

LOS RITMOS TRADICIONALES DE GUANACASTE

Raziel Acevedo Álvarez

RESUMEN

Se destacan tres ritmos musicales de la tradición oral guanacasteca, los cuales, en la región, tomaron características muy particulares: la parrandera, la danza y el pasillo. Los dos primeros entrelazan elementos africanos y españoles en compás binario y ternario, mientras que el último, es una acelerada variación del vals europeo que conoció el esplendor en el siglo XIX. Se describen los elementos rítmicos y melódicos particulares, para establecer la diferencia musical que existe con ritmos afines de otras regiones latinoamericanas.

GENERALIDADES

Por mucho tiempo, la música de Guanacaste ha despertado atracción en gran parte de nuestro territorio. Sus acordes, ritmos y melodías, han recorrido el país en todas direcciones, esto debido en gran parte a una actitud oficial que la tuvo como única manifestación de la cultura vernácula de Costa Rica, posición que aisló y mantuvo al margen a otras manifestaciones culturales de igual importancia, como son la influencia afro antillana en el Atlántico y la indígena en Talamanca y otras regiones.

A esta actitud deformante se añadió la tendencia a tomar en cuenta sólo una mínima parte del acervo musical guanacasteco, que acabó por establecer una especie de patrón superpuesto a lo que realmente es el reflejo de todas las actividades y manifestaciones

ABSTRACT

The musical rhythms of the Guanacastecan oral traditions are emphasized here. They took very particular characteristics in the region: the "parrandera" (reveller), the dance and the "pasillo". The first two combine African and Spanish element in a binary and tertiary compass while the last is an accelerated variation of the European waltz flourishing in the XIX Century. The particular rhythmical and melodic elements are described to establish the musical difference between other Latin American kindred rhythms.

de la región; no obstante, la cultura de este pueblo continúa vigente y plena de fuerza. Porque lejos de permanecer como un fósil de biblioteca, estibado y numerado, la vivencia de sus melodías e instrumentos es acorde con su realidad, es parte de la vida diaria. Cualquier actividad que se realice en la comunidad, un tope de toros, un funeral, un rezo, un desfile, etc., confiere vital importancia a la presencia de su música tradicional que amalga todas las características de su cultura, su calor humano y el sabor de una bajura caliente y seca; un guanacasteco no concibe ninguna actividad social donde su música no se haga presente en cualquiera de sus diferentes formatos instrumentales, ya sea como banda, marimba, marimba orquesta o conjunto de guitarras mezclados con otros elementos. La música es tan necesaria e importante como el objeto mismo de la actividad.

En este tipo de música se diferencian tres elementos étnico-culturales originarios cuya mezcla es muy propia de Latinoamérica¹, nos referimos a los aportes español, africano e indígena. De las tres culturas, la influencia de las dos primeras es muy evidente en Guanacaste, por su preponderancia, su mayor caracterización y por la fuerza que aportan a la música de la región.

Al igual que otras áreas culturales, la música de Guanacaste ha sido influenciada constantemente durante toda su historia por las corrientes surgidas en los principales centros musicales de nuestro continente, pues como acertó a decir Bártok:

“sería absurdo pensar que cada pueblo, incluido el más pequeño de la tierra, posea material de cantos absolutamente primordial y originario” (Bártok: 1979, pág. 86).

En cada región donde se asimile un ritmo u otro elemento, éste pasa a formar parte del acervo cultural de ese grupo humano y a medida que se emplea va tomando la forma necesaria para ajustarse a las condiciones de esa sociedad, o sea, se transforma al adquirir características nuevas y otros patrones que lo modifican hasta llegar a ser un elemento propio del lugar, aunque siempre se conserven sus raíces.

Hay que tener en cuenta que desde la época precolombina la región de Guanacaste ha funcionado como puente de enlace entre los grandes ejes culturales del norte y del sur; a su territorio han llegado diferentes estilos, de los cuales unos se han quedado y otros han desaparecido por el constante movimiento y los nuevos patrones que impone la novedad. En este flujo cultural llegaron a la región los géneros musicales representativos de nuestro continente, se establecieron y asumieron características nuevas, adaptándose a la nueva sociedad que los asimilaba; allí tomaron rasgos y elementos particulares que los llevaron

a ser representativos de la zona. De todo ese caudal musical hoy se mantiene vigente una gran variedad de ritmos musicales en la provincia, entre los que se distinguen: pasillo, en 3/4, tangos en 4/4, vallenatos (originarios de la región de Valledupar, Colombia) y cumbias en 4/4, los cuales son ritmos que llegaron de Sudamérica. Los sones, puntos o parranderas en 2/4 y 6/8, danza, contradanza, danzones y boleros, en 2/4 son de ascendencia cubana que arribaron a la región vía México, la Jota Andaluza en 6/8 y el vals en 3/4, de influencia europea. Los ritmos mencionados anteriormente son parte importante del acervo histórico de Latinoamérica; descienden en su mayoría de otros híbridos que se han originado en los centros musicales de más influencia como Cuba, España, México y Colombia, entre los más destacados para nosotros.

