

PATRIMONIO Y TERRITORIO

Es un programa de desarrollo rural que la Fundación Marcelino Botín lleva a cabo en el valle del Nansa, Cantabria



Pedreeca, 1. 39003 Santander. España
Tel. 942 226072 • Fax 942 226045 | www.fundacionbotin.org

El Cantar de las Culturas LOS SONES DEL MAR CARIBE

PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

VALLE DEL NANSÁ
Y PEÑARRUBIA (CANTABRIA)
2, 4, 6, 8, 10 y 12 de agosto de 2010

En colaboración con el Festival Internacional de Santander







El objetivo del programa Patrimonio y Territorio es el desarrollo del Valle del Nansa y Peñarrubia a partir de sus propios recursos.

Plan de Acción:

1. Análisis, evaluación y planificación
2. Dinamización socioeconómica
3. Patrimonio Cultural
4. Difusión y transferencia del modelo.

Programa Luciano González Sarmiento
Producción Adela Sánchez Producciones S.L.
Texto Victoria Eli Rodríguez
Edita Fundación Botín
Diseño gráfico Tres dg | F. Riancho
Imprime Gráficas Calima
Depósito legal SA- -2010
© Fundación Botín
Autores

Edición no venal

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

VALLE DEL NANSA
Y PEÑARRUBIA 2010

Notas al programa
VICTORIA ELI RODRÍGUEZ



FUNDACIÓN
BOTÍN

Contenido

9 **PRESENTACIÓN**

Fundación Botín

14 Victoria Eli Rodríguez. Biografía

15 Los Sones del Mar Caribe

Victoria Eli Rodríguez

45 **PROGRAMA AGOSTO 2010**

48 **Lunes 2, 20 h.**

Piñeres (Peñarrubia). Ermita de Santa Catalina

COLOMBIA

Sexteto Son de Negro

El son de negro

50 **Miércoles 4, 20 h.**

Tudanca (Tudanca). Iglesia de San Pedro

CUBA

Grupo Changüí “Estrellas Campesinas”

El changüí de Guantánamo

52 **Viernes 6, 20 h.**

Sobrelapeña (Lamasón). Iglesia de Santa María

MÉXICO

Trío “Los Seguidores de la Huasteca”

Sones, canarios y vinuetes de la Huasteca

54 **Domingo 8, 20 h.**
Cabanzón (Herrerías). Iglesia de Santa Eulalia

COSTA RICA

Calypso Rice'n Beans

El Son y el Calypso hispano y anglocultural

56 **Martes 10, 20 h.**
Puente Pumar (Polaciones). Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad

VENEZUELA

Curigua en Golpes

Sones y Golpes larenses

58 **Jueves 12, 20 h.**
Celis (Rionansa). Iglesia de San Pedro

ESPAÑA

Trío Arbós

Sones y danzones en la música clásica

61 **CURRÍCULA**

63 Sexteto Son de negro

63 Grupo Changüí "Estrellas Campesinas"

64 Trío "Los Seguidores de la Huasteca"

65 Calypso Rice'n Beans

66 Curigua en Golpes

67 Trío Arbós

69 **TEXTOS**

La FUNDACIÓN BOTÍN cumple su misión de contribuir al desarrollo y bienestar de la sociedad implementando programas que den respuesta a problemas sociales, propios de nuestro tiempo, impulsando dinámicas y proponiendo modelos innovadores en sus diferentes campos de intervención.

El PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO, cuyo objetivo es promover el desarrollo sostenible en un espacio rural de Cantabria: el valle del Nansa y Peñarrubia, considera los recursos naturales, paisajísticos, culturales, económicos y, sobre todo, humanos de esta zona como un patrimonio que debe entenderse y gestionarse como un todo, de forma global y mediante acciones de carácter transversal.

NANSA INTERCULTURAL es búsqueda y proyección desde las esencias de los rincones más bellos de Cantabria hasta los confines más remotos de la cultura universal, a través de un proceso de investigación que trata de estimular la incorporación de nuestras gentes a un mundo cada vez más intercultural.

El cantar de las culturas | 2010 | Los Sones del mar Caribe

Entre las cálidas aguas del Mar de las Antillas y las verdes colinas del valle del Nansa no hay más distancia que la poética de un verso *“Hay que aprender a recordar / lo que las nubes no pueden olvidar...”* (Nicolás Guillén).

Serán los Sones del Mar Caribe los que nos acerquen el tiempo y aviven la mirada de nuestra propia historia sumergida en aquellos mares lejanos: Sones de Negro de Colombia, Changüí de Cuba, Huapangos de la Huasteca mexicana, Calypsos de Costa Rica, Sones y Golpes de Venezuela en la más pura acepción de su originalidad, cultura popular epilogada por la elaboración culta de la música de cámara.

Un año más la Fundación Botín, en colaboración con el Festival Internacional de Santander y en sus Marcos Históricos, difunde desde el idílico valle del Nansa y Peñarrubia la interculturalidad como valor de nuestro tiempo.

FUNDACIÓN BOTÍN
PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO

AGOSTO 2010







Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

Notas al programa

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

Victoria Eli Rodríguez

Musicóloga. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1978 y 1997 desarrolló su trabajo musicológico en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) como investigadora titular y directora del departamento de Investigaciones Fundamentales. Desde 1982 hasta 1997 fue profesora de la cátedra de Musicología de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba. Desde el propio año 1997 participó en la dirección adjunta de la edición del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Sociedad General de Autores y Editores en Madrid, 1991-2002). Su esfera de trabajo en la investigación abarca los campos de la historiografía, etnomusicología, análisis musical y organología. Ha impartido conferencias, cursos de grado, postgrado y maestría en varias universidades de España e Hispanoamérica, participado en congresos y actividades científicas en Cuba y en el extranjero y desarrollado trabajos de investigación de campo en Angola, Nicaragua, Guyana y Guadalupe. Ha publicado artículos y ensayos en diversas revistas especializadas cubanas y extranjeras, en proyectos auspiciados por la UNESCO, y colaborado con los diccionarios de música GROVE y MGG. Dirigió el grupo interdisciplinario del CIDMUC que concluyó la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, que obtuvo una mención honorífica en el Premio Robert Stevenson para la investigación musicológica en América Latina (1999). Junto a la musicóloga Zoila Gómez publicó en 1989 el libro *...haciendo música cubana* (La Habana, Pueblo y Educación), y en 1995 *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana, Pueblo y Educación). En 1996-97 fue publicada la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (La Habana, Editoriales de Ciencias Sociales y Geo-Cuba), en 1999 *La música entre Cuba y España. Tradición y contemporaneidad*, en colaboración con M^a de los Ángeles Alfonso (Madrid, Fundación Autor) y en 2009, junto a la musicóloga Marta Rodríguez Cuervo el libro *Leo Brouwer. Caminos de la creación* (Madrid, Fundación Autor).

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

Sones del Caribe: músicas que poseen “un extraño aire de familia”

La música es un elemento de integración y a la vez de diferenciación regional en las tierras que baña el Mar Caribe, constituyendo un denominador común dentro de una extraordinaria diversidad. Estas músicas y formas de “sonar” caribeñas, “de hacer sonos”, pueden diversificarse hasta el infinito, sin embargo, conservan un extraño aire de familia, según afirmaba el escritor cubano Alejo Carpentier y son la evidencia de la capacidad de muchos pueblos, abrazados por este mar, de aportar elementos disímiles y reintegrarlos en nuevas expresiones instrumentales de canto y baile

Para muchos decir Caribe significa imaginar o visitar sitios paradisíacos plenos de mar, arena y sol, añorados para un periodo de reposo. Pero si deseamos sumergirnos un poco en el entramado de la música de la región es necesario transitar por algunas particularidades históricas y sociales del ámbito geográfico delimitado por el Caribe. Este brazo de mar del océano Atlántico baña los bordes de las islas del Archipiélago de las Antillas Mayores y Menores, las costas de Panamá, Colombia, Venezuela, las antiguas Guyanas y el norte de Brasil y una amplia faja de la América Central, comprendiendo un área aproximada de 2.754.000 km². La llamada región del Gran Caribe se expande incluyendo treinta y cinco estados y territorios situados en las cuencas del Golfo de México y propiamente del Mar Caribe. Es así que tan amplia superficie nos lleva a países continentales, insulares y a territorios dependientes en diversos estatus políticos. Dicho en otras palabras, en la región o el espacio Caribe se encuentran las Antillas, la cadena de las Bahamas, los estados de Estados Unidos de Norteamérica que baña el Golfo de México, el litoral de México y América Central y los estados nortños de América del Sur.

El Caribe: espacio de confluencias y encrucijadas culturales

Tras la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas el Caribe se convirtió en el centro y tránsito del comercio colonial hispano y por sus aguas navegaron los más fastuosos tesoros procedentes de América. El dominio español pronto fue enfrentado por la supremacía de los ingleses que se apoderaron a mediados del siglo XVII de Jamaica y de otras islas, a las que siguieron Belice, parte de la costa nicaragüense y después la Guyana inglesa en territorios continentales. Más tarde Francia y Holanda también se disputaron el control regional.

En este espacio de confluencias y encrucijadas culturales, se generó uno de los procesos de sincretismo y transculturación más complejos de la historia de América, observándose aportes de casi todos los continentes, que interrelacionaron con los pobladores autóctonos. Se produjo un constante ir y venir de grupos humanos entre los territorios insulares, o entre las islas y las tierras continentales, provocando singulares encuentros y no pocos desencuentros. Las aportaciones de los allí asentados y de todas las migraciones llegadas a estas tierras contribuyeron a la integración cultural del área y permiten distinguir hoy variantes según la procedencia de los diferentes elementos y las condiciones particulares de su inserción y desarrollo posterior.

En este escenario geográfico se observan migraciones y asentamientos de las poblaciones indoamericanas autóctonas; de los grupos procedentes de Europa quienes a partir del siglo XVI impusieron sus condiciones de vida bajo el signo de la conquista y la penetración colonial; y una trayectoria de africanos sometidos a la esclavitud desde el propio siglo XVI, a los que siguieron otros y muy variados grupos étnicos hasta el presente (China, India...). Las migraciones iniciales procedentes de Europa y África provocaron cambios en los procesos históricos que tenían lugar en suelos americanos, trayendo consigo mezclas interétnicas, formas diferentes de reproducción de la vida social y económica, y por supuesto nuevas formas de comportamientos culturales.



Una gran cantidad de la población aborígen insular y de algunas tierras costeras caribeñas fue exterminada pues no soportaron el impacto de la conquista y una parte de los valores de su cultura espiritual no alcanzó la permanencia y el significado que puede observarse en otros territorios continentales donde se hallaban los grandes núcleos de indoamericanos. Los más de medio millón de esclavos africanos de variadas procedencias étnicas y lingüísticas traídos a zonas de América del Norte y del Sur y al Archipiélago de las Antillas por españoles, franceses, ingleses, holandeses y portugueses para sustituir la fuerza de trabajo indígena o para potenciarla, hizo que las faenas agropecuarias –plantaciones de azúcar, algodón, tabaco, la explotación forestal, el café, la minería y la ganadería- absorbieran el mayor número de estos individuos. El incremento en América y sobre todo en áreas del Caribe, de la producción azucarera a lo largo de los siglos XVI al XIX no sólo conformó el paisaje y la economía, sino que constituyó en muchos territorios el eje de las relaciones sociales y culturales.

A lo anterior se sumaron las formas de agrupamiento impuestas a los africanos y sus descendientes con el fin de ejercer un mayor control sobre la población proveniente de África y a la vez establecer mecanismos de deculturación que imposibilitaran la cohesión interétnica. En el ámbito urbano se crearon las cofradías y cabildos, que agruparon a africanos libres y esclavos provenientes de una misma comunidad étnica o “nación”. Los cabildos y cofradías se extendieron por muchos territorios coloniales, deviniendo asociaciones estables con objetivos de ayuda mutua, socorro y recreación. Estas agrupaciones contribuyeron a la manumisión de esclavos, y a la vez generaron formas de resistencia y preservación de elementos culturales y de reconstrucción y reinterpretación de las tradiciones de origen en un nuevo medio histórico-social.

Otros espacios de agrupamiento, de igual importancia que los cabildos, fueron los *palenques* o *quilombos*. Estos fueron verdaderos ejemplos de resistencia y *cimarronaje* contra los colonialistas y esclavistas, destacando particularmente los creados en territorios brasileño, co-



lombiano o cubano por africanos, en su gran mayoría de ascendencia bantú (denominados generalmente congos). Los esclavos que lograron huir de los amos instauraron en áreas rurales, lejos de los centros de poder, espacios donde sobrevivir y reeditar algunas de sus prácticas culturales. Tras la abolición de la esclavitud -largo proceso que en algunos países alcanzó fechas tardías como 1886, en Cuba, y 1888, en Brasil- en las zonas y sitios donde la población africana fue considerable se pone en evidencia el aporte y significado que tuvo este componente en la conformación cultural de la región.

