Tbn. 2 (with *f* marking). The percussion section includes D. S., Timb., C. Dr., and C. B. The bottom system includes Vln. I, Vln. II, Vla. (with *f* and *div.* markings), Vc., and C. B. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece features a variety of dynamics and articulations, including accents and breath marks.

Partitura completa
Día de Carnaval

H

D. S. *126*

Timb. S.D. *picc.*

C. Dr.

C. B.

B. Caly. *8*

On Car - na - val Day on Car - na - val Day



D. S. *130*

Timb.

C. Dr.

C. B.

B. Caly. *8*

on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C. B.

I

Fl. 1 - Fl. 2
134
mf

Ob. 1 - Ob. 2
mf
a2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
1.
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
p

Tuba
p

D. S.
8
3

Timb.
3

C. Dr.
8
9

C.B.

B.Caly.
8
On Car - na - val Day on Car - na - val Day

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Fl. 1 - Fl. 2
138

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Cor. 3 - Hn. 4
mf

D. S.
2 3 4 5

Timb.
2 3 4 5

C. Dr.
2 3 4 5

C. B.
2 3 4 5

B. Caly.
8
on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way (letra ad lib.)

Vc.
V

C. B.
V



Cor. 1 - Cor. 2
142

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

D. S.
2 3

Timb.
A Vib.
Vib.

C. Dr.
2 3

B. Caly.
8

Vc.
mf
V

C. B.
mf
V

Fl. 1 - Fl. 2
146 *ff*

Cor. 1 - Cor. 2

Tbn. 1 - Tbn. 2

D. S. 4 5 6 7

C. Dr. 4 5 6 7

B.Caly.

Vc.

C.B.



Fl. 1 - Fl. 2
150

D. S. 8 9 10 11

C. Dr. 8 9 10 11

B.Caly. On Car- na - val

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

C.B.

K

Fl. 1 - Fl. 2
155
mf a2 5

Ob. 1 - Ob. 2
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf 6

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
1.
p

Tuba
p

D. S.
3 2

Vib.
f

C. Dr.
2

C. B.
2

B. Caly.
8
Day on Car - na - val Day on Car na - val

K

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f div.

Vc.
f

C. B.
f

Fl. 1 - Fl. 2
159

Ob. 1 - Ob. 2

C. In.

D. S.

Vib.

C. Dr.

C. B.

B. Caly.
8
Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way On Car - na - val

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C. B.

Fl. 1 - Fl. 2
163 *f*

Ob. 1 - Ob. 2
f

C. In.
f

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Bb Tpt. 3
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Tuba
f

D. S.
7 8 9 10 11

C. Dr.
7 8 9 10 11

C. B.
7 8 9 10 11

B. Caly.
8
Day on Car- na - val Day on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp-

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

C. B.
mf

L

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
168

Tbn. 1 - Tbn. 2

D. S.

Vib.

C. Dr.

C. B.

1. *f*

mp

3

12

13

2

B. Caly.

so break in' a - way (letra ad lib.)

L

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C. B.

mf

mf



Picc.

173 *f*

Fl. 1 - Fl. 2

1. *f*

Ob. 1 - Ob. 2

2. *f*

Tbn. 1 - Tbn. 2

D. S.

Vib.

C. Dr.

B. Caly.

Vc.

C. B.

3

4

5

6

f

M

Ob. 1 - Ob. 2
177 *mf*

C. In. *mf*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 *mf*

Bb Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 - Tbn. 2

D. S. 7 8 9 10 11

C. Dr. 7 8 9 10 11

B. Caly. On Car na-val

M

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

C.B. *mf*

a2

Fgt. 1 - Fgt. 2
183 *mp*

C. Fgt.
mp

Cor. 1 - Cor. 2
f

Cor. 3 - Hn. 4
f

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f

Bb Tpt. 3
f

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Tbn. B.
mf

Tuba
mf

D. S.
mf

C. Dr.
mf

C.B.
mf

B.Caly.
8
Day on Car- na - val Day on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp-

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Picc. 188

Cl. B. E7 impro.

Fgt. 1 - Fgt. 2 *mp*

Cor. 1 - Cor. 2 *mp*

Cor. 3 - Hn. 4

D. S. 2 3 4

C. Dr. 2 3 4 *mf*

C.B. 2 3 *mf*

Solo de Clarinete Bajo

B. Caly. 8 so break - in' a - way

Vln. I *f* 5

Vln. II *f* 5

Vla. *f* 5

Vc. *mf*

C.B. *mf*



Cl. B. 192 A E7

Fgt. 1 - Fgt. 2

Cor. 1 - Cor. 2

D. S. 2 3 4

C. Dr. 2 3 4

Vc. V

C.B. V

Cl. B. *196*

Fgt. 1 - Fgt. 2

Cor. 1 - Cor. 2

D. S.

C. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

A D



Cl. B. *200*

D. S.

C. Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

E⁷ A D

Musical score for page 40 of 'Día de Carnaval'. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1 - Fl. 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1 - Ob. 2), Clarinet B (Cl. B.), Drum Set (D. S.), Timpani (Timb.), and Cymbals (C. Dr.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.).

The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Piccolo part starts at measure 204. The Clarinet B part has a key signature change to E major (two sharps) at measure 204, indicated by the chord E⁷. The Drum Set part has a key signature change to A major (three sharps) at measure 205, indicated by the chord A. The Timpani part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at measure 205. The string parts feature various rhythmic patterns and articulations, including accents and slurs.

Solo de Trompeta

Picc. 207

Fl. 1 - Fl. 2

Ob. 1 - Ob. 2

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 1. impro. E7 A

D. S. 2 3 4

C. Dr. 8 9 10 11

C.B. *f* 2 3 4

B.Caly.

Vln. I *f*

Vln. II *f* div.

Vla. *f*

Vc. *f*

C.B. *f*

2.