Debemos considerar en este punto las confusiones que se presentan y se seguirán presentando en relación con la nomenclatura de los aires o ritmos musicales de cada región. Este ha sido un problema difícil de resolver para los musicólogos, pues como lo manifestó Leonardo Acosta “aparece la misma música con los más diversos nombres” (Acosta: 1982, pág. 170) o diversa música con el mismo nombre de un lugar a otro y aún dentro del mismo país, o sea, que un mismo ritmo o patrón tiene distintas denominaciones. Además otras veces se presenta lo contrario; a ritmos diferentes se les llama igual. El problema se agrava aún más por los continuos préstamos recíprocos, por las fusiones y la desaparición de géneros por modalidades que los absorben, como pasó en Guanacaste con el punto que fue absorbido y modificado por la Parrandera. Por eso, si nos interesa conocer a fondo la historia de la música de nuestro continente debemos estudiar su estrecha relación con la historia social, política y económica, además de sus rutas comerciales, sus guerras, centros de influencia y todo aspecto social que en ello se involucre.

Al proseguir con nuestro recorrido musical, debemos mencionar que las seis² primeras manifestaciones que se asentaron en la región, tomaron características nuevas y se transformaron día con día, para adaptarse y reflejar el

¹ Esta va a tener dos tipos claramente diferenciados que se desarrollan simultáneamente: Una de raíz indígena (México, Perú, Bolivia, Guatemala) o africana (Brasil, Cuba, Haití) y otra de procedencia europea, de la que surgirán los primeros pasos de música “cultura” americana.

² Pasillo, vals, jota, parranderas, danza y contradanza.

estilo de vida constituido por las actividades cotidianas de los pobladores de Guanacaste. Un aspecto importante de la música de tradición oral, que no podemos dejar aparte, es la función social que cumple³, pues está sujeta a los continuos cambios que sufre una sociedad; bajo ningún argumento se mantiene aislada y al margen de ella. Por esta razón está en movimiento perpetuo, ya que las constantes influencias exteriores y las nuevas necesidades la transforman continuamente; lo que hoy escuchamos de una forma, mañana puede ser todo lo contrario. La presión constante de los cambios operados en la sociedad ejerce una influencia fundamental en la música de tradición oral, en la que se mantienen las formas que se pueden adaptar y cambiar, en tanto que se destruye o elimina a las que no se integran. Por ese sistema la música tradicional permanece viva, ágil, fresca; es ese continuo ir y venir de las presiones sociales lo que le impregna una vitalidad única, que la mantiene joven.

RITMOS

La Parrandera

Es el estilo musical que más se cultiva en Guanacaste, y en el repertorio de los músicos regionales su lugar es preponderante; por cada tres parranderas se ejecuta una obra de cualquier otro ritmo, lo cual nos demuestra la popularidad y aceptación del género en la región. Su denominación es muy singular, tiene diferentes nombres según el lugar donde se la ejecute, pero los más aceptados en esta década son: parrandera, callejera y punto, etc.⁴ Se la escucha en diferentes formas ya sea instrumental o cantada, ejecutada por marimba, guitarra, banda o algún otro formato instrumental, de los que hemos visto en los últimos años (Marimba, guitarra y flauta- Bombo, marimba y guitarra- Bombo y marimba) y es empleada para alegrar el ambiente; es "música bulliciosa, con aires de vales corridos que

evoca las jotas de Andalucía" (Segreda: 1929, pág. 3). Es el fiel reflejo del alma guanacasteca que canta, llora y ríe, al compás de esta música hecha para acompañar su vida diaria.

Dentro del género parrandera se incluyen piezas que emplean los compases 2/4 o 3/4, cuando se la escribe, y 6/8 cuando la ejecutan. Podemos decir que se escribe de una forma y se ejecuta de otra. Generalmente no existe una disposición precisa de escritura; ningún músico tradicional se ha puesto de acuerdo y cada cual lo representa gráficamente según sus limitaciones musicales. Por nuestra experiencia⁵ recomendamos el uso del 6/8, porque es la métrica que puede ajustarse con precisión a las obras y ha sido por mucho tiempo la que empleamos al escribir. Curiosamente, para algunos músicos tradicionales no acostumbrados a este compás, su uso causa ciertos problemas de relación gráfica, porque ellos pueden interpretar con toda propiedad los ritmos escritos, pero le es difícil leerlos en un compás que no sea el de 2/4. Consideramos que esto puede deberse al hecho de que los primeros que empezaron a escribir las parranderas fueron los músicos de bandas militares y estas agrupaciones fundamentaban su repertorio en marchas que generalmente estaban escritas en compás de 2/4; posiblemente ahí se generalizó el uso de este compás binario para su representación escrita⁶.