La propia dinámica de la colonización propició que en un primer momento el idioma español fuera la lengua privilegiada para la comunicación, y aunque posteriormente las nuevas potencias coloniales impusieron las suyas, aún pueden observarse caracteres culturales fijados tempranamente en medio del dominio de España. Hoy día en las multifacéticas islas y en la cuenca continental del Gran Caribe se hablan cinco idiomas europeos y otros aborígenes, así como muchas formas dialectales, quedando establecidas zonas lingüísticas y culturales de habla española, inglesa, francesa, portuguesa y holandesa.

El lenguaje hablado muestra la presencia de numerosos creôles (lenguas criollas), en las tierras de habla francesa e inglesa, así como el papiamento en las colonias holandesas, y superviven, en un profundo mestizaje, reminiscencias de lenguas africanas, asiáticas y autóctonas amerindias. Espacios de influencia inglesa son entre otros Jamaica, Barbados, Bahamas, Guyana (República Cooperativa de Guyana), Trinidad y Tobago y Belice; en tanto el ámbito francés nos lleva a Haití, Martinica, Guadalupe y la Guayana francesa, y el holandés hacia Aruba, Curazao, Surinam, a los que se suma el entorno portugués con Brasil, y el amplísimo espacio hispano con Colombia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, México, República Dominicana... por sólo citar algunos territorios de una extensa lista del Caribe insular y continental.

Según señala el antropólogo Jesús Guanche, estrechas fusiones y síntesis intraétnicas e interétnicas y la reproducción de la propia población nacida en América generaron la aparición de nuevos rasgos entre los pobladores del continente. Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico-productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas de los individuos, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores históricos.¹ Cada uno de ellos aportó sus propias y particulares formas de comunicación al lenguaje expresivo del Caribe, interactuando dinámicamente con los otros componentes. Musicólogos como Olavo Alén apuntan que algunos elementos afines en los comportamientos sociales, en las formas de vida y en expresiones comunes hicieron rebasar la barrera del idioma y el color de la piel para brindar una riqueza nueva según el aporte de cada clase, grupo o colectivo.

En medio de conmemoraciones religiosas y múltiples de festejos comunitarios se fueron tendiendo puentes entre las maneras de practicar y disfrutar la música y la danza, que paulatinamente adquirieron

formas y vidas propias. Por lo tanto el término Caribe no sólo alude a una región geográfica con proximidades territoriales y páginas históricas comunes, sino significa un área cultural con comportamientos estéticos cercanos. Un legado cultural tan complejo integrado por diferentes elementos ha sido estudiado por científicos e intelectuales de varios campos, tanto desde las perspectivas de la organización social, la economía, las instituciones, la política, las lenguas, las nociones del mundo y las creencias, la narrativa, las artes y por supuesto la música.

En la medida que la música, sobre todo de los europeos y africanos y su descendencia americana, se fue integrando a la corriente popular nacional en las nuevas repúblicas, sus funciones fueron cambiando de acuerdo con el nuevo y más amplio contexto en que se insertaba. Este proceso integrador se aceleró desde mediados del siglo XIX, impulsados por los acontecimientos históricos que vinieron de la obtención de la independencia o de las luchas por conseguirla. Prosiguió con una dinámica cada vez más intensa en el siglo XX, en medio de las transformaciones que vivía el continente y el área del Caribe, tanto por sus contradicciones internas, como por las relaciones con las potencias hegemónicas a escala continental –Estados Unidos– o las antiguas metrópolis europeas –España, Portugal, Inglaterra, Francia y Holanda– y continúa su devenir, sujeta a los diversos y complejos procesos que afectan a la comunidad mundial en su conjunto.

Sólo la visión de este proceso de síntesis llevado a cabo en los medios rurales y urbanos puede llevar a comprender las múltiples expresiones musicales creadas en la región caribeña donde convergen la bomba y la plena de Puerto Rico, el merengue hatiano-dominicano, el biguine martiniqueño, el son y la rumba cubanos, el reggae de Jamaica, la gaita y la cumbia de Venezuela y Colombia, respectivamente, el jazz de Estados Unidos, el samba de Brasil y el tamborito panameño, entre otros. Todo ellos ponen en evidencia los nexos no sólo insulares, sino también continentales de los países que forman parte de esta cuenca.

¡Sonando desde el Caribe!

El Son de Negro de Santa Lucía (Colombia)

Como *son* o *sones* se identifican varios géneros musicales entre los que se pueden hallar elementos de estilo afines como determinadas características musicales, poéticas e incluso coreográficas que funcionan como nexos entre sí. La estructura formal es un rasgo de identificación dado por la alternancia de solista y coro y copla y estribillo. Las letras abarcan las más diversas temáticas cotidianas y populares imprimiéndoles a las obras una gran dosis de espontaneidad con un lenguaje cercano y fresco muy identificado con el habla de sus cultores. El texto improvisado y una estructura abierta frecuente, que puede dilatarse subrayada por el ambiente festivo, también le impregnan a los sones ese aire de familia al que aludimos al inicio y que se extiende por el área del Gran Caribe. Difusión y desarrollo atañen a un cancionero numeroso y diverso, pero los modos específicos de hacer que definen cada uno de los géneros y especies no resultan solamente de la suma de los medios expresivos de la música, sino de la relación con la que estos interactúan con la diversidad de elementos culturales coincidentes.

Dentro del espacio Caribe, siguiendo el itinerario propuesto en el ciclo Nansa Intercultural iniciamos el recorrido por Colombia. De los 2.900 km de extensión que tiene la costa colombiana, 1.600 se asoman al balcón del mar Caribe. De acuerdo con la fisonomía múltiple del país, suele abordarse su cultura musical –como ocurre con otras regiones de América– partiendo de los tres componentes esenciales que participaron en la constitución de la nación: lo autóctono, lo europeo y lo africano. Pero, según ha sido señalado, es imposible trazar líneas divisorias absolutas que caractericen cuantitativa y cualitativamente cuánto hay de unos y otros en los diferentes géneros musicales, pues todos ellos actuaron de manera dinámica y variada. El mestizaje con la población de ascendencia africana resulta evidente en diferentes zonas de Colombia como las islas de San Andrés y Providencia donde se practica el *soca*, el *reggae* y el *calypso*. Sin embargo el género característico de la Región Caribe Colombiana es la cum-



Sexteto Son de Negro (Colombia)

bia que además ha servido como elemento de identificación de la música nacional fuera de las fronteras del país. Otras manifestaciones también representativas de la zona caribeña son: el vallenato, con sus cuatro ritmos: el paseo, el merengue, el son y la puya; el son de pajarito, el son de negro, el porro y la gaita, a las que se pueden sumar los tradicionales garabato, congo, mapalé y las famosas fiestas de carnaval como las muy conocidas de la ciudad de Barranquilla.

Entre esta diversidad se ha elegido para representar una de las formas de “sonar caribeñas” a la agrupación *Son de Negro*. Los integrantes del grupo y el repertorio que interpretan son destacados exponentes del departamento Atlántico de la Región Caribe Colombiana y de la comunidad del Bajo Magdalena de donde proceden. Según señala Manuel Antonio Pérez Herrera,³ docente de la Universidad del Atlántico y director de la agrupación, la tradición oral Son de Negro, se encuentra entre las llamadas modalidades de “bailes cantao” y es una muestra de las influencias muy tempranas de antecedente africano recibidas en la región a partir de la constitución de palenques formados por negros cimarrones.

Con el transcurrir del tiempo la denominación son de negro se ha reflejado en siete tonadas y variedades rítmicas llamadas: son de negro, son de negro “sentao”, son de negro congolés, ritmo de negrito, son de negro “pordebajero”, ritmo de “vulgaria” y puya de son de negro, entre otros. Todos ellos constituyen un compendio de múltiples lenguajes donde la música, la danza y la poesía popular ocupan los sitios protagonistas. En los bailes itinerantes de calle el son de negro asume diferentes coreografías, destacando en lo musical el desarrollo rítmico, el empleo de versos libres generalmente estructurados en cuartetos, la alternancia entre el solo y el coro de los cantadores, así como el virtuosismo de los tocadores de tambores, que llevan a cabo una gran diversidad de combinaciones metrorrítmicas y formas de interpretación.

El son de negro se asociaba a festejos rurales relacionados con la agricultura y la pesca y durante los momentos de reposo se celebraba un bullerengue donde se realizaban “concentraciones de ruedas de jolgorio, merengues, guachernas, derroches, polvorines, rumbas y fandangos, entre otros”, que más tarde pasaron a las fiestas de carnaval.

El tigre mono

Bullerengue son

Ombe son verdades lo que dice Arrieta.

Óyeme Donado me llaman el tigre mono
 Porque las muchachas dicen que canto bonito y bien
 Con mi guacharaca – mi pañuelito rosado
 Cuando voy a los merengues no encuentro con quien.
 Ombe son verdades lo que dice Arrieta
 Que se vaya al diablo sino pueden con el mono.

En el mismo espacio festivo del son de negro se encuentra el citado ritmo de vulgaría, cuyos versos se caracterizan por la sátira y el doble sentido cantados en medio de una gran riqueza metrorrítmica.

Adios Papa

Vulgaria/Son de negro

Adiós papa el ron lo mató.
 Mi papa estaba en la cama
 Mi mama en la cabecera
 Con un rosario en las manos
 Rogándole a Dios que muera.
 Adiós papa el ron lo mató.

Para interpretar este repertorio del Caribe colombiano es utilizado el conjunto de sexteto que se asocia a géneros como la rumba, el bolero, la guaracha, el bullerengue, la chalupa, los rituales de lumbalú, el son de pajarito, la maestranza, la tambora, el merengue campesino, el porro, el fandango “cantao” y algunos ritmos de son de negro. La agrupación la integran fundamentalmente instrumentos de percusión en particular membranófonos e idiófonos. Entre los membranófonos, denominados en general tambores, se encuentran: el tambor mayor (alegre-hembra), el tambor llamador (macho), la tambora o bombo y los bongóes o timbales. El espacio de los idiófonos lo forman la guacharaca, carrasca o güiro (raspado con un trinche en forma de tenedor), las claves, las palmetas o tablitas (idiófonos de entretroque), las maracas, los guaches (sonajeros de metal con percutores internos) y la marímbula (idiófono de punteado que consiste en una caja de madera de forma rectangular con un orificio de resonancia situado en la tapa frontal; en esta tapa se ubica una serie de flejes o lengüetas en número de tres o cuatro, que pueden llegar hasta siete) que ocupa el registro grave del conjunto y realiza la función de bajo. A los instrumentos anteriores se suma ocasionalmente la guitarra, en dependencia del repertorio.

El sexteto colombiano está relacionado con una agrupación semejante empleada en Cuba, formado por los cordófonos guitarra y tres, la marímbula, los bongóes, las claves, las maracas y el güiro o guayo. A estos solían sumarse la botija o botijuela (recipiente de barro utilizado como aerófono) y la quijada de equino, estos dos últimos ins-

trumentos ya casi desaparecidos de los conjuntos. En el caso cubano el sexteto fue difundido a niveles internacionales por la radio y la industria discográfica a finales de la década de 1920. Su timbre y repertorio de sones influyó en la región, sobre todo a través del Sexteto Habanero.

El repertorio del Son de Negro se caracteriza por su rica polirritmia y por la alternancia mantenida entre solo y coro, algo que no es ajeno al repertorio de changüí del grupo Estrellas Campesinas de Guantánamo (Cuba), pudiendo apreciarse entre ambos algunas coincidencias.

El Changüí de Guantánamo (Cuba)

Procedente del oriente de la Isla de Cuba, *Estrellas Campesinas* incluye en sus interpretaciones una de las especies más antiguas y originales de canto y baile de la cultura musical cubana. El changüí, como modalidad del son, tiene un carácter de síntesis de los elementos culturales hispanos y africanos integrantes de la música del país, con una base tradicional muy profunda, enraizada en “los sones antiguos de escasa letra” –como dicen los viejos soneros– que aún se escuchan en las zonas rurales. Este, como otros sones, se basa en la alternancia de copla y estribillo, o pregunta y respuesta. Existen referencias en Cuba de formas de canto con tales alternancias desde el siglo XVIII.

Los movimientos sociales propios de la estructura económica agraria de la Isla durante la época colonial y las guerras por la independencia hicieron coincidir en diferentes puntos del país a europeos y africanos, a criollos blancos y negros y después decididamente a los cubanos que intercambiaron sus costumbres y entre ellas sus maneras de cantar y bailar. Con el fin de acercarse a un posible origen del son cubano se ha dicho que, desde el punto de vista geográfico, se sitúa en las zonas rurales de las provincias orientales y hay acaloradas defensas de un supuesto origen en Guantánamo, Baracoa, Manzanillo o Santiago de Cuba, todas ciudades del territorio oriental. Una ubicación precisa resulta casi imposible, y hoy toma cada



Grupo Changüí “Estrellas campesinas” (Cuba)

vez más fuerza el criterio que señala la existencia, en otras áreas del territorio, de formas expresivas semejantes y coincidentes que pueden ser consideradas sones.