Ob. 1 - Ob. 2
211
f

Fgt. 1 - Fgt. 2
mf

Cor. 1 - Cor. 2
mf

Cor. 3 - Hn. 4
mf

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
E7 A

D. S.
5 6 7 8

Timb.
ff

C. Dr.
12 13 14 15

C.B.
5 6 7

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C.B.
f

Detailed description: This page of a musical score for 'Día de Carnaval' (page 42) features a variety of instruments. The woodwind section includes Oboes 1 and 2 (starting at measure 211), Flutes 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Cor Anglais 3 and Horn 4, and Bb Trumpets 1 and 2. The percussion section includes Snare Drum (D.S.), Timpani, Conga Drum, and Cymbal. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics range from *mf* to *ff*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the percussion provides a rhythmic accompaniment. The Bb Trumpets play a sustained chord progression (E7, A).

215

Picc. *mf*

Fl. 1 - Fl. 2 *mf* 1.

Ob. 1 - Ob. 2

Cor. 1 - Cor. 2

Cor. 3 - Hn. 4

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 D E⁷ A

D. S. 2 3 4

C. Dr. 16 17 18 19

C.B. 2 3 4

B.Caly.

Vc. V

C.B. V

219

Picc.

Fl. 1 - Fl. 2

Ob. 1 - Ob. 2

Cor. 1 - Cor. 2

Cor. 3 - Hn. 4

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

D. S.

C. Dr.

C.B.

B.Caly.

Vc.

C.B.

D

E7

A

5

6

7

20

21

22

5

6

7

on car - na - val

Detailed description: This page of a musical score for 'Día de Carnaval' (page 44) features a variety of instruments. The woodwinds include Piccolo (numbered 219), Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, and Horns 3 and 4. The brass section consists of B-flat Trumpets 1 and 2. The percussion section includes a Snare Drum (D. S.), Conga Drums (C. Dr.), and a Bass Drum (C.B.). The strings include a Bassoon (B.Calyx), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Piccolo, Flutes, and Oboes have melodic lines with accents and slurs. The Cor Anglais and Horns play block chords. The Trumpets play a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare Drum, Conga, and Bass Drum have specific rhythmic patterns indicated by numbers 5, 6, 7, 20, 21, and 22. The Bassoon, Violoncello, and Double Bass have melodic lines with accents and slurs. The lyrics 'on car - na - val' are written under the Bassoon staff.

N

Fl. 1 - Fl. 2
223 *mf*

Ob. 1 - Ob. 2
mf

C. In.
mf

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf

Cl. B.
mf

Fgt. 1 - Fgt. 2
mf

C. Fgt.
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tbn. B.
mf

Tuba
mf

D. S.

Timb. A Vib.

C. Dr.

C. B.

B. Caly.
day, on car - na - val day,

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc. div.
f

C. B.

Ob. 1 - Ob. 2
226
mf

C. In.
mf

Fgt. 1 - Fgt. 2
2.
mf

C. Fgt.

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f mf

Bb Tpt. 3
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
mf

Tbn. B.

Tuba

D. S.
2 3 4

Vib.
Vib.
f

C. Dr.
2 3 4

C. B.
2 3 4

B. Caly.
8
on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C. B.

Fl. 1 - Fl. 2
230
f
a2

Ob. 1 - Ob. 2
f

C. In.
mf
2.

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
mf

Cl. B.
p

Fgt. 1 - Fgt. 2
p

C. Fgt.
p

Cor. 1 - Cor. 2
mp

Cor. 3 - Hn. 4
mp

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Tbn. B.
f

Tuba
f

D. S.
5
3

C. Dr.
2
3
4

C. B.
2
3
4

B. Caly.
8
on car - na - val day, on car - na - val day,

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
f

C. B.
f

Fl. 1 - Fl. 2
234

Ob. 1 - Ob. 2
f

C. In.
f

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cl. B.

C. Fgt.

Cor. 1 - Cor. 2
mp

Cor. 3 - Hn. 4
mp a2

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2
f f

Bb Tpt. 3
mf

Tbn. 1 - Tbn. 2
f

Tbn. B.

Tuba

D. S.
2 3 4

Vib.
A S.D.
picc. To Perc.

C. Dr.
2 3 4

C.B.
2 3 4

B.Caly.
8
on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
V

C.B.
V

Ob. 1 - Ob. 2
238
f

C. In.
f

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2
f

Cl. B.
f

Cor. 1 - Cor. 2

Cor. 3 - Hn. 4

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Tbn. B.

Tuba
f

D. S.

C. Dr.

C. B.

B. Caly.
8
on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a - way

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

C. B.
f

Lento Ad. Lib. ♩ = 82

Picc. 242 *f*

Fl. 1 - Fl. 2 *f*

Ob. 1 - Ob. 2

C. In.

Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2

Cl. B.

Fgt. 1 - Fgt. 2 *f* *p*

C. Fgt. *f* *p*

Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2 *f*

Bb Tpt. 3 *f*

Tbn. 1 - Tbn. 2 *f*

Tbn. B.

Tuba

D. S. 5

C. Dr. A bon.

C. B. 5 A B. D.

con le voci

con le voci

1. con le voci

B. Caly. 8
on Car na - val Day Ka - wé Ca lyp - so break - in' a -

Lento Ad. Lib. ♩ = 82

Vln. I con le voci *mf*

Vln. II con le voci *mf*

Vla. con le voci *mf*

Vc. *mf*

C. B.

Festivo ♩=120

The score is for a festive piece in 2/4 time at 120 beats per minute. It features a woodwind section with Piccolo, Flute 1-2, Oboe 1-2, and Clarinet 1-2 (Bb and Bb). The brass section includes Trumpets 1-2 (Bb), Trumpet 3 (Bb), and Trombones 1-2 (Bb). The percussion section includes Tom-tom Drum (T.D.), Snare Drum Piccolo (S.D. picc.), Conga Drum (C. Dr.), Bass Drum (B.D.), and Bells (B. Caly.).

Woodwind Section:

- Picc.**: Rested until the final measure, where it plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*.
- Fl. 1 - Fl. 2**: Rested until the final measure, where they play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f* and *a2*.
- Ob. 1 - Ob. 2**: Rested throughout.
- Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2**: Rested throughout.

Brass Section:

- Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2**: Rested throughout.
- Bb Tpt. 3**: Rested throughout.
- Tbn. 1 - Tbn. 2**: Rested throughout.