Los ancestros de la parrandera los encontramos en el son⁷, el punto y la jota, (son

³ La música escrita ha perdido esta función, sus intérpretes sólo se preocupan de leerla correctamente, olvidando el impacto que puedan causar en el oyente si le introducen otros elementos nuevos.

⁴ Conocida también con los nombres populares de: Salta escobas, levanta polvos, revienta cinchas, levanta terrones, espanta perros, etc.

⁵ Durante más de ocho años hemos escrito música guanacasteca.

⁶ Queremos dejar clara nuestra posición en relación con la escritura, la cual representa sólo una pequeña parte de la obra; por más detalles que se intente escribir nunca será suficiente, porque en esta música juegan otros factores como estados de ánimo, experiencia, gusto, motivación, etc., elementos subjetivos que son difíciles de representar.

⁷ Aquí se nos presentan ciertas incógnitas en relación con las dos formas musicales: "El punto es la expresión en décimas del canto del zapateo, es escrito en 6/8 y el son es el estilo bailable surgido en las postrimerías del siglo XIX, resultado de la migración interna de trabajadores azucareros...Presenta en su formación elementos de música africana bantú y española...se escribe en 2/4". Meza, Guillermo. *Evocación del zapateo vigencia del son*. Primera Edición. Colección Cucalambé. Las Tunas, Cuba. 1993.

y punto⁸ cubano, jota andaluza) de estos se tomaron las raíces rítmicas, para formar una base, sobre la que luego se realizaron las variaciones y adaptaciones, necesarias para su implantación en la región. Y es por esas influencias sociales internas, el uso y gusto de las personas, que los géneros se unieron, formando una amalgama rítmica, un nuevo elemento que se consolidó con el correr de los años.

Sus melodías alegres y rápidas, tienen una velocidad que oscila entre M.M.♩. = 135 y M.M.♩. = 190, la que se ajusta a las condiciones sociales del evento y al estado de ánimo de los músicos; por esa razón algunas veces las escuchamos más rápido y otras más lento. Generalmente inician su movimiento melódico en anacrusa y dentro del giro desarrollan una secuencia rítmica (ver anexo A) "que se repite cada dos o cuatro compases, sujetas a una raíz que procede de la figura ♩ ♩ ♩ - ♩ ♩ (considero que debe escribirse ♩ ♩ ♩ - ♩ ♩)" (Acevedo: 1989, pág. 97), figura que se alterna con subdivisiones rítmicas del "número 4 como ♩ ♩ ♩ ♩. ♩. ♩." (Acevedo: 1989, pág. 81). Estas melodías, particularmente en las bandas o filarmonías, son acompañadas de un contracanto o contramelodía (ver anexo B) de características independientes, muy rica en sonoridad y estilo, basadas en la improvisación de escalas, acordes rápidos y otros elementos propios que buscan para adornar los espacios libres que deja la melodía. Cuando ésta finaliza, el contracanto emplea una escala descendente para cerrar la frase musical e iniciar el ciclo nuevamente. Esto le brinda una riqueza tímbrica, armónica y sonora muy característica de la región donde se ejecute y cada lugar posee una definición musical que la distingue plenamente de otras; de las improvisaciones depende mucho el grado interpretativo de la obra. También la improvisación se escucha, en menor grado, en la melodía, la percusión y el

acompañamiento; todos le imprimen dificultad y argumentos nuevos al estilo que lo modifican y lo rejuvenecen. Al tocar una parrandera los músicos respetan el giro melódico, pero alrededor de él la contramelodía responde a los silencios melódicos, la percusión alterna patrones independientes, el acompañamiento juega con acordes diferentes y los ejecutantes de la melodía introducen elementos rítmicos alternos y variaciones sobre el tema; esto produce una obra de singular belleza, que se transforma a cada instante que se la ejecute. Para lograr todo este proceso se debe contar con muy buenos músicos, de gran experiencia y de habilidades musicales muy desarrolladas, para producir un efecto acústico de grandes dimensiones, pocas veces imitado.

En el ejemplo 1 se muestran dos facetas rítmicas de la parrandera; la del bajo y la del acompañamiento. En primer lugar presentamos el movimiento rítmico que realiza el bajo cuando ejecuta estas obras; se puede observar en las notas con la plica hacia abajo, las que muestran dos posibilidades rítmicas muy empleadas, por quienes ejecutan el instrumento. Además se puede dividir y alternar estos elementos con figuras de ambos compases, o sea que se toma prestadas figuras de uno y de otro ejemplo, son alternadas y luego se varía su orden, unas primero que otras. Por otra parte, se presentan aquí dos formas comunes de acompañamiento en las figuras con las plicas para arriba; éstas muestran las dos posibilidades más conocidas. Al igual que en el bajo, se las alterna con las otras, para no producir un efecto repetitivo constante.