La alternancia formal de copla y estribillo que puede apreciarse en el son de negro colombiano y en el changüí cubano también puede hallarse en géneros de la República Dominicana, Haití, Puerto Rico, Islas Caimán, Jamaica y Panamá por sólo mencionar algunos países. Lo cual no quiere decir que exista total identidad entre los sones caribeños. Cada especie pone en evidencia diferencias distintivas que permiten identificar a unos y otros, pero no pocas interrelaciones hacen posible este “aire de familia”.

El son cubano y el changüí, como una de sus variantes, es un género vocal- instrumental que parte de un elemento recurrente, el estribillo, y otro variable, la copla. Esta última, fundamentalmente

octosílaba, tiene una función descriptiva y es esencialmente improvisada. El estribillo suele presentarse en ocasiones de manera muy breve, a veces con unas pocas palabras o pequeñas frases:

Fiesta a la Guantanamera (Changüí)

Letra y música: Juan Savón

Copla

Me invitaron una vez
 A una fiesta sin igual
 Donde había organización
 Y cultura que imitar.
 Oye, yo me refiero a la Guantanamera

Estribillo

Allá en la Guantanamera.

El changüí es la expresión musical más importante y distintiva de la música popular tradicional de Guantánamo. Con este nombre se reconoce la música, el baile, el conjunto instrumental y la celebración o evento festivo. También esta palabra es usada en otras zonas como sinónimo de fiesta o *guateque*.

Desde el punto de vista instrumental el canto y el baile del changüí se relacionan con el tres (cordófono de tres órdenes dobles), al que se unen otros instrumentos en función armónica y rítmica muy cercanos en sus formas y maneras de interpretación a los instrumentos de antecedente africano. Generalmente comienza con una sección introductoria a cargo del tres, que posee en este género una importancia mayor que en otras modalidades del son y constituye parte esencial del conjunto. El tres lleva a cabo no sólo las improvisaciones sino todo un complejo sistema de acentos que define la sintaxis musical “changüísera” junto al bongó. Este último realiza estructuras rítmicas muy segmentadas y virtuosas y subraya los momentos de clímax de la pieza. Por medio de un toque semejante a un bramido, provocado por la presión, fricción y deslizamiento sobre el parche del

bongó, se anuncia este clímax. En el registro grave con función de bajo armónico se sitúa la marímbula o marimba; en tanto el resto de los instrumentos –las maracas y el güiro o guayo subrayan las franjas rítmicas.

Los textos reflejan hechos cotidianos en ocasiones amorosos, satíricos o humorísticos y se alternan en coplas y estribillo siguiendo un proceso de desarrollo que lleva a la sección conclusiva. Esta última sección por las ricas elaboraciones e improvisaciones que suelen hacerse, puede alcanzar una extensión impredecible, articulándose con el jolgorio de los festejos y el baile. Precisamente estribillos e improvisaciones poseen un gran valor de comunicación entre tocadores y bailadores y es frecuente que en el estribillo se encuentre la identificación de la obra.

Trigueña del alma

Letra y música: Eduardo Goulet

Copla

Trigueña del alma

Este rumbero te viene a decir

Hoy yo no puedo estar lejos ya de tu lado

Porque enamorado, siempre me encuentro de ti.

Pienso que tu por mi puedes ya mirar algo,

Si no me encuentro a tu lado

Se que me voy a morir

Estribillo, coro:

Oye trigueña, si no me quieres yo muero.

El son mexicano: uno y varios sones (México)

Dentro de la música popular mexicana, el género *son* se aplica a un repertorio notablemente amplio por su diversidad y distribución geográfica y que muestra una amplia gama de estilos o especies regionales tales como: los sones de Tierra Caliente, los sones jaliscienses,

los sones de la Costa Chica y Tixtla, los sones istmeños, los sones jarochos y los sones huastecos, u otras denominaciones más específicas como son serrano, son isleño, son ribereño, sonecito, entre otros nombres que identifican un amplio mosaico de *sones*.

Uno de los elementos de comunidad en las diferentes agrupaciones y modalidades instrumentales, de canto o canto y baile, es la presencia de instrumentos cordófonos. Violines, guitarras, vihuelas, jaranas, guitarras huapangueras, requintos, arpas de diferentes tamaños y afinaciones, entre otros, se combinan según las regiones y especies genéricas; a los anteriores se unen en ocasiones instrumentos de percusión. Estos instrumentos cordófonos son apropiados para acompañar el canto y enfatizar el espacio festivo de la población rural y urbana, realzando con su timbre la auténtica poesía popular que se manifiesta a través del canto. La estructura poética es diversa, –trovos encadenados, cuartetos con o sin estribillos, quintillas, sextinas, décimas y seguidillas, entre otras–, generalmente en octosílabos, y puede tratarse de versos aprendidos o improvisados; esto último brinda al género un alto grado de creatividad. La improvisación destaca como una característica muy relevante, pues subraya el talento y la imaginación de los cantadores, aportándoles un gran reconocimiento social ante el grupo y ante la comunidad de oyentes. Otra de sus características es la impostación del canto en falsete. El baile zapateado constituye también un rasgo de identificación de este género y en su gestualidad suele representarse el galanteo del hombre a la mujer.

El son mexicano es el resultado del mestizaje cultural en el cual el aporte hispánico desempeña un importante papel, con influencias tímbricas, poéticas y coreográficas procedentes de la música tradicional española, llegada de Extremadura, Murcia, Andalucía o Castilla, por sólo citar algunas regiones. Esta procedencia también puede reconocerse por la afinidad con denominaciones, alusiones y giros provenientes de la música hispánica como fandangos, malagueñas, peteneras y otros.

La petenera

Son huasteco

La sirena se embarcó
 En un buque de madera
 Como viento le faltó
 Ay, lay, la, lay
 No pudo llegar a tierra
 A medio mar se quedó
 Cantando *la petenera*

Lo indígena trasunta en formas de emisión vocal, en algunas temáticas del canto de inspiración local y en el relieve de varias de sus melodías. No han de desconocerse los elementos de ascendencia africana que aportan una mayor riqueza rítmica en algunas modalidades ubicadas sobre todo en zonas de los actuales estados de Veracruz, Guerrero u Oaxaca con la inclusión de instrumentos de percusión como el tamborito, la artesa (especie de batea gigante de tronco de Ceiba que se coloca invertida sobre la tierra sobre la cual puede percutirse o zapatearse) o el cajón de madera.

Sin duda alguna el son mexicano, como denominación genérica, siguió un proceso de hibridación a través de los siglos a punto de ser hoy la especie más extendida y representativa de lo popular en la tradición musical de México; donde destaca cómo el hombre americano se apropió de caracteres de diversa procedencia y mostró su propia sensibilidad, poniéndoles al servicio de un repertorio también americano –en este caso mexicano- que identifica como propio.

El Golfo de México y en particular el puerto de Veracruz constituyó durante la época colonial una puerta de entrada al espacio continental ocupado por el Virreinato de la Nueva España. México, la capital virreinal, fue uno de los ejes primordiales de las novedades procedentes de Europa y un lugar de privilegio en el Gran Caribe. Dentro del espacio geográfico y cultural mexicano, la Huasteca forma parte de la franja costera del Golfo. Es una región rica en recursos natura-

les y manifestaciones artísticas y bajo la denominación general de *son huasteco* se aglutinan numerosas variantes regionales en las que se manifiestan las características culturales de los pobladores indígenas y mestizos de la zona. Esto no atañe sólo a aspectos meramente musicales y poéticos concernientes a los sones, sino también a sus ricos componentes etnolingüísticos.

Durante la época prehispánica la Huasteca fue el sitio donde se encontraban asentadas varias comunidades autóctonas como los huastecos, otomíes, tepehuas y nahuas, entre otros. Estos últimos llegaron a poblar la zona en un número muy significativo y hoy día puede reconocerse su predominio en la cultura regional.

Los *Seguidores de la Huasteca* es un trío integrado por músicos nahuas de la Huasteca potosina (San Luis Potosí, Mexico) poseedores, como señala el musicólogo Gonzalo Camacho, de un saber musical ancestral relacionado con los rituales del maíz y en general con toda la música ceremonial y festiva de esta zona. Emplean el conjunto instrumental tradicional de la región integrado por el violín, la jarana huasteca y la huapanguera (también llamada guitarra quinta). Los sones huastecos que interpretan resultan un vehículo idóneo para mostrar la capacidad de improvisación de los componentes del grupo. Al amplio número de sones huastecos de evidente connotación festiva se unen otros que pueden asumir un carácter ritual o ceremonial. Entre ellos destacan los canarios, música relacionada con el cultivo del maíz, que es el producto agrícola por excelencia en la base del sistema alimentario mexicano. Los canarios, junto a otros elementos de culto, son el nexo con el mundo mágico de los dioses a los que la música se brinda como ofrenda, convirtiéndose en los “símbolos sonoros del maíz”.³

Es posible hallar una referencia dual en cuanto al uso del término para denominar a estos sones. Por una parte, el canario como género de música y danza, llegó a México a finales del siglo XVIII y su origen se identifica con una forma de danza propia de Islas Canarias y que, como otros tantos géneros procedentes de la metrópoli colonial,

se difundió a través de las representaciones escénicas del teatro tonadillero. Por otra, los músicos de la región lo asocia al bello canto del ave de igual nombre y los canarios “son concebidos como los hermosos cantos dirigidos a los Señores de la Tierra con la finalidad de alegrar su corazón”. Asimilada o apropiada por los grupos indígenas el canario es un “son que da nombre a todo un género musical”, relacionándose en otros contextos con los sones de danza que propician el baile colectivo.

En este espacio ceremonial también se encuentran los *vinuetes*. Asociados al culto de los difuntos son una de las muchas manifestaciones relacionadas con la muerte practicada por los pueblos autóctonos mexicanos. Según la información brindada por la musicóloga Lizette Alegre⁴ ha de destacarse que entre los habitantes de las comunidades nahuas de la Huasteca potosina existe la noción de que las personas al morir se transforman en entidades sagradas que pueden causar bienestar o daño a un individuo, una familia o una comunidad. Para asegurar una relación satisfactoria se llevan a cabo los rituales de la Velación de la Cruz, Angelitos y Xantolo (La Despedida). Cuando alguien muere para evitar que su presencia sea nociva se efectúa la Velación de la Cruz, mediante la cual se hace saber al difunto que ha de incorporarse al mundo de los muertos. La ceremonia de los Angelitos se lleva a cabo cuando es un niño el fallecido. Finalmente, La Despedida, durante las fiestas de Xantolo (derivado de Sanctorum, Todos los Santos), es el momento en que los muertos regresan al mundo de los vivos y ha de recibírseles con respeto; para que esta relación sea armónica debe renovarse cada año y así propiciar el equilibrio de la comunidad y el universo. En La Despedida se integran los dos rituales anteriores –Velación de la Cruz y Angelitos– y su fin último es que la comunidad se despidiera de sus muertos.

La palabra *vinuete* y la música a la que identifica está relacionada con *minuet* o *minué*, danza europea llegada al territorio novohispano en el siglo XVIII. En unos territorios conservó su connotación como danza de salón, y en otros como en la Huasteca se incorporó al espacio simbólico y ritual distanciándose del minuet europeo. “Los vi-

nuetes evidencian conexiones entre la música, las concepciones acerca de la muerte, la emotividad, la religiosidad, la producción agrícola y ciertos mecanismos de censura que regulan parte de la vida de los habitantes de Chilocuicil”.⁵

El Calypso: crónica popular (Costa Rica)

En el espacio mesoamericano limítrofe con el Caribe se encuentra la zona costera de la provincia de Limón perteneciente a la República de Costa Rica. En estas tierras también suenan músicas de procedencias diferentes que enriquecen el paisaje sonoro caribeño. En particular la región de Limón muestra un rostro muy cercano al del resto de las tierras caribeñas. Su población evidencia claramente las influencias recibidas de una población de ascendencia cultural africana asentada en esta área en diferentes etapas de la historia del país.

Un primer momento identifica al territorio costarricense con el resto del espacio Caribe. La colonización española instauró la esclavitud africana en el siglo XVI, tanto en el ámbito urbano como rural. Consecuencia de las características de la economía del territorio costarricense, fundamentalmente sostenida sobre bases de subsistencia, las relaciones esclavistas se fueron debilitando y se produjo entre los diferentes grupos que constituían los núcleos fundamentales de la población –indígenas, hispanos y africanos- el mestizaje característico del Caribe. Como excepción la población esclava se incrementó en la costa de Limón, durante el siglo XVII, debido a la producción de cacao.

Ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se produjo la migración hacia el territorio de Limón de una población sobre todo de origen jamaicano, aunque también procedente de Bahamas, Barbados, Curaçao, y otros territorios “afroantillanos”, que trajeron consigo sus costumbres, gastronomía, idioma, religión, y por supuesto su música. Este grupo esencialmente angloparlante –proveniente de territorios que estuvieron bajo el dominio colonial inglés- constituyó la mano de obra fundamental y necesaria para la



Calypso Rice n'Beans (Costa Rica)

construcción del ferrocarril que unió el Valle Central con la Costa Atlántica y para la producción bananera de la región, así como para otras obras de grandes dimensiones como la construcción en territorio limítrofe del Canal de Panamá. Lo que anteriormente fue un espacio en esencia rural se convirtió poco a poco en una ciudad con un flujo urbano considerable.