Percussion Section:

- T.D.**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes (G2, A2, B2) with accents, starting at *mf* and *cresc.* over the measures.
- S.D. picc.**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes (G2, A2, B2) with accents, starting at *mf*. It has rests in the second, third, and fourth measures.
- C. Dr.**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes (G2, A2, B2) with accents, starting at *mf* and *cresc.*. It has rests in the second, third, and fourth measures.
- B.D.**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes (G2, A2, B2) with accents, starting at *mf* and *cresc.*. It has rests in the second, third, and fourth measures.
- B. Caly.**: Plays a sustained low-frequency sound, marked *way*.

This musical score page, numbered 52, is for the piece "Día de Carnaval". It features a variety of instruments and includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *a2* (second octave). The score is organized into systems for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1 - Fl. 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1 - Ob. 2), Bassoon 1 and 2 (Bb Cl. 1 - Bb Cl. 2), and Bassoon 3 (Bb Tpt. 3). The brass section includes Trumpets 1 and 2 (Bb Tpt. 1 - Bb Tpt. 2), Trumpet 3 (Bb Tpt. 3), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1 - Tbn. 2), Trombone (Tbn. B.), and Tuba. The percussion section includes Tom Tom (T. D.), Snare Drum (S.D. picc.), Cymbal (C. Dr.), and Bass Drum (B. D.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score includes various musical notations such as trills, accents, and dynamic markings.

This page of a musical score for 'Día de Carnaval' features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (numbered 254), Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in A, Bass Clarinet 1 and 2, Clarinet in B, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The brass section consists of Horn 1 and 2, Horn 3 and Horn 4, Trumpet 1 and 2, Trumpet 3, Trombone 1 and 2, Trombone B, and Tuba. The percussion section includes Tom Drum (T.D.), Snare Drum Piccolo (S.D. picc.), Conga Drum (C. Dr.), and Bass Drum (B. D.). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a rest for the first measure, followed by a dynamic marking of *f* (forte) in the second measure. The Piccolo part starts with a measure rest, then plays a series of notes with accents. The woodwinds and brasses play chords and single notes, often with accents. The percussion parts feature rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The strings play a steady accompaniment with accents.

Alonso Torres

Not Sincere at All

Calypso para ensamble de música moderna.

Partitura

2021

Instrumentación

Clarinete en Si bemol
Clarinete Bajo

Saxofón Tenor

Trompeta
Trombón

Voces:

- Cantante Principal (Barítono)
- Coro Masculino

Cuarteto de Cuerdas:

- Violín 1
- Violín 2
- Viola
- Violonchelo

Marimba

Guitarra (eléctrica)

Piano

Contrabajo pulsado

Conga Drum ad libitum

Score

Not sincere at all

Calypso

Alonso Torres

Moderato ♩=90

Clarinet in B \flat

Tenor Sax

Trumpet in B \flat

Trombone

Violin I

Violin II

Viola

Piano

p *p* *f* *mf*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

mf *f* *mf* *mp*

This musical score page, numbered 2, is for the piece "Not sincere at all". It features a variety of instruments: B♭ Clarinet (Cl.), B Clarinet (Cl.), Saxophone (Sx.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Mridangam (Mrb.), and Piano (Pno.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins at measure 6. The woodwinds and strings play melodic lines with various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*. The brass section provides harmonic support, with the trombone playing a prominent *f* line. The piano part features complex textures, including triplets and chords, with dynamics ranging from *mf* to *mp*. The score includes numerous musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Calypso $\text{♩} = 78$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- B♭ Cl.**: *mf* (first system), *f* (second system)
- B. Cl.**: *mf* (second system)
- T. Sx.**: *mf* (first system), *f* (second system)
- B♭ Tpt.**: *mf* (first system), *f* (second system)
- Tbn.**: *mf* (second system)
- Vln. I**: *p* (second system)
- Vln. II**: *p* (second system)
- Vla.**: *mf* (first system), *p* (second system)
- Vc.**: *mf* (first system), *p* (second system), *mf* (third system)
- Pno.**: *f* (first system), *p* (second system)
- E.Gtr.**: *mf* (second system), *simile* (third system)
- Bs.**: *mf* (second system)

The musical score is arranged in systems. The first system includes B♭ Clarinet, B Clarinet, and Tenor Saxophone. The second system includes B♭ Trumpet and Trombone. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The fourth system includes Tenor voice and Electric Guitar. The fifth system includes Bass. A section marker 'A' is placed above the first measure of the B♭ Clarinet staff. Dynamics include *mf* and *f*. A glissando marking is present in the Trombone staff. The vocal line includes the lyrics: "In o - ur coun - try Cos - ta Ri -".

16

B♭ Cl.

B. Cl.

T. Sax.

16

B♭ Tpt.

Tbn.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

T

16

E.Gtr.

Bs.

A

mf

mf

mf

f

gliss.

In o - ur coun - try Cos - ta Ri -

21

T. Sx. *mf* *mf* *mf*

B♭ Tpt. *mf* *mf* *mf*

Tbn. *mf* *mf* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

T. *mf*
ca Some peo-ple not sin-cere at all In o-ur coun-try Cos-ta Ri-ca some peo-ple they just

Mrb. *f*

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

The musical score is arranged in systems. The first system includes B♭ Clarinet (Cl.), B. Clarinet (Cl.), and Tenor Saxophone (T. Sx.). The second system includes B♭ Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The third system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The fourth system is the vocal line (T) with lyrics: "al - ways ha - ving fun In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere at all". The fifth system includes Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The sixth system includes Bass (Bs.). Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and hairpins.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, starting at measure 31 with a rest.
- T. Sx.**: Tenor Saxophone, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- B♭ Tpt.**: Trumpet in B-flat, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins I and II, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic.
- T.**: Tenor voice, singing the lyrics: "In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun".
- Mrb.**: Maracas, playing a rhythmic pattern starting at measure 31 with a *f* dynamic.
- Pno.**: Piano, playing a rhythmic accompaniment starting at measure 31.
- E.Gtr.**: Electric Guitar, playing a rhythmic accompaniment starting at measure 31.
- Bs.**: Bass, playing a rhythmic accompaniment starting at measure 31.

The score includes various musical notations such as rests, dynamics (*mf*, *f*), and articulation marks (accents, slurs).