Ejemplo 1

Parrandera o Punto en 6/8



Los ritmos presentados en el ejemplo 1 son las figuras fundamentales de la parrandera, pero como se explicó anteriormente, están sujetas a cambios, variaciones y transfusiones de

8 En la mayoría de nuestras lecturas hemos encontrado la referencia a los nombres de: son, son suelto y punto, como una misma forma genérica de ritmo. En nuestro país al Punto se lo denomina Son y no existe una clara posición frente a ambos. Algunos escritos de principios de siglo lo mencionan como Son, pero en realidad lo que se escribe es un Punto. Otros hablan de Son Suelto, para hacer la diferencia con un ritmo que se bailaba agarrado, pero en realidad creemos que se bailaba Punto.

un estilo a otro, porque el ejecutante emplea los ritmos que mejor se adapten al estilo y a su gusto; por esto alternan constantemente unas figuras con otras, respetando siempre los silencios y los acentos que son los que imprimen el movimiento a la obra.

Danza o contradanza

Esta es una variante de la parrandera o de la jota, la cual se emplea dentro de su estructura para cambiar el aire musical del estilo, o sea, no se presenta como una forma independiente, sino que aparece acompañando otro género como un tema nuevo, opuesto completamente en velocidad y compás. La introducción temática o danza, no tiene ubicación definida dentro de los ritmos mencionados y se la encuentra tanto al principio o como al final de cada obra, sin que ello implique una variación al estilo, o cambio de nombre. Cuando se utiliza conjuntamente ambos ritmos se denomina contradanza o sea, el uso de una danza en una parrandera o a la composición musical con ambos estilos. La primera, con ritmo veloz, imprime agilidad y fuerza; la segunda, la contradanza, es lenta, pausada, con carácter señorial y cortesano; introduce un cambio de tempo al tema, desarrollando un ritmo diferente.

Generalmente es escrita en compás de 2/4, (en 3/4 sólo se conoce un ejemplo ver anexo C⁹), con un tempo establecido alrededor de M.M. = 60 a M.M. = 68 (la negra) lo que le da un carácter pausado y lento que reduce en un tercio el tiempo vertiginoso de la parrandera.

Su ritmo fundamental emplea la subdivisión de "negra con puntillo corchea y dos negras, (♩ . ♪ - ♪ ♪)¹⁰ ese es el eje principal" (Acevedo: 1989, pág. 93) sobre la que se realizan los giros melódicos. Esta base es una secuencia rítmica estable que se mantiene durante todo el desarrollo del movimiento melódico; dicho de otra forma este ritmo no varía

durante toda la contradanza y se encuentra en el bajo y el acompañamiento, los cuales marcan claramente el estilo, como se muestra en el ejemplo 2, donde el bajo es el que tiene las plicas hacia abajo y el acompañamiento las tiene hacia arriba. Durante los ocho compases que dura la danza o contradanza la base se mantiene inalterable y en ella no se introduce la improvisación, como en el estilo que acompaña.

Por otra parte los motivos melódicos alternan estas figuras con subdivisiones de la misma familia rítmica del compás (ver el anexo D); además, mantienen el elemento de la secuencia rítmica que se repite cada dos, cuatro u ocho compases.

Ejemplo 2

Danza o contradanza en 2/4



Para hacer una retrospectiva de la danza o contradanza, podemos indicar que sabemos que vino, como la mayor parte de los géneros musicales del área, de Europa. Según se cree deriva del baile inglés "Country Dance" que llegó a América por intermedio de España y se estableció en la isla de Cuba a principios del siglo XIX. De ella Fernando Ortiz manifiesta lo siguiente

"la famosa contradanza¹¹ cubana no fue sino la folklórica "Country Dance", o danza del pueblo de Normandía, que un día se hizo famosa en los saraos cortesanos de Londres y París, luego fue traída a Cuba por los oficiales ingleses que tomaron La Habana en 1762, y después por los españoles afrancesados de los tiempos de Carlos III" (Ortiz: 1975, pág. 17).

⁹ Aunque del todo no es una contradanza, sino un vals lento con una jota, tiene el mismo carácter en los cambios de tempo y su aire señorial.

¹⁰ También se la escribe: ♩ . ♪ - ♪ ♪.

¹¹ Alrededor de la contradanza, al igual que todos nuestros ritmos tradicionales existen diferentes posiciones de los investigadores en cuanto a su origen, que de hecho no es lo más importante.

Sin embargo, John Roberts manifiesta que la forma que arraigó en la isla no fue la

"contradanza española, sino su contraparte francesa, la "contredance", introducida un poco más tarde por los refugiados que huían de la revolución haitiana" (Roberts: 1982, pág. 16).