Un mosaico de culturas del Caribe constituye el núcleo de la población “afrolimonense” que, no ha sido solamente receptora de emigrantes, sino también un lugar del cual han partido tanto hombres como mujeres en búsqueda de mejores posibilidades económicas. Desde hace mucho tiempo esta población está integrada plenamente a la identidad cultural costarricense, a la vez que conserva sus propios rasgos identitarios, entre ellos su dualidad lingüística como angloparlantes.

Los músicos del grupo de Calypso Rice' Beans son representantes de esa tradición cultural costarricense y a la vez afrolimonense y afrocaribeña. La denominación del grupo ya nos lleva hacia el conocimiento del repertorio que constituye la parte esencial de sus interpretaciones.

El *Calypso*, como género, es otra de las formas de sonar del Caribe y su extensión regional e internacional se ha producido a partir de los territorios anglófonos de la zona, aunque en cada uno de ellos pueden apreciarse las características locales. Hay algunos elementos de su creación e interpretación que les une entre sí y además con otros “sones” de la región. Como el carácter de sus letras que incluyen temas humorísticos, satíricos, capaces de recoger la crónica cotidiana, su libertad en la expresión y ser un marco idóneo para la improvisación tanto instrumental como vocal. Marcado por los aportes de las culturas africanas, aunque también con influencias hispánicas, francesas e inglesas, el Calypso se desarrolló sobre todo en espacios festivos que atraían a la colectividad, como las fiestas de carnaval.

Con su ritmo contagioso puede mover multitudes a la vez que sus formidables improvisadores suelen entablar verdaderos duelos de supremacía. En estrofas de cuatro u ocho versos y el empleo de estribillos se estructura la canción y se interpreta con la ya conocida alternancia entre el solista y el coro, en frases literarias y musicales cortas y de temática casi siempre jocosa. Como ejemplo tenemos:

True Born Costa Rica

Letra y Música: “El Charro Limonense”

Geelferd Alfonso Bantan Drowon. 1939

Estrillo

Let's go me hand, lord let go me hand

I am a true born costarrican.

You really want to have to fun
just come to Limón.

You can play the domino

The best we have in the town.



Bajo de cajón o “washtub bass”, de Costa Rica

Estribillo

Let's go me hand, lord let go me hand
I am a true born costarrican.

I am a true born costarrican.
I was born in Puerto Limón
Eating rumdown and callaloo
I am a true costarrican.

El conjunto acompañante puede ser muy diverso y cambiante, pero como una constante se mantienen las franjas rítmicas y tímbricas bien delimitadas y con funciones precisas en lo melódico, rítmico y armónico, donde sobresale una rica polirritmia. Destacamos en esta oportunidad la presencia de un instrumento muy sugerente que muestra su incuestionable ancestro africano. Se trata del bajo de cajón, o *washtube bass*, que asume las funciones de un contrabajo y que está constituido por una cuerda de nylon unida a una caja de resonancia de madera. Junto a él la guitarra, el banjo, el saxofón, la flauta y una percusión diversa que, junto a las voces, nos acercan a la vigencia y ritmo cadencioso del Calypso. Una parte del patrimonio musical limonense lo constituye el *calipsonian*, la persona que compone e interpreta el calipso, figura que posee una notable relevancia social y que mantiene viva la tradición.

No sólo Alma Llanera (Venezuela)

En Venezuela, tal como ocurre en otros países y regiones, la música se utiliza habitualmente en los espacios festivos y en las ceremonias y celebraciones religiosas. Estos eventos tienen una notable variedad de matices según las particularidades culturales de cada región. No obstante, de manera general, solemos identificar la música venezolana con el *joropo*, que sin lugar a dudas ocupa un sitio protagonista entre la diversidad de manifestaciones musicales del país y que también es común a la zona de los llanos colombianos. Recuérdese la canción *Alma Llanera* de Pedro Elías Gutiérrez, basada en un texto de Rafael Bolívar Coronado, que se ha convertido gracias a su amplia

difusión en el tópico de un género que no puede constreñirse a una sola creación.

El joropo como manifestación popular de canto y baile se encuentra en constante evolución, destacando la creatividad en la improvisación de sus cultores, sin abandonar los parámetros distintivos en estructura y estilo. Posee varios tipos y se muestra diferente por regiones; distinguiéndose variantes musicales, instrumentos asociados a esas variantes y formas de canto y baile propias de cada una de sus muy diversas especies genéricas. Una manera de agrupar esta variedad es asociando la forma de aludir a uno u otro estilo según la región donde se practica. A partir de ello tenemos: joropo llanero (departamentos de Meta, Casanare, Arauca, Guanía y Guaviare de Colombia y los estados Apure, Cojedes, Barinas, Guárico, Monagas y Portuguesa de Venezuela), la especie más conocida que suele interpretarse con voz, arpa, cuatro y maracas y también con bandola; joropo central (estados Miranda y Aragua) interpretado con voz, arpa y maracas; joropo centro-occidental (estados Lara y Yaracuy), donde intervienen una variedad de instrumentos de cuerdas -cuatro, medio cinco y cinco-, tambores y maracas a los que se une la voz; y joropo oriental (estados Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui) donde participa la voz junto al cuatro, la guitarra, el bandolín, la marímbola y las maracas, y en ocasiones participa el acordeón.

El joropo comprende multifacéticos grupos de especies que los autores agrupan de acuerdo a diferentes parámetros musicales y coreográficos, distinguiendo como ya se ha dicho las ricas zonas culturales venezolanas. Es tal la riqueza y la diversidad de especies genéricas que en ocasiones suelen intercambiarse sus denominaciones a partir de los testimonios de sus cultores. Pasajes, golpes, corridos, y denominaciones más específicas que aluden a una u otra de estas subespecies como seis por derecho, seis por numeración, pajarillo, cáтира, zumba que zumba y otros muchos, nos dan sólo una pálida idea de esta rica manera de cantar y bailar. En todas las manifestaciones se aprecia la transculturación operada en América con aportes de europeos y africanos y la presencia de la población indígena.

El grupo *Curígua en Golpe*, se constituyó en la población de Sanare, Municipio Andrés Eloy Blanco del estado de Lara. Son ellos una destacada representación de cantadores y tocadores que interpretan del *golpe larense*, expresión musical no sólo típica del estado de Lara, sino que también se extiende hacia otros territorios como los estados de Yaracuy, Trujillo, Portuguesa y Falcón.

Con el término *golpe* se alude en Venezuela a dos manifestaciones muy diferentes: una referida a los *golpes de tambor*, que incluyen a cantos y toques de la tradición afrovenezolana y que identifica culturalmente varias regiones venezolanas con la cultura del Caribe; y otra, que pudiéramos llamar un subgénero o una especie del joropo con contornos musicales distintivos según la región. A diferencia de los pasajes que comúnmente se identifican por su lirismo y carácter más tranquilo, el golpe se expresa con una mayor intensidad tanto en el ritmo como en el tempo.

El golpe larense siempre se interpreta con canto. Los cantadores entonan los textos a dúo en movimiento paralelo de tercetas o sextas, estilo muy particular y típico de esta variante; a veces un dúo alterna con otro dúo al interpretar las estrofas. Otro rasgo de este estilo es el establecimiento de la alternancia entre llamada y respuesta de los cantadores “solistas” y el coro. En la estructura poético-musical del golpe larense se emplean cuartetos y estribillos fijos entonados, estos últimos, en forma coral o con la alternancia de solo y coro. Las coplas muchas veces son improvisadas o parten de la poética popular relacionada con sucesos históricos, con personas o acontecimientos vinculados a la población y en el estribillo, como ocurre en otras especies, puede estar el nombre o el tema al que alude la composición. El estribillo suele dar paso a un interludio instrumental entre las estrofas.

El Rochelero

Letra: Héctor Sequera

Música: Curígua en Golpe

I

Todas las tardes en mi casa
 Se la pasa un rochelero
 Entra siempre a la cocina
 Y se come el pan con suero.

Coro/Estribillo

Ayayay el Rochelero
 Que yo no lo llegue a ver
 “Jallereando” a mis muchachos
 Y llevándose a mi mujer.

El acompañamiento lo aporta un grupo de cuatros que integran una familia de cordófonos: el cuatro, el requinto, el medio cinco y el cinco, que conjugan funciones armónicas y rítmicas; el ritmo se identifica con “lo percusivo” debido a los rasgueos continuados en las cuerdas. Junto a estos la tambora de golpe (tambor bимembranófono) que marca el pulso, y las maracas. Si bien los cordófonos destacan por su brillantez no puede dejar de señalarse la importancia de las maracas, los únicos instrumentos idiófonos del conjunto. Debe subrayarse en toda su dimensión la variedad de ritmos que ejecutan los maraqueeros, tanto improvisaciones como unas variadísimas formas de ejecución, con una o con ambas manos, con las que según señala Luis Felipe Ramón y Rivera “anima de una manera personal e intransferible la música que está *viviendo*”.⁶ El golpe, como especie del cancionero venezolano, fue un destacado modo de expresión de la población rural que se reunía en medio de la alegría de la fiesta.

Sones y danzones en la música de concierto: tradición y contemporaneidad

La música en los medios urbanos, sobre todo la ligada al baile, adoptó matices muy diferentes según los estratos y las relaciones sociales establecidas entre los creadores y los consumidores del producto musical. Disímiles formas coreográficas y de interpretación inundaron los salones de baile americanos y se identificaron como patrimonio

de los grupos que las practicaban. Estas músicas muestran una fuerte correspondencia entre el uso que se les adjudica, su significado y sus cultores, poseen una profunda relevancia nacional y regional, y están sometidas a innovaciones, reelaboraciones y a una variabilidad constante. En más de una oportunidad se alude a muchas obras de este repertorio popular como clásicos; se les ha canonizado por su calidad compositiva y, en un alto número de casos, por la amplia difusión recibida a través de los medios. Este atributo de clásicos, por supuesto, no les resulta para nada ajeno.

El último programa de conciertos del Nansa Intercultural agrupa una serie de obras que han partido de algunos de esos clásicos del repertorio tradicional caribeño. Contradanzas, habaneras, zapateos, sones y danzones generadores de la “auténtica nacionalidad cubana [y caribeña] de mestizaje criollo” –como las define el compositor cubano Leo Brouwer- se unen al ragtime o al jazz y a las técnicas de composición contemporáneas para hermanar algo tan sutil y complejo como es la tradición y la contemporaneidad, “lo popular y lo culto”. Binomios que se encuentra en el punto de mira de muchos creadores, y que en este programa se integran como una inigualable muestra del repertorio camerístico de raigambre caribeña.

El vínculo entre esferas funcionales de la música no es una novedad en lo que respecta a la composición. La música llámese folclórica, popular o tradicional, ha sido referente para muchos músicos y motivo para la creación en la canción, la música para el baile o para la denominada música culta. Varias etiquetas, en diferentes etapas, han intentado definir un proceso que para la mayor parte de los creadores resulta natural y espontáneo, más allá del ámbito estilístico, las técnicas empleadas o la proyección que pretendan dar a su música.

La diversidad de las formas de canto y baile en la música latinoamericana, independiente de la esfera funcional en que se desarrolle, es tal que ha de aceptarse en bloque, ya provenga “de la calle o de las academias” -como más de una vez dijera Alejo Carpentier- y ha de respetarse el modo expresivo, el deseo, la preferencia y la renovación ininterrumpida que caracteriza la labor del artista.

La música como identidad compartida

En ese entorno de identidad compartida la música es uno de los valores espirituales más arraigados en la conciencia colectiva de los pobladores del Caribe, mostrándose con un valor asociado a los rasgos que definen todas y cada una de esas culturas. Sin restar importancia a la obra de narradores, poetas, dramaturgos, cineastas y artistas plásticos, la música -y de ella la música popular- es el rostro identificador de la población caribeña, mediante géneros, formatos instrumentales y estilos de composición muy diferentes. Está en el universo del imaginario caribeño, y en su presente más inmediato, se resignifica y recontextualiza constantemente, enriqueciendo no sólo el paisaje sonoro propio, sino las expresiones contemporáneas del arte musical en diferentes latitudes. Como importantes reservas culturales y patrimoniales aún se conservan expresiones apegadas a las fuentes antecedentes, pero en su conjunto la música del Caribe ha transitado hacia el presente por un amplio cauce que la coloca en un sitio de privilegio dentro del consumo internacional.

El panorama actual que presenta la música tradicional en el área del Caribe se halla sometido a transformaciones. Se producen cambios y reinterpretaciones de los contenidos ideológicos y estéticos sobre todo en el ámbito religioso-festivo, mientras que en el entorno de lo popular urbano el mercado de la música sigue imponiendo las normas de creación y consumo. En un singular mosaico conviven hoy día manifestaciones musicales ancestrales con otras de indudable modernidad y suele ser una mercancía ávidamente demandada en los circuitos de la llamada *world music*, por medio de las estructuras empresariales que rigen el mercado. La música en la cultura caribeña posee una sorprendente resistencia y enraizamiento con sus orígenes, reforzando las particularidades étnicas de procedencia, pero a la vez se confronta y coexiste con el presente. Es un referente con evidentes signos de ductilidad y posibilidades de fusión, lo cual propicia manifestaciones de actualidad que son productos genuinos del mestizaje cultural que caracteriza a la región.