36 **B**

B♭ Cl. *mf*

B. Cl. *mp*

Vln. I *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

T. *mf*

Mrb. *mf*

E.Gtr. *mf* L.V. *mf*

Bs. *mf*

I plan— with my friend to meet at nine— wait—ing for him to reach in time

The image shows a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. The page is numbered 8. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed are B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, Maracas, Electric Guitar, and Bass. The vocal line is in the center, with lyrics: 'I plan— with my friend to meet at nine— wait—ing for him to reach in time'. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B♭). The music starts at measure 36, which is marked with a box containing the letter 'B'. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are accents (>) and a triplet (3) in the vocal line. The electric guitar part has a 'L.V.' (Left Voice) section indicated by a dashed line.

41

B♭ Cl. *f*

B. Cl. *mf* *pp*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

T
— I call him at ten to know where he is — him said he was chat - ting with Jack and Jim — In o - ur

Pno. *mf* 6 *tea* *

E. Gtr.

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. It features a vocal line (T) with lyrics: 'I call him at ten to know where he is — him said he was chat - ting with Jack and Jim — In o - ur'. The score includes parts for B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The vocal line has a triplet of notes marked with a '3' and a fermata. The piano part has a sixteenth-note run marked with a '6' and a 'tea' annotation, and a '*' symbol. The E. Gtr. part has a sustained chord with a fermata. The Bass part has a melodic line. Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat.

C

The musical score is for the piece "Not sincere at all" and is marked with a rehearsal cue 'C'. It is in 2/2 time and the key signature has one sharp (F#). The score includes parts for B♭ Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, Maracas, Piano, Electric Guitar, and Bass. The vocal line (T) has lyrics: "coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri -". The score features various dynamics such as *mf*, *f*, and *mp*, and includes performance markings like accents and hairpins. The piano part includes a sixteenth-note figure with a '6' fingering.

51

B \flat Cl. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B \flat Tpt. *mf* *mp*

Tbn. *mp*

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

T. ca some peo-ple they just al - ways ha - ving fun — In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple

Mrb. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

E.Gtr. *mf* *f*

Bs.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 11, contains measures 51 through 54. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed are B \flat Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, Maracas, Piano, Electric Guitar, and Bass. The vocal line is in Spanish, with lyrics: 'ca some peo-ple they just al - ways ha - ving fun — In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple'. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano), along with articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B \flat), and the time signature is 4/4. The vocal line starts at measure 51 and continues through measure 54. The instrumental parts are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the upper staves, brass in the middle, and percussion and guitar/bass in the lower staves.

56

B \flat Cl.

T. Sx.

mf *gliss.* *f*

56

B \flat Tpt.

Tbn.

mf *gliss.* *mf*

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff *mf* *mf* *p*

56

T

not sin-cere at all _____ In o-ur coun-try Cos-ta Ri-ca some peo-ple they just al-ways ha-ving fun _____

56

Pno.

mf *3* *3*

tea *

56

E.Gtr.

Bs.

D

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, starting with a *mf* dynamic.
- T. Sx.**: Trumpet in C, starting with a *mf* dynamic.
- B♭ Tpt.**: Trumpet in B-flat, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting with a *mf* dynamic.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins I and II, both starting with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting with a *mf* dynamic.
- T.**: Tenor voice, with lyrics: "I saw Ber-na-dette we have ne-ver met since we gra-du-ate we pro-mised to give each o - ther a call".
- Mrb.**: Mallets, starting with a *mf* dynamic.
- Pno.**: Piano, starting with a *mf* dynamic.
- E.Gtr.**: Electric guitar, starting with a *mf* dynamic.
- Bs.**: Bass, starting with a *mf* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*), accents (>), and articulation marks (Lea, *). The vocal line is in a tenor range, and the lyrics are written below the staff.

71 E

B♭ Cl. *f* *mf*

B. Cl. *mf*

B♭ Tpt. *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

T
the phone ne-ver ring, ne-ver ring at all. In o-ur coun-try Cos-ta Ri-

Mrb. *p*

Pno. *f* *f*

E.Gtr. *f*

Bs. *f*

76

B \flat Cl. *f*

B. Cl. *mp*

T. Sx. *mp* *f*

B \flat Tpt.

Tbn. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

T. *ca* Some peo-ple not sin-cere at all In o-ur coun-try Cos-ta Ri-ca some peo-ple they just

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 16, is for the piece 'Not sincere at all'. It features a vocal line with lyrics and a variety of instrumental parts. The vocal line (T) begins at measure 76 with the lyrics 'ca Some peo-ple not sin-cere at all In o-ur coun-try Cos-ta Ri-ca some peo-ple they just'. The instrumental parts include B \flat Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B \flat Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (Bs.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout. The piano part (Pno.) features a prominent *f* dynamic starting at measure 76. The electric guitar (E.Gtr.) and bass (Bs.) parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The woodwinds and brass parts have specific melodic lines, with the Tenor Saxophone and Trombone showing a dynamic shift from *mp* to *f* in the later measures.

81

B \flat Cl. *f*

B. Cl. *mf*

T. Sx. *mf*

B \flat Tpt. *f*

Tbn. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

T
al - ways ha - ving fun — In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere — at all —

Mrb. *f*

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

86

B \flat Cl. *mf* *f*

B. Cl. *mf*

T. Sx. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

T
In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun

Mrb.

Pno. *f*

E.Gtr. *p*

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. The page is numbered 18. It features a variety of instruments: B \flat Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor voice, Maracas, Piano, Electric Guitar, and Bass. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics: 'In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun'. The piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking and a '*' symbol. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). There are also accents and slurs throughout the score.

91

B \flat Cl. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

T. *mf*
Pu - ra vi - da my friend pu - ra

Pno.