Muy pronto se desarrollaron dos medidas, muy relacionadas entre sí una en 6/8 y otra en 2/4, las mismas que más adelante influyeron en otras danzas. Desde los primeros días la contradanza cubana adoptó la influencia y los derivados del África; los negros comenzaron a sincopar el ritmo y a desplazar los acentos produciendo un sincretismo mucho más rico en movimiento. De esta modificación se originaron otras danzas, que Alejo Carpentier desglosa de la siguiente manera

"de la contradanza en 6/8 nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza en 2/4 nacieron la danza, la habanera y el danzón¹², con sus consecuentes más o menos híbridos" (Carpentier: 1972, pág. 129).

Tales ritmos alcanzaron su madurez expresiva en un momento histórico muy particular, las primeras décadas de este siglo.

Nuestra contradanza puede ser una variante de lo que a principios de siglo se llamaba "Habanera de Café" una versión del 2/4 muy lenta, que se extendió por México a finales del siglo XIX, como música impresa, y posteriormente fue difundida por el movimiento latino que desarrollaron las grandes casas disqueras estadounidenses de principios de siglo¹³.

Pasillo

Es otro ritmo de singular belleza que se ha asentado en la región. Nos llega en algún momento del siglo XIX procedente de Colom-

bia; época durante la cual se introduce en ese país, como una danza derivada del vals¹⁴, que pretendía crear una barrera de atuendos y coreografías que fuera acorde con las recepciones y bailes palaciegos de la élite, con el objeto de mantener al margen las manifestaciones plebeyas en la Colombia de principios del siglo XIX. Pero como sucede en todo proceso cultural rápidamente fue asimilado por el pueblo que lo hizo suyo, adaptándolo a sus necesidades. En Centroamérica era conocido ya antes de la primera mitad de dicho siglo, pues según los musicólogos colombianos, durante esa época importantes músicos de su país dedicados al pasillo, realizaron giras musicales por Centroamérica, en las que dieron a conocer las primeras versiones del nuevo ritmo. Algunos de ellos, debido a la acogida que les brindó la sociedad de esa época establecieron su residencia en la región, específicamente en El Salvador.

El pasillo es escrito en 3/4 o 6/8 y según Guillermo Abadía, investigador de Folklore Colombiano, el nombre se le dio por la velocidad en que se bailaba, al ejecutar pasos cortos de 25 a 35 cms., que hacían una danza veloz y hasta vertiginosa; ésta

"se bailaba cogido, en pareja estrechamente abrazada por la cintura debían girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos" (Abadía: 1973, pág. 87).

Aquí debemos notar un elemento de suma importancia y es que la música americana, al igual que la europea de esa época, debía cumplir por lo menos una función social para ser aceptada como tal, en este caso ser bailable. En gran medida, este requisito indispensable del pasado, continúa vigente en nuestra sociedad actual, y aunque los intereses sean otros, la función es la misma.

El pasillo se dividió en dos formas musicales, una vocal lenta y cadenciosa, influenciada por el bambuco, y otra instrumental de ritmo rápido extremadamente vigoroso. En nues-

12 Estos géneros se escuchan con frecuencia en Guacaste.

13 Este es un tema muy relevante que nos llevaría por un recorrido mucho mayor, por esa razón consideramos tocarlo en otra ocasión.

14 En Colombia el ritmo cambió de nombre a Pasillo, sin embargo en el Ecuador y Venezuela se mantuvo con el nombre de Vals.

tro país el primero ejerció influencia en la zona central, que conoció como moda el pasillo lento y cortesano, con aires moderados, elegantes y sobrios, muy propio de algunos estratos sociales de la época. Se mantuvo como una danza escrita hasta la tercera década del presente siglo; vale la pena mencionar que las primeras composiciones fueron escritas para piano y en nuestro país existen ejemplos de ello.

La forma instrumental fué adoptada en Guanacaste, en nuestra opinión por su velocidad rítmica, de 130 a 160 M.M. (la negra) similar a la parrandera, que permitía una expresión más espontánea, libre de ornamentos, muy apto para el salón de baile de la época. El pasillo instrumental inicia sus melodías siempre en anacrusa, con un silencio de corchea seguido de otras cinco notas de igual figura (. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), siempre en escala ascendente y en tonalidad menor. La construcción rítmica de sus secuencias melódicas o sea el ritmo empleado para hacer estas frases, sigue el patrón establecido de corcheas, alternado con una negra, negra con puntillo y corchea (♪ ♪ . ♪) buscando siempre acentuar la segunda negra, lo que notamos como un desplazamiento del acento al segundo tiempo; elemento normal en el pasillo guanacasteco que tiende a acentuar los tiempos débiles de cada compás y a veces, las últimas corcheas del compás que cierra la frase musical¹⁵.

La estructura o sostén sobre el que se desarrolla la melodía, está compuesto por diferentes figuras, en la que sobresalen las escritas con las plicas hacia abajo, en el primer y segundo compás del ejemplo 3. Ambos compases reúnen los patrones más característicos del pasillo que se usan normalmente cuando es ejecutado. También hemos escuchado que estos patrones no permanecen inalterables y constantemente alternan el primer elemento presentado en el ejemplo con el segundo, esto con el objeto de brindar más riqueza rítmica al género, hacerlo menos cansado al oído. En el segundo compás del mismo ejemplo, hemos escrito acentos sobre las notas negras, pues generalmente se usan así en el pasillo.