Notas

- ¹ Guanche, Jesús: “El poblamiento de Cuba”. En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Atlas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2 vols. La Habana: Geo-Ciencias Sociales, 1995-97.
- ² Pérez Herrera, Manuel Antonio: “La música Son de Negro y Son de Pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del Bajo Magdalena”, *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, noviembre, 3, Pamplona, Universidad Distrital. Versión en línea, consulta abril, 2010.
- ³ Véase Camacho Díaz, Gonzalo, Lizette Alegre González y Susana Gonzáles Aktories: Texto y notas al CD. *La música del maíz*, vol. II, México, Seminario de Semiología Musical y DGCPI, UNAM, sf.
- ⁴ Véase Alegre, Lizzete: *...y para los difuntos Puro Vinuete*, CD, México, Producción General de Culturas Populares, 2007.
- ⁵ *Idem*.
- ⁶ Ramón y Rivera, Luis Felipe: *El joropo. Baile nacional de Venezuela*, Caracas, 1987.

Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

PROGRAMA





Plano del Valle de Nansa y Peñarrubia



ERMITA DE SANTA CATALINA. PIÑERES (PEÑARRUBIA)

Lunes, 2 de agosto de 2010, 20 horas

COLOMBIA

Sexteto Son de negro

Eliuth Olivo Rojano *Tambor - bongoes*

Cesar Carath Niño *Guaracha - voz*

Rafael Olivo Mosquera *Llamador - Timba*

Jhony Gallardo Escamilla *Guitarra - Claves*

Yasenqui Valencia Olivo *Marímbula - Tambora*

Manuel Antonio Pérez Herrera *Voz - Maracas*

El Son de negro

Hijo mío (*Canto de lamento fúnebre*)

Juan Rojas (*Son - Canto de lamento*)

Borracho inerte (*Pasaje*)

Folclor del río (*Son*)

El burro pichón (*Son*)

La rama del tamarindo (*Llamado de Son de negro*)

El burrero de la costa (*Rumba*)

Buen caballero (*Sexteto – Son*)
La puerca de dos sabores (*Son*)
La mala situación (*Bolero – Son*)
Por un amor (*Son*)
La vi sola (*Bullerengue – Son*)
Adiós papa (*Vulgaria – Son de negro*)
El tigre mono (*Bullerengue – Son*)
Mosaico puya congolés (*Son de negro*)
Joaquina Jiménez (*Son de pajarito*)

Notas al programa

El género característico de la Región Caribe Colombiana es la cumbia que además ha servido como elemento de identificación de la música nacional fuera de las fronteras del país. Otras manifestaciones también representativas de la zona caribeña son: el vallenato, con sus cuatro ritmos: el paseo, el merengue, el son y la puya; el son de pajarito, el son de negro, el porro y la gaita, a las que se pueden sumar los tradicionales garabato, congo, mapalé y las famosas fiestas de carnaval como las muy conocidas de la ciudad de Barranquilla.

Con el transcurrir del tiempo la denominación son de negro se ha reflejado en siete tonadas y variedades rítmicas llamadas: son de negro, son de negro “sentao”, son de negro congolés, ritmo de negrito, son de negro “pordebajero”, ritmo de “vulgaria” y puya de son de negro, entre otros. Todos ellos constituyen un compendio de múltiples lenguajes donde la música, la danza y la poesía popular ocupan los sitios protagonistas. En los bailes itinerantes de calle el son de negro asume diferentes coreografías, destacando en lo musical el desarrollo rítmico, el empleo de versos libres generalmente estructurados en cuartetos, la alternancia entre el solo y el coro de los cantadores, así como el virtuosismo de los tocadores de tambores, que llevan a cabo una gran diversidad de combinaciones metrorrítmicas y formas de interpretación.

El son de negro se asociaba a festejos rurales relacionados con la agricultura y la pesca y durante los momentos de reposo se celebraba un bullerengue donde se realizaban “concentraciones de ruedas de jolgorio, merengues, guachernas, derroches, polvorines, rumbas y fandangos, entre otros”, que más tarde pasaron a las fiestas de carnaval.



IGLESIA DE SAN PEDRO. TUDANCA (TUDANCA)

Miércoles, 4 de agosto de 2010, 20 horas

CUBA

Grupo Changüí “Estrellas Campesinas”

Eduardo Goulet Lestapier, *Vocalista - Director*

Leodemnis Romero Ortiz, *Tres*

Julián Pérez Hernández, *Vocalista*

Juan Savón Lestapier, *Marímbula*

Amado Batalla Lescaille, *Bongoes*

El changüí de Guantánamo

Digno de lástima (*Eduardo Goulet*)

Desdichada (*Eduardo Goulet*)

Fiesta de la Guantanamera (*Juan Savón*)

Inolvidable Cambrón (*Juan Savón*)

Malpared (*Juan Savón*)

Poquito, poquito a poco (*Quintiliano Durand*)

Mujeres (*Pablo Lebranch*)

Yaterana, ven (*Eduardo Goulet*)

Mujer de mi país (*Eduardo Goulet*)
Un changüí en Yateras (*Rácifo Durand*)
Inspiración de los Pueblos (*José Díaz Planes*)
La Curda (*Eduardo Goulet*)
Reclamación del Changüí (*Eduardo Goulet*)
Trigueña del alma (*Eduardo Goulet*)
El Guararey de Pastora (*Roberto Baute*)
Mayumbero (*Eduardo Goulet*)

51

Notas al programa

El *changüí* es una de las especies más antiguas y originales de canto y baile de la cultura musical cubana. Como modalidad del son, tiene un carácter de síntesis de los elementos culturales hispanos y africanos integrantes de la música del país, con una base tradicional muy profunda, enraizada en “los sones antiguos de escasa letra” –como dicen los viejos soneros– que aún se escuchan en las zonas rurales. Este, como otros sones, se basa en la alternancia de copla y estribillo, o pregunta y respuesta.

Desde el punto de vista instrumental el canto y el baile del *changüí* se relacionan con el tres (cordófono de tres órdenes dobles), al que se unen otros instrumentos en función armónica y rítmica muy cercanos en sus formas y maneras de interpretación a los instrumentos de antecedente africano. Generalmente comienza con una sección introductoria a cargo del tres, que posee en este género una importancia mayor que en otras modalidades del son y constituye parte esencial del conjunto. El tres lleva a cabo no sólo las improvisaciones sino todo un complejo sistema de acentos que define la sintaxis musical “*changüísera*” junto al bongó. Este último realiza estructuras rítmicas muy segmentadas y virtuosas y subraya los momentos de clímax de la pieza. Por medio de un toque semejante a un bramido, provocado por la presión, fricción y deslizamiento sobre el parche del bongó, se anuncia este clímax. En el registro grave con función de bajo armónico se sitúa la marímbula o marimba; en tanto el resto de los instrumentos –las maracas y el güiro o guayo– subrayan las franjas rítmicas.

Los textos reflejan hechos cotidianos en ocasiones amorosos, satíricos o humorísticos y se alternan en coplas y estribillo siguiendo un proceso de desarrollo que lleva a la sección conclusiva. Esta última sección por las ricas elaboraciones e improvisaciones que suelen hacerse, puede alcanzar una extensión impredecible, articulándose con el jolgorio de los festejos y el baile. Precisamente estribillos e improvisaciones poseen un gran valor de comunicación entre tocadores y bailadores y es frecuente que en el estribillo se encuentre la identificación de la obra.



IGLESIA DE SANTA MARÍA. SOBRELAPEÑA (LAMASÓN)

Viernes, 6 de agosto de 2010, 20 horas

MÉXICO

Trío “Los Seguidores de la Huasteca”

Maurilio Hernández Nicanor, *Violín - voz*

Juan Peña Hernández, *Huapanguera - voz*

Juan Hernández Nicanor, *Jarana huasteca - voz*

Sones, canarios y vinuetes de la Huasteca

El canario tradicional (*Canario - instrumental*)

Xochipitzáhuac (*Canario*)

El elotito (*Canario - instrumental*)

La cruz (*Vinnete - instrumental*)

El angelito (*Vinnete - instrumental*)

La despedida (*Vinnete - instrumental*)

La leva (*Son huasteco*)

El gallo (*Son huasteco*)

El gusto (*Son huasteco*)

La huazanga (*Son huasteco*)

El cielito Lindo (*Son huasteco*)

El zacamandú (*Son huasteco*)

La petenera (*Son huasteco*)

La malagueña (*Son huasteco*)

Notas al programa

Dentro de la música popular mexicana, el género *son* se aplica a un repertorio notablemente amplio por su diversidad y distribución geográfica y que muestra una amplia gama de estilos o especies regionales tales como: los sones de Tierra Caliente, los sones jaliscienses, los sones de la Costa Chica y Tixtla, los sones istmeños, los sones jarochos y los sones huastecos, u otras denominaciones más específicas como son serrano, son isleño, son ribereño, sonecito, entre otros nombres que identifican un amplio mosaico de *sones*.

Es posible hallar una referencia dual en cuanto al uso del término para denominar a estos sones. Por una parte, el canario como género de música y danza, llegó a México a finales del siglo XVIII y su origen se identifica con una forma de danza propia de Islas Canarias y que, como otros tantos géneros procedentes de la metrópoli colonial, se difundió a través de las representaciones escénicas del teatro tonadillero.

En este espacio ceremonial también se encuentran los *vinuetes*. Asociados al culto de los difuntos son una de las muchas manifestaciones relacionadas con la muerte practicada por los pueblos autóctonos mexicanos. La palabra *vinuete* y la música a la que identifica está relacionada con *minuet* o *minué*, danza europea llegada al territorio novohispano en el siglo XVIII. En unos territorios conservó su connotación como danza de salón, y en otros como en la Huasteca se incorporó al espacio simbólico y ritual distanciándose del minuet europeo. “Los vinuetes evidencian conexiones entre la música, las concepciones acerca de la muerte, la emotividad, la religiosidad, la producción agrícola y ciertos mecanismos de censura que regulan parte de la vida de los habitantes de Chilocuil”.



IGLESIA DE SANTA EULALIA. CABANZÓN (HERRERÍAS)

Domingo, 8 de agosto de 2010, 20 horas

COSTA RICA

Calypso Rice'n Beans

Ulysses Grant Mc Lean, *Banjo - Voz principal - Dirección*

Sergio Castro O'Sullivan, *Percusión menor*

Aaron Retana Rojas, *Guitarra - Banjo - Voz*

Israel Ivan Varela Dinarte "Lucas", *Bajo de Cajón - Percusión - Voz*

Edson Sanchez Rojas, *Saxofón - Flauta - Voz*

El Son y el Calypso hispano y anglocultural

Costa Rica Tierra de Paz (*Rolando Gurzón Solano*)

True Born Costa Rica (*G. Alfonso Bantan Drown*)

Monilia (*Walter Ferguson "Gavitt"*)

Tacuma and Anansy's Party

Carnival

Callaloo

Nowhere like Limón (*Herberth Clinton Henry "Lenky"*)

Spanish Girl (*Aónimo*)

Shame a scandall in the family (*Ulysses Grant*)

Morning girl (*Ulysses Grant*)

Skelinton in Memphis

Cocorí

Tiburón

Un viaje por Limón

Playa Bonita (*Marcos Forbes Forbes*)

Notas al programa

El *calypso*, como género, es otra de las formas de sonar del Caribe y su extensión regional e internacional se ha producido a partir de los territorios anglófonos de la zona, aunque en cada uno de ellos pueden apreciarse las características locales. Hay algunos elementos de su creación e interpretación que les une entre sí y además con otros “sones” de la región. Como el carácter de sus letras que incluyen temas humorísticos, satíricos, capaces de recoger la crónica cotidiana, su libertad en la expresión y ser un marco idóneo para la improvisación tanto instrumental como vocal. Marcado por los aportes de las culturas africanas, aunque también con influencias hispánicas, francesas e inglesas, el calypso se desarrolló sobre todo en espacios festivos que atraían a la colectividad, como las fiestas de carnaval.

Con su ritmo contagioso puede mover multitudes a la vez que sus formidables improvisadores suelen entablar verdaderos duelos de supremacía. En estrofas de cuatro u ocho versos y el empleo de estribillos se estructura la canción y se interpreta con la ya conocida alternancia entre el solista y el coro, en frases literarias y musicales cortas y de temática casi siempre jocosa. Como ejemplo tenemos:

El conjunto acompañante puede ser muy diverso y cambiante, pero como una constante se mantienen las franjas rítmicas y tímbricas bien delimitadas y con funciones precisas en lo melódico, rítmico y armónico, donde sobresale una rica polirritmia. Destacamos en esta oportunidad la presencia de un instrumento muy sugerente que muestra su incuestionable ancestro africano. Se trata del bajo de cajón, o *washtubbe bass*, que asume las funciones de un contrabajo y que está constituido por una cuerda de nylon unida a una caja de resonancia de madera. Junto a él la guitarra, el banjo, el saxofón, la flauta y una percusión diversa que, junto a las voces, nos acercan a la vigencia y ritmo cadencioso del calypso.