E.Gtr. *mf*

Bs. *mf*

F

Detailed description: This page of a musical score, numbered 19, is for the piece 'Not sincere at all'. It features a full orchestral and vocal arrangement. The instruments listed are Bb Clarinet, Violin I and II, Viola, Violoncello, Tenor, Piano, Electric Guitar, and Bass. The score begins at measure 91. The Bb Clarinet part starts with a rest and a dynamic marking of *p*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Tenor part has a vocal line with the lyrics 'Pu - ra vi - da my friend pu - ra' starting at measure 94, with a dynamic marking of *mf*. The Piano part provides harmonic support with chords and triplets. The Electric Guitar and Bass parts also contribute to the texture, with the Bass part marked *mf*. A rehearsal mark 'F' is placed above the Tenor staff at the end of the page.

96

B \flat Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

T. Sx. *mp*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mp*

T
vi - da that is what the peo - ple al - ways say - in' I lis - ten to that sound all the time but I know the

Mrb. *mf*

Pno. *mf* *ff* *ff*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is for the piece 'Not sincere at all'. It features a vocal line and accompaniment for various instruments. The vocal line (T) begins at measure 96 with the lyrics 'vi - da that is what the peo - ple al - ways say - in' I lis - ten to that sound all the time but I know the'. The instrumental parts include B \flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Maracas (Mrb.), Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (Bs.). The score uses dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). The key signature has one flat (B \flat), and the time signature is 4/4. The vocal line is in a higher register than the instrumental parts. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line and a more active upper voice. The electric guitar part consists of a series of chords, and the bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

G

101

T. Sax. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *mf*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mp* *mf* *mf*

Vla. *mp* *mf* *mf*

Vc. *f* *mf*

T. *f*

feel - ings they keep in - side. ____ In o - ur coun - try Cos - ta Ri -

Pno. *f* *f*

E.Gtr. *f*

Bs. *f*

105

B. Cl. *f* *mp*

T. Sx. *mp* *f*

B \flat Tpt. *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *f*

Vc. *mf*

T. ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri -

Pno. *f* *mp*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, is for the piece 'Not sincere at all'. It features a vocal line and a full orchestral accompaniment. The score is divided into systems for woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section includes B♭ Clarinet, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet, and Trombone. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The percussion section includes Tom-tom and Piano. The vocal line is in the key of B major and has lyrics in Spanish: 'ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri -'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte), along with crescendo and decrescendo hairpins. The tempo is not explicitly marked on this page.

109

B \flat Cl. *f*

B. Cl. *f*

T. Sx. *f*

B \flat Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

T
ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun _____ In o - ur coun - try Cos - ta Ri -

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. The page is numbered 109 at the top left. It features a variety of instruments: B \flat Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor voice, Piano, Electric Guitar, and Bass. The vocal line includes the lyrics: 'ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun _____ In o - ur coun - try Cos - ta Ri -'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Dynamics such as *f* (forte) are indicated for several instruments. The piano part includes a fermata and a dynamic marking of *f*. The electric guitar and bass parts provide a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

113

B \flat Cl. *mf*

B. Cl.

T. Sx. *f*

B \flat Tpt. *f*

Tbn. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

T
ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri -

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. The page is numbered 24 and contains measures 113 through 116. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are: B \flat Clarinet (B \flat Cl.), Clarinet in B (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B \flat Trumpet (B \flat Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Tenor (T), Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (Bs.). The vocal line (T) has lyrics: 'ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri -'. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*), accents (>), and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

117

B \flat Cl. *f*

B. Cl. *f*

T. Sax. *f*

B \flat Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco

T. *f*
ca some peo-ple they just al - ways ha - ving fun —

Mrb. *f*

Pno. *f*

E.Gtr. *f*

Bs. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Not sincere at all'. The page is numbered 25. It features a multi-staff arrangement. The top section includes woodwinds: B \flat Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, and Trombone. The middle section includes strings: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Below the strings is the vocal line for Tenor, with lyrics: 'ca some peo-ple they just al - ways ha - ving fun —'. The bottom section includes the Maracas, Piano, Electric Guitar, and Bass. The score begins at measure 117. Dynamics are marked with 'f' (forte) throughout. The woodwinds and strings play in a rhythmic pattern, often with accents. The vocal line is a simple melody. The piano and electric guitar provide harmonic support. The bass line is a steady accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

H

Pno. *f*

E.Gtr. *mp*

Bs. *mf*



B♭ Cl. *f*

B. Cl. *f*

T. Sx. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *f*

E.Gtr. *mp*

Bs. *mf*

1

130

B \flat Cl.

B. Cl.

T. Sx.

f

B \flat Tpt.

f

Tbn.

f

Vln. I

mf

f

Vln. II

mf

mf

Vla.

mf

mf

Vc.

mf

mf

T

In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple

Mrb.

mf

Pno.

E.Gtr.

Bs.

135

B \flat Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

T. Sx. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

T
not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun

Mrb. 135

E.Gtr. 135

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Not sincere at all'. The page is numbered 28. It features a vocal line with lyrics and accompaniment for various instruments. The instruments listed are B \flat Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, Maracas, Electric Guitar, and Bass. The score starts at measure 135. The vocal line has lyrics: 'not sin - cere at all In o - ur coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun'. The accompaniment includes woodwinds (Clarinets, Saxophone, Trumpets, Trombone), strings (Violins, Viola, Violoncello), and percussion (Tenor, Maracas, Electric Guitar, Bass). Dynamics like *mf* are indicated for several instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

J

Musical score for measures 140-144. The score includes parts for B♭ Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, Piano, Electric Guitar, and Bass. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked *ad libitum acabando la frase a tempo*. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Tenor part has the lyrics: "Tell me my friend what you real-ly feel".



Musical score for measures 145-149. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Tenor, and Piano. The key signature is one flat (Bb). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The Tenor part has the lyrics: "it may not hurt as you may think, by choos-ing your words care-ful-ly you make peo-ple lis-ten t'you grate-ful-ly".

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

T.