El acompañamiento se ha escrito dentro del mismo ejemplo 3, con las notas que tienen las plicas hacia arriba y como se puede observar, presentamos en él dos muestras que reúnen las características más sobresalientes del estilo. Fundamentalmente funciona a manera de respuesta a lo expuesto por el bajo, intentando rellenar los espacios libres o silencios que este deja en su exposición musical.

En el ejemplo tratamos de mostrar gráficamente los elementos musicales más escuchados, aunque eso no quiere decir que sean las únicas formas existentes, porque de hecho hay gran variedad de ellas.

El pasillo vocal lento, se ha hecho notorio durante los últimos años, específicamente en las canciones de los nuevos grupos musicales tradicionales como: Los de La Bajura, Nacazcolo, Contradanza, Tapizca, etc. quienes han retomado la forma cantada en la región, produciendo música original con elementos tradicionales. Dentro de estas canciones podemos destacar algunas de las más características de la forma mencionada, como: Guanacaste Lindo (Los de la Bajura), Oh! Lindo Santa Cruz (Trío Contradanza), Descuajaron la Montaña (Nacazcolo)¹⁶.

Ejemplo 3

Pasillo en 3/4



Hoy día el pasillo permanece vigente como una forma empleada en sus canciones de marimba, banda o guitarra (ver anexo E), disputando con la parrandera el lugar de supremacía entre los géneros musicales más empleados en la región.

¹⁵ Esta es característica principal de la influencia africana en nuestros ritmos, o sea los desplazamientos de los acentos musicales.

¹⁶ Ver Los de la Bajura. *Juan Remendao*. Producciones Esquipulas Sony Music. San José. 1994. Ver. Trío Contradanza. *Puñalito*. Producciones Pampa. Nicoya, Guanacaste. 1993. Ver. Grupo Cultural Nacazcolo. *Con sabor a Pueblo*. Producciones Pampa. Nicoya, Guanacaste. 1994.

LA FORMA

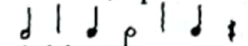
La forma o estructura musical es claramente delineable; se compone de dos temas A-B y se encuentra en la gran mayoría de las parranderas, jotas y música tradicional que hemos escuchado y analizado por años. El primer tema o letra A siempre inicia sobre la tónica, mientras que el segundo o letra B lo hace sobre la dominante o puede realizar una modulación a ella; también conocemos algunas obras que modulan a la subdominante, pero son casos especiales. Visto de otra forma el tema A se fundamenta en la tónica y el B lo hace sobre la dominante, lo que muestra una estructura basada en tónica y dominante y algunos usos, poco frecuentes, del cuarto grado. Armónica y melódicamente se subdividen de la siguiente manera: dos compases en tónica y otros dos en dominante y así sucesivamente, o puede ser, dos en tónica y cuatro más en dominante, la armonía es manejada simétricamente en compases pares dos y dos o dos y cuatro, nunca se presenta 1 y 3 u otros elementos impares. Los temas están escritos dentro de los ocho compases, en ocasiones especiales en dieciséis, no tenemos conocimiento de obras que esten fuera de esta regla general. Los temas se repiten dos veces cada uno y al llegar al final de la obra, se repite nuevamente toda la forma, o sea: AA-BB// AA-BB.

Otra estructura conocida dentro de los estilos y que sigue los patrones armónicos y melódicos descritos anteriormente, se compone de tres temas ordenados de la siguiente manera AA-BB-A-CC, esta variación es frecuente encontrarla en algunas contradanzas o parranderas con danza y algunos pasillos de autoría reciente. El tema C que corresponde a la danza suele ser ubicado generalmente como tercero con el objeto de finalizar la obra con un tempo diferente a los dos temas anteriores. También conocemos algunos ejemplos donde se ha escrito de primero, al inicio de la ejecución musical, pero es curioso que en esta forma A-B-C- no hemos encontrado ningún ejemplo donde se ubique la danza en el segundo tema, a mitad de la obra.

Las dos formas musicales mencionadas son muy tradicionales en la música popular y según Julio Bas "vieron su apogeo en la Europa del siglo XVII y XVIII" (Bas: 1985, pág.

156) ambas han permanecido en nuestra música, debido en gran parte a la facilidad que brindan al escucha por mostrarle únicamente pocos y repetidos temas que distinguir.

Dos últimos detalles que no podemos dejar de mencionar, recaen específicamente en la ejecución de esta música con banda o filarmonía¹⁷ y en los rasgos que ha dejado su participación en el estilo.