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD.
PUENTE PUMAR (POLACIONES)

Martes, 10 de agosto de 2010, 20 horas

VENEZUELA

Curigua en Golpes

Héctor Segundo Sequera Jiménez, *Cuatro*

Rubén Antonio Alvarado Juárez, *Medio Cinco*

Franklin Antonio Sequera Jiménez, *Requinto Golpero - Director*

Eusebio Antonio Sequera Jiménez, *Cinco*

Oscar José Brito Jiménez, *Cuatro*

Manuel José Pacheco Vega, *Maracas*

Luis Bernal Alvarado Colmenárez, *Cuatro*

Jesús Abit Barreto Alvarado, *Tambora Colgante*

Sones y Golpes larenses

Sanare Lindo Sanare (*Rubén Alvarado*)

Aquí me paro a Cantar (*Rubén Alvarado*)

El Rochelero (*Héctor Sequera-Rubén Alvarado*)

La Risita (*Rubén Alvarado*)

Me despido de mi Negra (*Rubén Alvarado*)

El Desprecio de un Amor (*Rubén Alvarado*)
Maribi (*Golperos del Tocuyo*)
Vengo, Vengo, Vengo (*Rubén Alvarado*)
El día que empezó Bolívar (*Rubén Alvarado*)
Viene la gente de Sanare (*Rubén Alvarado*)
Amigo entre Amigos (*José Gregorio González*)
Golpe Tradicional (*Rubén Alvarado*)
Mi Novia Juana María (*Rubén Alvarado*)
Ramoncito Cimarrona (*Golperos del Tocuyo*)
La Zaragoza (*Folclor Sanareño*)

Notas al programa

Con el término *golpe* se alude en Venezuela a dos manifestaciones muy diferentes: una referida a los *golpes de tambor*, que incluyen a cantos y toques de la tradición afrovenezolana y que identifica culturalmente varias regiones venezolanas con la cultura del Caribe; y otra, que pudiéramos llamar un subgénero o una especie del joropo con contornos musicales distintivos según la región. A diferencia de los pasajes que comúnmente se identifican por su lirismo y carácter más tranquilo, el golpe se expresa con una mayor intensidad tanto en el ritmo como en el tempo.

El golpe larense siempre se interpreta con canto. Los cantadores entonan los textos a dúo en movimiento paralelo de terceras o sextas, estilo muy particular y típico de esta variante; a veces un dúo alterna con otro dúo al interpretar las estrofas. Otro rasgo de este estilo es el establecimiento de la alternancia entre llamada y respuesta de los cantadores “solistas” y el coro. En la estructura poético-musical del golpe larense se emplean cuartetos y estribillos fijos entonados, estos últimos, en forma coral o con la alternancia de solo y coro. Las coplas muchas veces son improvisadas o parten de la poética popular relacionada con sucesos históricos, con personas o acontecimientos vinculados a la población y en el estribillo, como ocurre en otras especies, puede estar el nombre o el tema al que alude la composición. El estribillo suele dar paso a un interludio instrumental entre las estrofas.



IGLESIA DE SAN PEDRO. CELIS (RIONANSA)

Jueves, 12 de agosto de 2010, 20 horas

ESPAÑA

Trío Arbós

Juan Carlos Garvayo, *Piano*

Miguel Borrego, *Violín*

José Miguel Gómez, *Violoncello*

Sones y danzones en la música clásica

I

LEO BROUWER (1939)

Sones y Danzones (1992)

Danzón / Son de “La Niña Bonita” / Contradanza sonera

HILARIO DURÁN (1953)

New Danzón (2008) / *Contradanza* (2008)

II

PAQUITO D’RIVERA (1948)

Danzón

JAVIER TORRES MALDONADO (1968)

Sones (2001)

ROBERTO SIERRA (1953)

Trío núm. 3 (2008)

Con profunda expresión / Veloz / Con gran sentimiento,
como un “bolero” / Agitado

Notas al programa

El último programa del ciclo dedicado a los Sones del mar Caribe agrupa una serie de obras que han partido de algunos de esos clásicos del repertorio tradicional caribeño. Contradanzas, habaneras, zapateos, sones y danzones generadores de la “auténtica nacionalidad cubana [y caribeña] de mestizaje criollo” –como las define el compositor cubano Leo Brouwer– se unen al ragtime o al jazz y a las técnicas de composición contemporánea para hermanar algo tan sutil y complejo como es la tradición y la contemporaneidad, “lo popular y lo culto”. Binomios que se encuentran en el punto de mira de muchos creadores, y que en este programa se integran como una inigualable muestra del repertorio camerístico de raigambre caribeña.

Los *Sones* y *Danzones* del cubano Leo Brouwer (1939) rinden homenaje a la rica tradición musical afro-cubana y a su aglutinador, Manuel Saumell, con una música ecléctica y fresca, cargada de fantasía y humor.

Los *Sones* del mexicano Javier Torres Maldonado representan un punto singular en su producción ya que se trata del único caso en el que ha hecho alusión a la música popular mexicana, o para ser más precisos, a ciertos elementos que caracterizan un tipo de son que puede escucharse todavía hoy en la región Huasteca, principalmente en el norte del estado de Veracruz.

El *Trío número 3 “Romántico”* del portorriqueño Roberto Sierra denota gestos que aluden a la música europea del siglo XIX, y a la vez a los inmortales boleros latinoamericanos de mediados del siglo XX, elementos que se funden en el lenguaje armónico-melódico filtrados con ritmos de inspiración afrocaribeña.

Las dos piezas de Durán y de D’Rivera, cubanos ambos, afincados en Canadá el primero y en EE.UU el segundo, son obras originales para trío compuestas según el estilo “latin jazz” tan frecuente en ambos autores.

La diversidad de las formas de canto y baile en la música latinoamericana, independiente de la esfera funcional en que se desarrolle, es tal que ha de aceptarse en bloque, ya provenga “de la calle o de las academias” –como más de una vez dijera Alejo Carpentier– y ha de respetarse el modo expresivo, el deseo, la preferencia y la renovación ininterrumpida que caracteriza la labor del artista.



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

CURRÍCULA

Sexteto Son de negro (Colombia)

La agrupación Sexteto Son de Negro ha desarrollado su proyección musical a través de instituciones educativas y culturales en países centroamericanos y suramericanos, en eventos como: Encuentro de Universidades Estatales, Santo Domingo, República Dominicana (1993); Festival de la Chinita, Maracaibo, Venezuela (1999-2001); Fiesta Patria en Archipiélago de Isla Chiloé, Chile (2009). Igualmente han sido embajadores de la música Son de Negro, Pajarito, Bullerengue, Sexteto Son, etc., en casi toda la geografía colombiana, en eventos como: Carnaval de Barranquilla, Colombia, en donde han sido ganadores de cinco Congos de oro (2004-2009); igualmente en el Festival de Música al Parque, y Caminata por la Solidaridad colombiana, Bogotá DC (2003-2007); Festival Nacional de Danzas Universitarias, Santa Martha DEP (2008); Intercambio de Música Caribe; Intercambio de agrupaciones de Música Afrocaribe, Buenaventura, Cali, Colombia (2009); Festival de Negros de Blanco, Pasto, Colombia (2006); Mercado Cultural del Caribe, Cartagena de Indias, Colombia (2008); Encuentro Regional de Rituales de Bailes “Cantao”, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia.

Estos son algunos de los eventos en los cuales han proyectado la Música y la Danza Son de Negro y Pajarito. También son los promotores y gestores del Festival Nacional Son de Negro, con sede en el municipio Santa Lucía, Departamento del Atlántico, Colombia, desde 1995.

Grupo Changüí “Estrellas campesinas” (Cuba)

Este colectivo fue creado el año 1952 en la serranías del municipio Yateras por su actual director Eduardo Goulet Lestapier, constituyendo una agrupación portadora del género autóctono más importante de la provincia, el Changüí. Su interpretación de este género de Son cubano es tan peculiar y singular que les hace diferentes del resto de las agrupaciones que promueven y cultivan esta música. El Changüí desarrollado por Estrellas Campesinas es el conocido como Changüí de Monte o el Changüí Original.

A lo largo de su trayectoria han participado en importantes acontecimientos culturales espectáculos, giras y eventos organizados tanto en la provincia como otras partes del país entre los que sobresalen los Festivales Nacionales del Changüí, la Fiesta Campesina, la Fiesta Nacional Cucalambiana, la Parranda Espirituana, la Fiesta de la Cubana en Bayazo, los Festivales Internacionales del Caribe en Santiago de Cuba, la Fiesta a la Guantanamera, etc. Así mismo han realizado grabaciones para sellos discográficos de Bélgica, México, Estado Unidos, Francia, Alemania e Inglaterra a los cuales se unen filmaciones de materiales en vídeo para Alemania, Inglaterra en los sellos Solvisión, Telecristal, Cubavisión y Canal Educativo. Participó en la filmación de la película *Del Son a la Salsa*. Han recibido numerosos premios y condecoraciones, como el Premio de Cultura Comunitaria.

Trío “Los seguidores de la Huasteca” (México)

Los Seguidores de la Huasteca es un trío integrado con la dotación instrumental tradicional de esta región, el violín, la jarana Huasteca y la huapanguera. Sus componentes son músicos nahuas de la Huasteca potosina poseedores de un saber musical ancestral relacionado con los rituales del maíz y en general con toda la música ceremonial de esta zona. Los Seguidores de la Huasteca han actuado en el Museo de Culturas Populares, en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología e Historia. Participaron en el Festival Diversidad Indígena: *La muerte en la música y la danza*, realizado en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes en la Ciudad de México. Asimismo, se han presentado en varios de los Festivales de la Huasteca organizados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Han grabado el CD *La música del maíz. Canarias Sones rituales de la Huasteca*, además del CD “... y para los muertos puro Vinuette” y han participado en la realización del CD *Coplas al maíz transgénico*, editado por el Museo de Culturas Populares.

Calypso Rice'n Beans (Costa Rica)

Procedente de la costa caribeña costarricense, concretamente de la provincia de Limón, el grupo de Calypso Rice' Beans es la representación más genuina de la tradición cultural costarricense y a la vez afrolimonense y afrocaribeña.

Desde su presentación en el II Encuentro de Exponentes de la Cultura Gastronómica de los Pueblos Centroamericanos, bajo el auspicio del Gobierno Chileno el año 1998, el grupo Calypso Rice' Beans ha sido el más fiel exponente de los Sones y Calypsos del Caribe costarricense en el ámbito internacional.

El año 2000 participó en el montaje "*Profundamente Negra*" del Festival Afrocaribeño de Veracruz con la actuación estelar de Thelma Darkings y al año siguiente, invitados por el Departamento Cultural de Metro Dade University, Miami, en una muestra de *Poesía Coreográfica* junto a la poetisa Eulalia Bernard.

Durante el *Festival en Mayo de Memphis Tennesse USA* (2006), lleva el espectáculo hasta las escuelas y colegios del Estado, compartiendo el Escenario con Luis Angel Castro y Ramsés Araya.

Ha participado en el *Festival de Flores de la Diáspora*, Festival de Calypso Regional en el marco de las Celebración del Día del Negro, así como en el *Calypso Rice'n Beans de Valparaíso, Chile*. (INACAP) dentro del marco de negociaciones entre PROCOMER (Promotora de Comercio Exterior) del Gobierno de Costa Rica y la Camara de Comercio de Valparaíso (Chile).

Actualmente el Ensamble de Música Caribeña Rice'n Beans, realiza investigaciones para determinar el origen etnomusical y técnico del bajo de cajón, característico en todas las agrupaciones de calypso del área.

Curigua en Golpe (Venezuela)

Fundado en el año 1975 en la población de Sanare, municipio Andrés Bello del Estado Lara, Venezuela, el Grupo Folclórico “Curigua en Golpe” es promotor principal de las festividades tradicionales de la región de Sanare, destacando La Paradura del Niño, San Pascual Bailón, San Antonio de Padua, La Zaragoza (Santos Inocentes), Flores de María, Cantaurías de Velorios, Carángano de Sanare, Golpes Larenses, Aguinaldos Campesinos, Violines Sanareños, en espectáculos musicales y obras de teatro. Han participado en diversos intercambios culturales que se han realizado con otras comunidades en la ciudad de Barquisimeto, Caracas y en los estados de Mérida, Trujillo, Portuguesa, Bolívar, Falcón, Carabobo, Sucre, Barinas, entre otros.

Desde sus primera actuaciones el año 1983 hasta el momento actual, el Grupo Folclórico “Curigua en Golpes” ha ido acumulando un prestigio que le ha llevado por la mayor parte de los Estados de Venezuela a los Festivales de Aragua, Carabobo, Caracas, Miranda, y los ya mencionados anteriormente, hasta el I Encuentro Iberoamericano en Holguín, Cuba. Del año 2001.