Pno.

mp

p

f

p

f

In o-ur

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, is for the piece 'Not sincere at all'. It covers measures 151 to 154. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), a Tenor, and Piano. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4. The string parts feature a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 153, with dynamic markings of *mp* for Violin II, *p* for Viola and Violoncello, and *f* for Violin I. The Tenor part has a vocal line with the lyrics 'In o-ur' starting in measure 154. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

K

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- B♭ Cl.**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *ff* dynamic.
- T. Sx.**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *mf* dynamic.
- B♭ Tpt.**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *f* dynamic.
- Tbn.**: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *mf* dynamic.
- Vln. I**: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *f* dynamic.
- Vln. II**: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *f* dynamic.
- Vla.**: Bass clef, key signature of one flat (Bb). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *f* dynamic.
- Vc.**: Bass clef, key signature of one flat (Bb). Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 156 with a *f* dynamic.
- T.**: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Lyrics: "coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur".
- Pno.**: Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one flat (Bb). Starts with a rest, then plays a chordal accompaniment starting at measure 156 with a *ff* dynamic.
- E.Gtr.**: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Plays a chordal accompaniment starting at measure 156.
- Bs.**: Bass clef, key signature of one flat (Bb). Plays a bass line starting at measure 156.

160

B \flat Cl. *f*

B. Cl. *f*

T. Sx. *mf*

B \flat Tpt. *f*

Tbn. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

T
coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun _____ In o - ur

Mrb. *f*

Pno. *f* *

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Not sincere at all'. The page is numbered 32. It features a vocal line and accompaniment for various instruments. The instruments include B \flat Clarinet, B Clarinet, Tenor Saxophone, B \flat Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Tenor, Maracas, Piano, Electric Guitar, and Bass. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B \flat). The vocal line starts at measure 160 with the lyrics 'coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun _____ In o - ur'. The piano part has a dynamic marking of *f* and a '*' symbol. The electric guitar and bass parts provide a rhythmic accompaniment. The woodwinds and brass parts have dynamic markings of *f* and *mf*.

164

B \flat Cl. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

T
coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur

Mrb. *f*

Pno. *f*

E.Gtr.

Bs.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 33, is for the piece 'Not sincere at all'. It covers measures 164 to 167. The score includes parts for B \flat Clarinet, Violin I and II, Viola, Violoncello, Trumpet, Mellophone, Piano, Electric Guitar, and Bass. The vocal line is for Tenor (T) and contains the lyrics: 'coun - try Cos - ta Ri - ca Some peo - ple not sin - cere at all In o - ur'. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano part includes a key signature change to two flats (B \flat major) in measure 167. The electric guitar and bass parts provide harmonic support with chords and a steady bass line.

168

B \flat Cl.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

T

Pno.

E.Gtr.

Bs.

mf

f

f

f

f

f

coun - try Cos - ta Ri - ca some peo - ple they just al - ways ha - ving fun ____

L $B\flat maj13$ $Dm11/C$ F^6_9 $Dm11$

B \flat Cl. *Improvisar con base en esta escala*

Vln. I

Vln. II

Vla.

T

Pno. $A\flat maj13$ $Cm11/B\flat$ $E\flat^6_9$ $Cm11$

E.Gtr.

Bs.



$Dm11/E\flat$ F^6_9 $Dm11$ $G7sus4$

B \flat Cl.

Pno. $Cm11/D\flat$ $E\flat^6_9$ $Cm11$ $F7sus4$

E.Gtr.

Bs.

M

Dm11/E \flat Dm11 F \flat $_9$ Dm11 G7sus4

Cm11/D \flat Cm11 E \flat $_9$ Cm11 F7sus4

B \flat Cl.

Pno.

E.Gtr.

Bs.



N

183

mf

mf

mp

mp

T. Sx.

Mrb.

Pno.

E.Gtr.

Bs.

187

B♭ Cl. *f*

B. Cl. *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Mrb. *f*

Pno. *mf* *f*

E.Gtr. *mf* *f*

Bs. *mf* *f*

O

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The first system is for T. Saxophone (T. Sax.), the second for Maracas (Mrb.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Electric Guitar (E. Gtr.), and the fifth for Bass (Bs.).

- T. Sax.:** Starts with a circled 'O' in a box. The melody features eighth and sixteenth notes with triplets. Dynamic: *mf*.
- Mrb.:** Mirrors the saxophone melody. Dynamic: *mf*. Measure 194 is indicated.
- Pno.:** Features a complex accompaniment with chords and arpeggios. Dynamic: *mp*. Measure 194 is indicated.
- E. Gtr.:** Plays a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic: *mp*. Measure 194 is indicated.
- Bs.:** Provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamic: *mp*.

repeat and fade...

This page of the musical score covers measures 201 to 203. The score is for a full orchestra and includes the following parts: B♭ Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Mallets (Mrb.), Piano (Pno.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (Bs.).

The score begins at measure 201 with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The music is marked with dynamics *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part (Pno.) plays a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The electric guitar (E. Gtr.) and bass (Bs.) parts provide a rhythmic foundation with chords and single notes. The brass and woodwind sections enter in measure 201 with various melodic lines, some marked with accents (>). The score concludes at measure 203 with a repeat sign and a double bar line, indicating the end of the section.

Alonso Torres

Lenguaje Géstico

Calypso para ensamble de música moderna.

Partitura

2020

Instrumentación

Cuarteto de Saxofones:

- Saxofón Soprano
- Saxofón Alto
- Saxofón Tenor
- Saxofón Barítono

Voces:

- Cantante Principal (Barítono)
- El Profesor (Barítono)
- Coro Masculino

Vibráfono

Sintetizador

Guitarra (nylon)

Piano

Percusión (3 ejecutantes):

- Tam-Tam, Platillo Suspendido
- Percusión Latina: Congas, Cencerro, Triángulo.
- Bombo de Orquesta

Tape (Bajo Sintetizado y Drum Machine).

Lenguaje Géstico

Calypso para ensemble de música moderna

Alonso Torres

Calypso $\text{♩} = 81$

Sax Soprano *f*

Sax Alto *mf*

Sax Tenor *mf*

Sax Barítono *mf*

Voz Principal

El Profesor

Coros

Vibráfono *f*

Synth Lead *f*
Filtered Sawtooth Lead

Guitarra *mf*
simile

Piano *mf*

Plat. Susp.
Tam-Tam

Percusión Latina
Campana

Bombo

Bajo Sintetizado (Tape)
Sintetizador de Modelado Físico que emula el bajo tradicional de calypso.