El primero se ejecuta en toda la música tradicional que se escribe para banda y corresponde a una pequeña introducción que realiza la percusión (redoblante, platillo y bombo) que se escribe de la siguiente manera,  Inicia un redoble en el redoblante, en crescendo, posteriormente el platillo corta el redoble y el bombo cierra la frase rítmica, o sea toca el redoblante, luego el platillo y de último el bombo, uno tras de otro, como la escritura anterior. Suponemos debe funcionar a manera de advertencia o un llamado para que la comunidad esté atenta porque pronto va a iniciar la actividad. En las corridas de toros, por ejemplo, las personas están distraídas o conversando, antes de que salga el toro. Cuando se produce este toque las personas centran su atención en la manga¹⁸, y con el toque sale el toro a la plaza.

El otro ejemplo, menos frecuente, es una introducción parecida a los toques de ordenanza militar, elemento utilizado cuando aún no existía la radio,¹⁹ basado en los armónicos de la trompeta, a imitación de un clarín. Se escribe en pocos compases y se ejecuta *ad libitum*, sin un definido tiempo por nota (Ver los tres primeros compases del Anexo D). Su función es llamar la atención tanto a músicos como personas de la comunidad, pues la música va a iniciar pronto. Este elemento es parte de la herencia y el aporte de las Bandas Militares a la música guanacasteca; su influencia se re-

17 La llaman así, pero en realidad son agrupaciones de pocos ejecutantes, pueden ser entre seis y diez músicos.

18 La manga es el lugar donde se coloca el toro antes de salir a la plaza.

19 Estos toques se empleaban en los ejércitos para dictar las órdenes superiores a los soldados. Cada una de las frases ejecutadas indicaba las acciones a seguir.

monta al tercer cuarto del siglo XIX, cuando se comienzan a brindar ciertas facilidades a las comunidades para que algunos integrantes de la Banda Militar de Liberia asistieran a tocar los eventos importantes de esas fiestas regionales y por medio de ese contacto aprendieron las obras de música tradicional, a la que posteriormente le introdujeron nuevos elementos y temas musicales, como el que mencionamos.

CONCLUSIONES

La música tradicional guanacasteca permanece vigente dentro de su sociedad, esto debido a la función relevante que en ella cumple; la hace necesaria e importante en todas sus actividades cotidianas, como: rezos del Santo Patrono, topes, corridas de toros, bares, funerales, cumpleaños, etc. En fin, todo evento donde se requiera música, esta presente el elemento tradicional en sus diferentes formatos instrumentales, entre los que destacan la marimba, la guitarra y por supuesto, la banda.

Estos formatos instrumentales reúnen en gran parte de su repertorio, los ritmos musicales característicos de la provincia, los que conocemos con los nombres de: parranderas (escritas en $6/8$ y $2/4$)²⁰, danzas ($2/4$), pasillos ($3/4$) y jotas ($6/8$), y que llegaron a la región procedentes de los centros musicales de influencia; Cuba, México, Colombia y de Europa.

Dentro de las características principales de estas obras nos ha llamado profundamente la atención la velocidad y el uso improvisado como elemento de cambio en su ejecución. La velocidad oscila generalmente entre 130 y 191 M.M. (la negra o negra con puntillo), es vertiginosa, muy rápida, algunas ocasiones en acelerando constante hasta llegar a un tempo estable, acordado por el conjunto de músicos. La improvisación, se conoce en mayor grado en la contramelodía, la cual funciona con ar-




gumentos propios del estilo como: acordes en arpeggios, escalas descendentes, polirritmos, etc. que ubican precisamente en los espacios vacíos o momentos libres que deja la melodía, en sus notas largas o silencios breves. Estos pequeños momentos se emplean para introducir la improvisación, la exposición temática que corresponde a la contramelodía, o sea los argumentos que emplea el músico, instintivamente o aprendido por medio de la tradición oral, para responder a los vacíos que deja la melodía. Esta exposición es muy melódica y rítmica, con un sentido muy compacto y lógico del estilo, que le permite también ser una alternativa melódica dentro del conjunto que responde a las necesidades melódicas de la obra; en estos años no hemos escuchado contramelodías fuera del estilo, ilógicas y sin carácter melódico. En menor grado, hemos encontrado el uso de la improvisación en el bajo y la percusión, quienes alternan otros ritmos para enriquecer y dar movilidad el ambiente sonoro de la base y para excluir las repeticiones rítmicas constantes. A la melodía se le incluye en ocasiones elementos de improvisación para variarla en algunos momentos determinados o, para enriquecerla con ornamentos tales como: trinos, mordentes y grupetos ascendentes.

Queremos dejar claro que en el estilo, el criterio del músico y su estado de ánimo definen la velocidad y la cantidad de improvisación en la obra. Por otra parte, la calidad de lo ejecutado, depende específicamente de la técnica, la experiencia y el nivel instrumental que posea el ejecutante, esto debido a que la dificultad que cada uno imprime a su improvisación, la que se ve limitada por estos factores determinantes, que afectan la calidad de lo interpretado. Los músicos más talentosos y con más años de experiencia en el estilo regional, logran siempre las mejores improvisaciones. Sin embargo, esto no quiere decir que ella sea exclusiva de los mejores músicos, dado que todos los ejecutantes sin distinción de nivel la practican en mayor o menor grado al ejecutar esta música tradicional.