Es en el Estado de Lara donde el grupo desarrolla una intensa labor de difusión de los denominados “Golpes Larenses”, sobresaliendo sus actuaciones los Encuentros Regionales de Golpes Larenses celebrados ininterrumpidamente desde el 1989 a 2007, y los celebrados en el Teatro Juárez el año 1991, así como su participación en los Festivales folclóricos de Lara en el Anfiteatro Oscar Martínez durante los años de 1987 a 2007.

Trío Arbós (España)

El Trío Arbós, formado por Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violoncello y Juan Carlos Garvayo, piano, se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo y el romanticismo (integrales de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc.) hasta la música de nuestro tiempo. Desde su formación en 1996, uno de los principales objetivos del Trío Arbós ha sido la contribución al enriquecimiento de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras. Compositores de la talla de Luis de Pablo, Tomás Marco, Mauricio Sotelo, Jesús Torres, Bernhard Gander, José Luis Turina, José María Sánchez Verdú, César Camarero, José Manuel López López, Hilda Paredes, Aureliano Cattaneo, Pilar Jurado, Gabriel Erkoreka, Marisa Manchado, Miguel Gálvez Taroncher, Harry Hewitt, Roberto Sierra, Marilyn Shrude, Jorge E. López y German Cáceres, entre otros, han escrito obras para el Trío Arbós.

El Trío Arbós actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de 20 países: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Wittener Tage für neue Kammermusik, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Madrid, Festival de Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Nuova Consonanza de Roma, Festival de Ryedale, Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, etc.

El Trío Arbós ha realizado grabaciones para los sellos Naxos, Kairos, Col Legno, Verso, Ensayo y Fundación Autor, dedicadas a Joaquín Turina, Jesús Torres, César Camarero, Luis de Pablo, Mauricio Sotelo, Roberto Sierra, y otros muchos compositores españoles e iberoamericanos.

El Trío Arbós ha cultivado su faceta pedagógica como trío en residencia del Curso de Música de Motril y de los Cursos Superiores de Música de Málaga, organizados por Unicaja. También ha impartido clases magistrales de música de cámara en centros de prestigio internacional como la Universidad de Bowling Green (U.S.A.), Universidad Wilfried Laurier (Canadá), Conservatorio Superior de Música de Lima (Perú) o la Orquesta Joven Nacional de El Salvador. Los miembros del Trío Arbós han sido también, en varias ocasiones, profesores de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE).

Desde la temporada 2005-06 el Trío Arbós se ha establecido como conjunto en residencia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Su proyecto “Triple Zone” para la ampliación y difusión de la literatura para trío con piano ha sido patrocinado por la *Ernst von Siemens Musikstiftung*.



Nansa Intercultural

El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

TEXTOS

Hijo Mío

(Canto de lamento fúnebre)

Estrillo

¡Hijo mío... Mijo hoy lloro por ti!
Tengo el corazón partido. Siento que voy a morir.

Yo pescaba con mi hijo pa' el sustento de los dos
Una tormenta se vino y mi muchacho se ahogó.
Me sentí tan confundido y abandonado por Dios.
¡Hijo mío. Hoy lloro por ti!
En la ciénaga del jobo dique viejo y bijagua
Se ha perdido mi tesoro ahí lo llevan a enterrar
No quiero quedarme solo muchacho espérame
Que voy atrás.

¡Hijo mío... Mijo hoy lloro por ti!
Tengo el corazón partido siento que voy a morir.

Tanto criar a mi hijo tan fuerte como creció
Y a los veinte años cumplidos mi muchacho se me ahogó.

¡Hijo mío... Mijo hoy lloro por ti!
Tengo el corazón sufrido Todas las noches me duele
Acompáñeme vecino para que no se lo lleven
Avísele a su padrino el que tanto a mi hijo quiere.

¡Hijo mío... Mijo hoy lloro por ti!
Tengo el corazón partido siento que voy a morir.

¡Hijo mío hoy lloro por ti!

Juan Rojas

(Son - Canto de lamento)

Estribillo

El sexteto triste está
Y un lamento cantará.

Juan Rojas Serna se llamaba
el criminal sincretista.
Mató al mejor penalista
Que aquí en Colombia se hallaba ¡ya lo ve!
Que aquí en Colombia se hallaba.

Eran cosas ilustradas
No tienen conciliación.
Recemos una oración
Por el hombre más eminente
Por ese resplandeciente
Que hoy se ha ido al panteón ¡que dolor!
Que hoy se ha ido al panteón

Luto tiene la nación
Y ante todo el comercio
Y todito el universo
Fue un hombre trabajador, ¡trabajador!
Con bastante devoción
Tristeza y melancolía
El que habla de castellano
En Colombia patria mía
¡Colombia patria mía!

A su hija el dejó
Siendo tierna todavía
Lo lloraba noche y día.
Ella y su madre las dos.

Doña Amparo lo lloró
 Y el mundo le hizo coro
 Con su luto y con decoro
 Y su corazón sufrido...
 Ella y el hombre han perdido
 La llave de su tesoro.

El sexteto triste está
 Y un lamento catara.

Borracho inerte

(Pasaje)

En un día del mes de enero
 El mercadito sufre de un caso.
 Resulta de que un mallero
 A su mujer le dió un varillazo.
 Será fulano será ninguno
 Yo se los voy a explicar.
 Cacho tiene que usar
 El pobrecito siendo moruno.

Coro:

Duerme, duerme, duerme,
 duerme, duerme borracho.
 El marido borracho inerte
 Y la mujer poniéndole cacho.

El marido formó el escándalo
 En todito un auditorio
 Y su mujer lo estaba engañando
 En un pleno velorio.
 Será fulano será ninguno.
 Yo se los voy a explicar.
 Cacho tiene que usar
 El pobrecito siendo moruno.

Coro:

Duerme, duerme, duerme,
duerme, duerme borracho
El marido borracho inerte
Y la mujer poniéndole cacho.

Esa vaina señores sí que es bien verraco
Y la mujer poniéndole cacho.
Por eso a la casa no llegó borracho
Y la mujer poniéndole cacho.
Yo me porto firme por que soy muy macho
Y la mujer poniéndole cacho.
A mi mujer le gusta que le siga el paso
Y la mujer poniéndole cacho.
Cuando veo esas cosas yo mejor me agacho
Y la mujer poniéndole cacho.
Esos comentarios son del populacho
Y la mujer poniéndole cacho.
Me caso, fracaso, sigo haciendo caso.
Voy siguiendo el paso y nunca me arrebato.

Coro:

Duerme, duerme, duerme,
duerme, duerme borracho.
El marido borracho inerte
Y la mujer poniéndole cacho.

Folclor del río

(Son)

Soy costeño de la rivera del río
Somos fuertes luchadores con tesón.
Aquí el trabajo a sol ardiente y no en el frío
Y el talento de su gente representa la nación
Nuestra cultura es como el río creció
Y danza con las aguas, el carnaval y su folclor

Aunque en los campos poco se ve el refugio
Cultiva la esperanza el buen agricultor.

Coro: Soy folclor, del río y de la mar.

Soy del río grande de la magdalena
El que acaricia la mar Caribe con afán
Y esta música armoniza a tus riveras
Con la cumbia, el son de negro y pajarito de la mar.
Lleva un lenguaje cultural Colombia entera
De un folclor que simboliza tu riqueza natural
Con nuestros cantos izamos las banderas
Y hacemos patria en una nueva sociedad.

Coro: Soy folclor, del río y de mar.

El burro pichón

(Son)

Coro: Tócale la cola al burro y verás
Si le pisa el rabo bravo estará.

Mira el burro la pollina
Y la mira con fineza
Y fue sacando su pieza
De su natural pretina.
Al verlo la polla fina
Masca y masca en el vacío
Ya el burro estaba creció
Y al sacar la flor de punta
La pollina le pregunta
Te has hecho daño hijo mío?

Coro: Tócale la cola al burro y verás
Si le pisa el rabo bravo estará.

Dijo una mujer coqueta
 Quiero ser esa pollina
 Pa' ve como el burro atina
 Disparando su escopeta
 Ansiosa me encuentro de esa
 Añoró al burro pichón
 Me palpita el corazón
 Cuando me encuentra mirando
 A un hombre así ando buscando
 Pa' que me de un revolcón.

Coro: Tócale la cola al burro y verás
 Si le pisa el rabo bravo estará.

La burra de mano cera
 De Tenerife la trajeo
 Le cayó una gusanera
 Desde el hocico hasta el rabo.
 Pero el burro de ternera
 La monta hasta el pegue el nabo.

Coro: Tócale la cola al burro y verás
 Si le pisa el rabo bravo estará.

O burro cual cuerpo humano
 Pones a pasar sofoco
 A la pollina de al lado
 Cuando le pones el foco.
 Yo no te estoy regañando
 Mucho menos reprocho.

La rama del tamarindo

(Llamado de Son de Negro)

Ae, ae, la rama del tamarindo
 Del tamarindo la rama

La rama del tamarindo
 Ae, ae, la rama del tamarindo.
 Vámonos pa' el barrio abajo
 Que hay bastante que comer
 Ae, ae la rama del tamarindo
 Plátano maduro y yuca
 Y aguardiente pa' bebe
 Ae, ae la rama del tamarindo

La rama del tamarindo
 Ae, ae la rama del tamarindo
 Ay la rama del tamarindo
 Mira que bonita es.
 Te voy a decir una cosa
 Sin escándalo y sin bulla
 Ae, ae la rama del tamarindo
 Ay que coja la burra mocha
 Y la amarres con cabulla
 Ae, ae la rama del tamarindo.

El que tiene gracias y pecho
 Debe cantar sin cuidao.
 Ae, ae la rama del tamarindo
 Aunque el verso este mingao
 Siempre le sale derecho.
 Ae, ae la rama del tamarindo.

La burra por la flojera
 Perdió su colocación.
 Ae, ae la rama del tamarindo.
 Ay perdió la jica la argolla
 La jáquima y el sillón.
 Ae, ae la rama del tamarindo.

Hacen unos pocos días
 Que me trataron muy mal.

Ae, ae la rama del tamarindo.
 Y yo por no disgustar
 Estoy callado todavía
 Ae, ae la rama del tamarindo.

Ay! En la calle del chimbal
 Voy a poner un espía
 Ae, ae la rama del tamarindo
 Pa' que ninguno se pase
 De su casa pa' la mía.
 Ae, ae la rama del tamarindo... Ae, ae

El Burrero de la Costa

(Rumba)

Oigan bien si lo quieren saber
 El burrero de la Costa ya quiere comer.
 Oigan bien ya verán ya verán
 El burrero de la costa come pollina especiá.
 Me gustan las bayas
 Las moras o barcinas
 Y si tienen buenas tallas
 Azabaches y mohínas.

Mis primeros amores escondidos
 Yo los tuve fue con María Casquito
 Y por eso es vivo agradecido
 Pues con ella tuve mis caprichitos
 Y los burros se encelaron conmigo
 Y muchas veces me formaron pleitos

Ya verán ya verán ya verán ya verán
 La Pachocha en el manguito
 Y burra mucha esperaran
 Ya verán ya verán ya verán ya verán
 En el puerto e la pajita

Segurito esperaran
Ya verán ya verán ya verán ya verán

Buen Caballero

(Sexteto - Son)

Salió una mañana al campo.
El satírico Rebollo
Y en una tusa de bollo.
El tipo ocultaba sus encantos.
El hombre vestía de blanco
Aquella hermosa mañana
Que quiso probar con Juana
Quien decían que era una loca
Bendijo el vino en pelota
Y el pan tendido en la grama.

Muchos amigos lo defendieron
Por que el tipo era un buen caballero.

Como el hombre era lenguón
Tan lenguón que estando un día
La lengua la recogía
Cual si fuera un cinturón.
Cuentan que cierta ocasión
El tipo estaba dormido
Y soñó que estaba prendido
De una teta limpia y pura
Al despertar que amargura
La lengua se había mordido.

Muchos amigos lo defendieron
Por que el tipo era un buen caballero.

Caballero tu, caballero yo,
Caballero él y caballeros todos, todos....

La Puerca de dos sabores

(Son)

Pedro Pablo mantenía
 En su patio una patera
 Le creció de tal manera
 Que contarla no podía.
 Salió pa la calle un día
 Y compró una puerca flaca
 Le echaba maíz y batata
 y la puerca no comía.

La comida que le echaba
 Se dañaba diariamente
 Luego noto de repente
 Que la puerca se engordaba.
 Pedro Pablo que ignoraba
 Lo que en su patio ocurría
 Hasta darse cuenta un día
 De pato se alimentaba.

Pedro Pablo muy sensato
 Se lo contó a su señora
 Y ella de la rabia llora.
 Dijo esa puerca la mato
 Le metió su garrotazo
 Y con la puerca acabó
 Con dos sabores salió.
 Sabía a puerca y sabía a pato
 Puerca patera de patio, puerca patera.