Drum Machine (Tape)
Notación guía

Verse 1

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx., Voz) are in the upper section, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The piano part (Pno.) is in the middle section, featuring a *leoa* (leona) section and dynamics from *mf* to *mp*. The guitar part (Gtr.) is in the lower middle section, marked *simile*. The percussion parts (Cym., Prec. Lat., Bmb., B.S., D.M.) are in the lower section, with Prec. Lat. marked with a slash and B.S. marked with a slash and a note.

Cru - za - mos el an - cho mar

(pasar a Congas)

15

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

en un a-vión has - ta Por - tu-gal de - jan - do to - do/a-trás bus - can - do co - no - ci-mien - to que/en mi

mf

mp

mf

mf

Congas
mazacote, variar alrededor de este patrón

Verse 2

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

29

cla-se de com-po - si - ción con un ma-es - tro muy re - nom-bra - do me di - jo con e-mo-ción que/el rit - mo/y la me - lo-dí -

mf *mp* *f*

mf *mp* *f*

mazacote, variar como antes (pasar a shaker)

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

Voz
- a por_ mu - cho que ha-llan triun- fa - do en es - te la - do del mun - do ya son co - sas _ del pa-sa -

Prof.
Coro

Vib.
mf

Lead

Gtr.

Pno.
sc

Cym.

Prc. Lat.
Shaker
mf

Bmb.

B.S.

D.M.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Lenguaje Géstico'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are four vocal staves labeled 'S. Sx.', 'A. Sx.', 'T. Sx.', and 'B. Sx.', all of which are currently empty. Below these is the vocal line for 'Voz', which includes the lyrics: '- a por_ mu - cho que ha-llan triun- fa - do en es - te la - do del mun - do ya son co - sas _ del pa-sa -'. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of two flats. Below the vocal line are staves for 'Prof.' and 'Coro', which are also empty. The next section includes a 'Vib.' (Vibraphone) staff with a melodic line starting at measure 36, marked with a hairpin crescendo to *mf*. Below the vibraphone is a grand staff for 'Lead' (Lead Instruments), which is empty. This is followed by a 'Gtr.' (Guitar) staff, which is empty. The piano part, labeled 'Pno.', consists of a grand staff with a complex accompaniment. The right hand features chords and arpeggios, while the left hand has a steady eighth-note bass line. The piano part is marked with *sc* (scordatura) in the first two measures. Below the piano are staves for 'Cym.' (Cymbals), 'Prc. Lat.' (Latin Percussion), and 'Bmb.' (Bass Drum). The 'Prc. Lat.' staff includes a 'Shaker' part with a rhythmic pattern starting at measure 36, marked with *mf*. The 'Bmb.' staff is empty. At the bottom, there are two more staves: 'B.S.' (Bass Saxophone) and 'D.M.' (Drum Machine). The 'B.S.' staff has a melodic line, and the 'D.M.' staff has a rhythmic pattern. The entire score is set in a key signature of two flats and begins at measure 36.

Bridge 1

42

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prec.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

do y yo po - ni - a/u - nos a - cor - des con un rit - mo sal - va - je u -

Spoken/rapped

Spoken/rapped

no! te pue - des pa - re - cer a/S - tra - vins - ky!

(pasar a Congas)

48

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc. Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

mf

mf

mp

mf

mf

mp

sa - ba/un ar - pe - gio cris - ta - li - no co - mo/el a - gua

¿C3 - mo pue - do no so - nar a na - die?

'pe - ra/a - i 'pe - ra/a - i le/has co - pia - do/a De - bu - ssy!

f

Congas

mf bolero a pulso de blanca

(pasar a campana)

2

3

2

Chorus 1

54

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

Voz
¿Quién va/es - cu - char e - sa mú - si - ca que pa - re - ce que des - va - ri - a sin rit -

Prof.

Coro

54

Vib.

54

Lead

54

Gtr. *mf*

54

Pno. *mf*

54

Cym.

54

Prc. Lat. Campana

54

Bmb.

54

B.S.

54

D.M.

59

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

f

mf

mf

mf

- mo Saxes sin me - lo - dí - a en un pa - ís llo - rón y bai - la - rín ¿Quién va/es - cu - char e - sa mú - sí - ca que pa - re -

mp

mf

65

S. Sx. *f*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Voz
- ce que des - va - ri - a sin rit - mo sin me - lo - di - a en un pa - is llo - rón y bai - la -

Prof.

Coro

65

Vib.

65

Lead *mp*

65

Gtr.

65

Pno. *mf*

65

Cym.

65

Prc.Lat. (pasar a Congas)

65

Bmb.

65

B.S.

65

D.M.

Verse 3

74

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

je - ron que pa - ra/a - van - zar de - bía por - bar un len - gua - je gés - ti - co pa - ra pa - re - cer mo - der - no pe -

Prof.

Coro

Vib.

mf

Lead

Gtr.

Pno.

f *mf* *5* *5* *5*

Cym.

Prc. Lat.

Congas mazacote, variar alrededor de este patrón

mazacote, variar como antes

Bmb.

B.S.

D.M.

Bridge 2

87

S. Sx. *f* *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf* *mf* *mf*

B. Sx. *mf* *mf* *mf*

Voz *mf*
tan - te ;Di-ga - me pro-fe-sor es - to con qué se co-me? ¿se - rá con vi-nho ver - de/o con gua - ca-mo-le?

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr. *f*

Pno. *f*

Cym.

Prec.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

93

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Voz

Prof. Tie- nes que/es- cu- char a Fer- ney- hough- y/a Be- rio ipe- ro no pue- de so- nar a na- da que/e- llos ha- yan- he- cho!

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno. *mf cresc.* *ff*

Cym.

Prc. Lat. (pasar a triangulo)

Bmb. *93 feeling de merengue a pulso de negra*

B.S.

D.M.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Lenguaje Géstico'. The page is numbered 16. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts include Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), Bass (B. Sx.), and a solo voice (Voz). The instrumental parts include Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Vibraphone (Vib.), Lead, Cymbals (Cym.), Percussion Latin (Prc. Lat.), Bateria Merengue (Bmb.), Bass (B.S.), and Drums (D.M.). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music starts at measure 93. The vocal line has lyrics in Spanish: 'Tie- nes que/es- cu- char a Fer- ney- hough- y/a Be- rio ipe- ro no pue- de so- nar a na- da que/e- llos ha- yan- he- cho!'. The piano part has dynamics markings of *mf cresc.* and *ff*. The percussion parts include a merengue feel and a 'pulsos de negra' feel. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

98

S. Sx.

A. Sx. *f con el cantante*

T. Sx.

B. Sx.

Voz
¿Có - mo pue - do no so - nar a na - die?