La excepción a la regla se presenta en la danza (contradanza) y el vals, los cuales tienen un ritmo muy pausado, con carácter diferente, lento, entre 60 y 71 M.M. la negra, lo que facilita su distinción entre las otras dan-

²⁰ Como lo mencionamos anteriormente la gran mayoría de las parranderas están mal escritas y lo que definieron en $2/4$, realmente era $6/8$. Pero también existe una cantidad importante de parranderas bien escritas y definidas en $2/4$, por lo que integramos el compás como parte de la escritura de estas obras.

zas. Además, no introduce los elementos propios de la improvisación, que definimos anteriormente en los otros estilos, debido, a la necesaria estabilidad rítmica en su ejecución.

La música tradicional tiene secuencias rítmicas muy establecidas que se repiten cada dos o cuatro compases, ya sea en la melodía o en su construcción musical, y son el argumento principal sobre el que se construye toda la obra. Las repeticiones de las secuencias tienen ritmos que caracterizan a cada uno de los componentes musicales del estilo que se ejecuta, así por ejemplo encontramos en la parrandera , en el pasillo , y en la danza , los ejemplos escritos son los elementos más representativos de las secuencias rítmicas que componen el estilo. Pero, tales ritmos están sujetos a variaciones, cambios, implantes, trasplantes, etc. en fin, a la introducción de todos los argumentos que sean necesarios para la construcción sonora de la obra, según el criterio del músico.

Dentro de la serie de variantes que ha enfrentado cada ritmo, en el transcurso de la historia latinoamericana, la estructura formal A-B o A-B-C, es la que menos ha sufrido modificaciones con el paso de los años y se ha mantenido estable desde su llegada a América, como descendiente directa de las danzas que poblaron la Europa del siglo XVII y XVIII.

El surgimiento de nuevos grupos musicales tradicionales²¹, en los años noventa, ha dado un giro importante en la historia de la música en Guanacaste. El trabajo desarrollado en sus obras, trata de buscar nuevas alternativas sonoras y temáticas a los estilos y técnicas instrumentales tradicionales, además, divulga el acervo cultural de la región por medio de grabaciones y recitales que organizan con fondos propios y la ayuda de amigos. Este movimiento, influenciado en gran parte por las asesorías musicales y la educación que brinda de la Etapa Básica de Música, de la Sede de Guanacaste, en Santa Cruz, ha logrado establecerse dentro de la cultura de la región como un elemento alternativo y como parte del presente y futuro de su música.

Este artículo ha presentado los ritmos más escuchados en la región, con ello no hemos querido manifestar la ausencia de otros géneros, dado que se conocen sin número de ellos, tales como: valeses, vallenatos, cumbias, merengues, salsa, rock, pasos dobles, boleros, corridos, chacha-cha, y otros que llegan a cada instante por los distintos medios de comunicación. Porque hoy en día es difícil no recibir la influencia de todos los componentes culturales que nos presenta nuestro mundo sin fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. *La música Folklorica Colombiana*. Universidad Nacional. Colombia. 1987.
- Acevedo, Jorge. *La música en Guanacaste*. Editorial Universidad de Costa Rica. San José. 1980.
- Acevedo, Raziel. "La música popular para bandas en Guanacaste". Tesis de Grado. 1989.
- Acosta, Leonardo. *Del tambor al sintetizador*. Editorial Letras Cubanas. Habana, Cuba. 1983.
- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Habana, Cuba, 1982.
- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1979.
- Béla, Bártok. *Apuntes sobre música popular*. Universidad Nacional. Colombia. 1979.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Colección popular. Tercera Edición. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1972.
- Dobles Segreda, Luis. *Introducción*. (En colección de Bailes Típicos de la Provincia de Guanacaste. Primer Folleto de Música Nacional. Secretaría de Educación. Imprenta Nacional. San José, 1929).
- Green, Douglas. *Form in tonal music*. Mac-Hall. New York. 1988.

²¹ Entre los que destacan: Ciudad Blanca, Tapizca, Los de la Bajura, Nacazcolo, Cayure, Contradanza, Cornisuelo, Guayacanes.





Meza, Guillermo. *Evocación del zapateo Vigencia del son*. Primera Edición. Colección Cucalambé. Las Tunas, Cuba. 1993.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1989.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Biblioteca Jucar. Editorial Jucar. Madrid. 1975.

Roberts, John. *El toque latino*. Edamex. México D.F. 1982.

Zamacois, Joaquín. *Cursos de formas musicales*. Editorial Labor. Madrid. 1985.



Raziel Acevedo
Apdo. 31-500
Sede de Guanacaste
Universidad de Costa Rica
Liberia