Prof.

Coro

Vib. *Leg.* *mf*

Lead

Gtr.

Pno. *pp* *f* *mp* *f*

Cym. *Pt.Susp.* *p* *f* triángulo (pasar a campana)

Prc. Lat. *mp*

Bmb. *f*

B.S.

D.M.

Detailed description: This page of a musical score for 'Lenguaje Géstico' (page 17) features a vocal line and various instrumental parts. The vocal line, starting at measure 98, includes the lyrics '¿Có - mo pue - do no so - nar a na - die?'. The instrumental parts include strings (S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx.), vibraphone (Vib.), lead (Lead), guitar (Gtr.), piano (Pno.), cymbals (Cym.), percussion (Prc. Lat., Bmb.), bass (B.S.), and double bass (D.M.). The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like 'con el cantante', 'Pt.Susp.', 'triángulo', and '(pasar a campana)'. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Chorus 2

112

S. Sx. *f*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr. *mf*

Pno. *mf*

Cym. *p* *f* Campana

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

¿Quién va/es - cu - char e - sa mú - si - ca Saxes que pa - re - ce que des - va - ri - a sin rit - mo sin me - lo - di -

118

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Pr. Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

- a en un pa - is llo - rón y bai - la - rín ¿Quién va/es - cu - char e - sa mú - si - ca que pa - re -

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

mf

mf

mf

f

mf

f

mf

mf

123

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

- ce que des - va - rí - a sin rit - mo sin me - lo - dí - a en un pa - ís llo - rón y bai - la -

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Lenguaje Géstico', page 21, starting at measure 123. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The vocal line (Voz) features lyrics in Spanish: '- ce que des - va - rí - a sin rit - mo sin me - lo - dí - a en un pa - ís llo - rón y bai - la -'. The instrumental parts include strings (S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx.), woodwinds (Vib.), brass (Cym., Bmb., B.S., D.M.), and a rhythm section (Gtr., Pno., Prc.Lat.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 126.

Chorus 3

128

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

f

f *groovy*

Voz

rin La la la ra la - ra la - ra la la la rai ra la rai la rai ra la rai

Prof.

Coro

ff *falsetto* *loco*

La la la ra la - ra la - ra la la la rai ra la rai la rai ra la rai

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

f *montuno*

Cym.

p *f*

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

133

S. Sx. *f*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *f* *groovy*

Voz
ra la rai la rai ra la rai la rai la rai la ra La la la ra la-ra la-ra la la la rai

Prof.

Coro
ra la rai la rai ra La la la ra la-ra la-ra la la la rai

Vib.

Lead *mf*

Gtr.

Pno. *f* *montuno*

Cym. (pasar a Tam-Tam) *p* *f*

Prc. Lat.

Bmb. *f*

B.S.

D.M.

139

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

ra la rai la rai ra la rai ra la rai la rai ra la rai la rai la rai la

ra la rai la rai ra la rai ra la rai la rai ra

f

mf

mf

mf

mf

Outro

The musical score for the 'Outro' section is arranged in a multi-staff format. It includes the following parts and markings:

- Vocal Parts:** Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), Bass (B. Sx.), and Voice (Voz). The voice part includes the syllable 'ra'.
- Instrumental Parts:** Vibraphone (Vib.), Lead guitar (Lead), Electric guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Cymbal (Cym.), Percussion Latin (Prc.Lat.), Bongos (Bmb.), Bass (B.S.), and Drums (D.M.).
- Dynamic Markings:** *f* (forte) is used in the Vib., Gtr., Pno., Cym., and Bmb. parts.
- Performance Indicators:** Hairpins (crescendo and decrescendo) are used in the vocal parts and Cym./Bmb. parts. Slurs and triplets are present in the Gtr. and Pno. parts.
- Section Markings:** The word 'Tam-Tam' is written above the Cym. staff.

149

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voiz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

f

mp

f

fade

out

fade

out

154

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Voz

Prof.

Coro

Vib.

Lead

Gtr.

Pno.

Cym.

Prc. Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

fp *f*

pp *mf* *mp*

mf subito *f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Lenguaje Géstico', contains measures 154 through 158. The score is arranged for a large ensemble, including vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass), voice parts (Voz, Prof., Coro), vibraphone (Vib.), lead instruments (Lead), guitar (Gtr.), piano (Pno.), cymbals (Cym.), percussion (Prc. Lat., Bmb.), bassoon (B.S.), and double bass (D.M.). The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts (S. Sx., T. Sx.) feature melodic lines with dynamic markings such as *fp*, *f*, *pp*, *mf*, and *mp*, and include triplet markings. The piano part (Pno.) has dynamic markings *mf subito* and *f*. The vibraphone part (Vib.) consists of rhythmic patterns with triplet markings. The guitar part (Gtr.) and lead part (Lead) are mostly silent, indicated by rests. The percussion parts (Cym., Prc. Lat., Bmb.) and other instruments (A. Sx., B. Sx., Voz, Prof., Coro, B.S., D.M.) are also silent, indicated by rests.

159

S. Sx. *mp* *f* *mf* *ff*

A. Sx. *f* *pp*

T. Sx. *mf* *mp* *f*

B. Sx. *mf*

Voz

Prof.

Coro

Vib. *mp*

Lead

Gtr. *f*

Pno. *f*

Cym.

Prc.Lat.

Bmb.

B.S.

D.M.

165

S. Sx. *mf* *ff*

A. Sx. *mp* *f* *mf* *ff*

T. Sx. *mp* *f* *mf* *f*

B. Sx. *mp* *f* *mp* *f*

Voz

Prof.

Coro

Vib. *mp* *ff*

Lead

Gtr. *p* *ff*

Pno. *p* *ff* hasta que se apague el sonido

Cym.

Pre.Lat.

Bmb. *165*

B.S. *165*

D.M. *165*