La Mala Situación

(Bolero - Son)

Les recuerdo amigos míos que esta mala situación
 Que estamos contemplando ella tiene sus motivos.

Porque el trabajo y el dinero se ha perdido
 Toda esta cara y mala alimentación.

Si compran la carne no tiene para la yuca
 Plátano y pescado eso esta por las nubes.
 Arroz y manteca diariamente suben
 La barriga chilla y eso es cosa maluca.

Que será de un pobre hombre que tenga siete pelaos
 Y nada mas se gane unos cuantos pesos.
 De vez en cuando probaran el queso
 y los pobrecitos con vestidos remendados.

Con penas y dolores no van los hijos a la escuela
 Ya que los malos tiempos se su suman al desconsuelo
 Aquí enfermarse es la peor condena
 Porque la medicina esta llegando al cielo.

Por un amor

(Son)

Cuando uno está enamorado
 Camina pa allá y pa acá
 Y por la noche cansado
 Con hambre y sin trabajar
 Con los zapatos to remendados
 Haciendo planes sin tener na.
 Toca la puerta el enamorado
 Con tan mala suerte le abre el papá
 Lo insulta y le dice mal trajeado
 Tu con mi hija no puedes andar.
 Cuidado un día yo lo veo paseando
 Con la niña le puede costar
 Usted parece que es del mercado
 Coja sus trastos y eche pa tras.
 Hediondo sucio échese pa un lado

Si me lo encuentro lo puedo matar...

Triste me voy triste me vengo
 Por un amor me estoy muriendo.
 La gente me dice qué te pasa Toño
 Que te veo tan triste y que te estas muriendo.
 Amor de mi vida de amor me sostengo
 Por un amor me estoy muriendo.
 Triste me voy triste me vengo
 Y en las esquinas yo busco consuelo
 Y a la orilla el Dique lleno de tormento
 Por un amor me estoy muriendo.
 Amor de mi vida de amor me sostengo
 Triste me voy triste me vengo
 Por un amor me estoy muriendo
 ¡Cuando uno está enamorado.....!

La vi sola

(Bullerengue - Son)

De lejos la veo venir, la vi sola.
 Con el pollerin afuera, la vi sola.
 Abarca de tres puntas, la vi sola
 Lleva flor en la cabeza, la vi sola
 La pollera rezaga, la vi sola
 Ay yo que la veo venir, la vi sola.

Ay la niña que está bailando
 Que me dijo que no sabia, la vi sola.
 Mírenle la picardía
 Miren como mueve el ñango, la vi sola.
 Ay yo que la veo venir, la vi sola.

Desde lejos la veo venir, la vi sola.
 Ella mueve su pollera, la vi sola.
 La niña prendió las velas, la vi sola.

Agacha baila pa' mi, la vi sola.
 La niña mueve el chasi
 Ay yo que la veo venir, la vi sola.

Ay me dijo que no sabía
 Que ella no sabía bailar, la vi sola.
 De pronto la vi bailando
 Con un muchachito atrás, la vi sola.
 Ay yo que la veo venir, la vi sola.

Desde lejos la veo venir, la vi sola.
 Ella mueve su pollera, la vi sola.
 Abarca de tres puntas, la vi sola.
 Lleva flor en la cabeza, la vi sola.
 La pollera rezaga, la vi sola.
 Ay yo que la veo venir, la vi sola.

Adiós Papa

(Vulgaria - Son de Negro)

Adiós papa el ron lo mató.
 Mi papa estaba en la cama
 Mi mamá en la cabecera
 Con un rosario en las manos
 Rogándole a Dios que muera.
 Adiós papa el ron lo mató.

Mi papa me dijo un día
 Llevándome entre sus brazos
 Que cuando el se muriera
 No buscara otro padrastro
 Que cuando el se muriera
 No respetara padrastro
 Adiós papa el ron lo mató.

Ya mi papa se murió

Ahí lo llevan a enterrar.
 Con velas de cebocúa
 Y candeleros de cristal.
 Adiós papa el ron lo mató.

Cuando a papa se enterró
 Fue con vestido de fucsia
 La gente lloró y gritó
 Adiós papa el pipa lucía,
 Adiós papa el ron lo mató.

Mi hermana la más chiquita
 La quieren dejar atrás
 Con su pañuelito blanco
 Ella llora a mi papa.
 Adiós papa el ron lo mató.

Cuando papa se murió
 El cielo estaba nubado
 El alma quedó dolida
 Y el corazón destrozado.
 Adiós papa el ron lo mató.

Tan bueno que era mi papa
 En el cementerio quedó
 Y solo quedamos todos
 Con un inmenso dolor.
 Adiós papa el ron lo mató.

El Tigre mono

(Bullerengue - Son)

Coro : Ombe son verdades lo que dice Arrieta.

Óyeme Donado me llaman el tigre mono
 Porqué las muchachas dicen que canto bonito y bien

Con mi guacharaca – mi pañuelito rosado.
 Cuando voy a los merengues no encuentro con quien.
 Ombe son verdades lo que dice Arrieta
 Que se vaya al diablo sino pueden con el mono.

Coro: Ombe son verdades lo que dice Arrieta.

Mira como suena el acordeón de Miguelito
 Le responde fuertemente el tamborito de Virgilio
 Oye como canta el tigre mono esos versitos
 Porque ya perfecto Ocampo esta pidiendo auxilio.
 Ombe son verdades lo que dice Arrieta
 Que se vaya al diablo si no pueden con el mono.

Coro: Ombe son verdades lo que dice Arrieta.

Mosaico Puya Congolés

(Son de negro)

Ay que sucu sucu sucusa
 Que vengan los negros a bailar
 Catalina samba sambambe
 Que vengan los negros a recorrer
 A recorrer – a recorrer – a recorrer – a recorrer.

Con mi tamborito arriba mi bandera
 Mana Catalina arriba ribera
 Yo quiero amanecer moviendo las caderas
 Mana Catalina ya estoy aquí
 Yo quiero dormir contigo en una estera

Yo tengo mi pava hecha con huevo de pisicia
 Si la pava no lo saca lo saca Chavarría
 Ay zumba que zumba zumba la pava
 Ay como le hace el pavo a la pava.

Joaquina Jiménez

(Son de pajarito)

Coro

Alegres muchachos pa' ve si es verdad
Joaquina Jiménez nos manda a llamar.

Anoche soñaba un sueño
Y el sueño me parecía
Que tu boquita besaba
Y en tus brazos me dormía.

Vida mía yo me voy
Porque la suerte me espera
Pero si me consideras
Tuyo he sido y tuyo soy.

Ay desde la fecha de hoy
Lo llevaras anotado
Así sea un papel sellado
A tus manos llegara.

Vida mía yo me voy
Porque la suerte me lleva
Pero si me consideras
Tuya he sido y tuya soy.

Te regalo un alicante
Del oro más encendido
Ay te regalo un buen vestido
y una música que cante.

Yo me voy vida mía
Si yo me voy vida mía
Lo que siento es no llevarte.

Vida mía yo me voy
Lo que siento es no llevarte
Pero lejos de mi parte
La constancia y el amor.

Mi visita yo te doy
Y un beso que te he ofrecido.
Ay un besito de tu boca
Un besito de tu boca
Y los abrazos que me dabas.

Jeeee, jeeee, Joaquina Jiménez
Joaquina Jiménez nos manda a llamar.

Ay te regalo un alicante
Del oro más encendido
Ay te regalo un buen vestido
y una música que cante.

Jeeee, jeeee, Joaquina Jiménez
Joaquina Jiménez nos manda a llamar.

Mañana me voy de aquí
Andando por los caminos
Hoy encuentro aborrecido
A quien tanto gusto di.

Ay pero qué será de mi
Pero que será de mí
Pero que será de mí
Cuando me vaya alejando.

Vida mía yo me voy
Porque la suerte me espera
Pero si me consideras
Tuya he sido y tuya soy.

Grupo Changüí “Estrellas campesinas” (Cuba)

Digno de lástima

(EDUARDO GOULET)

Porque desdichado he nacido yo
Se ha formado un guararey
Yo soy digno de lástima.

Coro: Hay que tenerme compasión

Porque desdichado he nacido yo
Porque mis amigos así no me quieren ver
Por una mujer vendita
Se ha formado un guararey.
Yo soy digno de lástima

Coro: Hay que tenerme compasión

Desdichada

(EDUARDO GOULET)

Que desdichado se haya un hombre
Cuando se enamora,
Desesperado al verse ya despreciado
Se le aflige el corazón.

Coro: Loquito de amor mujer.

Fiesta a la Guantanamera

(JUAN SAVÓN)

Me invitaron una vez
A una fiesta sin igual
Donde había organización
Y cultura que imitar.

Oye, yo me refiero a la Guantanamera.

Coro: Allá en la Guantanamera

Inolvidable Cambrón

(JUAN SAVÓN)

El seis de mayo, sufrió mi corazón
 Porque murió, el changuisero Cambrón.
 Antes de morir, él le dijo a Pipi
 No deje morir, la tradición de tu changüí.
 Amigo Cambrón, te recordaremos
 Y en mi memoria, eternamente vivirá.

Coro: Hoy no te vamos a olvidar amigo Cambrón.

Malpared

(JUAN SAVÓN)

El treinta de agosto
 Si vamos a parrandear
 Yo me voy pá Malpared
 Porque hay una trigüeña
 Que me quiere conocer.

Coro: Oye, me voy a morir.

Poquito, poquito a poco

(QUINTILIANO DURAND)

Yo tengo un amor muy loco
 Que ha acabado con mi vida
 Me haz hecho una gran herida
 Poquito, poquito a poco.

Mi vida es un manantial

De amores muy delicioso
Y por eso debo andar
Poquito, poquito a poco.

Coro: Acabaste con mi vida
Poquito, poquito a poco.

Mujeres

(PABLO LEBRANCH)

Mujeres son las que nos quieren
Son las que saben amar
Mujeres son las que prefieren
Un cariño sin igual.

Mujeres vengan acá
A bailar este changüí
Conservando su fragancia
Como un ramo de alelí.

Si yo le canto al rumbero
Y le canto al que baila son
Por qué no cantarle a ustedes
Que dignifican su amor.

Coro: Mujeres, mujeres
Vengan a bailar changüí.

Yaterana, ven

(EDUARDO GOULET)

Yaterana, ven
Oye tu Changüí
Para que lo baile
Para que lo goce
En casa de Pipi

Se toca el changüí.

Coro: Ven Yaterana

Te traigo el changüí, para que goce.

Mujer de mi país

(EDUARDO GOULET)

No hay americana,
 No hay inglesa
 No son pretenciosas, Logás
 Como las mujeres buena moza,
 De mi país.

Coro: Mujer de mi país.

Un changüí en Yateras

(RÁCIFO DURAND)

Dice Cambrón,
 Que hay un changüí en Yateras
 Ese changüí no me lo pierdo yo
 Me la llevé, cuando me dijeron
 La casa de Pipi, es la cuna del changüí.

Me la llevé cuando me dijeron,
 Pipi da café, ajiaco y ron.

Coro: Ese changüí, no me lo pierdo yo.

Inspiración de los Pueblos

(JOSÉ DÍAZ PLANES)

Señores, señores
 Señores, señores
 Igual que todos los pueblos

Tienen su inspiración
Y para bailar
En Guantánamo el changüí
Ritmo de maraca y ron.

Coro: Para que gocen los pueblos,
Guantánamo tiene su changüí.

La Curda

(EDUARDO GOULET)

Estaba yo,
Refrescando una curda
Y una voz, cimbraba silencio en mis oídos
Y aquella palabra dijo,
Ven Logás de alma
Vuelve y toca la rumba.

Coro: Tu amor mató a Logás

Reclamación del Changüí

(EDUARDO GOULET)

Oriente reclama
Ahora a la Revé y a Juan Formell
Los dos changüises orientales
Que se han llevado a la Habana.

Se le pide a la Revé, el veintiuno de mayo
Dile a Juan Formell. El Guararey de Pastora.

Coro: Oye tu changüí.

Trigueña del Alma

(EDUARDO GOULET)

Trigueña del alma
 Este rumbero, te viene a decir
 Hoy yo no puedo estar lejos ya de tu lado
 Porque enamorado, siempre me encuentro de ti.

Pienso que tu por mi puedes ya mirar algo,
 Si no me encuentro a tu lado
 Se que me voy a morir.

Coro: Oye trigueña, si no me quiere yo muero.

El Guararey de Pastora

(ROBERTO BAUTE)

Pastorita tiene guararey conmigo
 Yo no se por qué será
 Yo nunca le he hecho nada
 Ella es mi amiga del alma
 Y la quiero con el corazón.

Coro: Pastorita tiene guararey

Mayumbero

(EDUARDO GOULET)

Dígale a los magnates
 Que dice Mosqueda
 Que si practica mayumbe
 Yo soy mayumbero

Coro: Túmbame ahora.

Trío “Los seguidores de la Huasteca” (México)

Xochipitzáhuac

(Canario)

Ti atá compañero
Ti pashalote María
Ti meyhualotzin pan Tonantzin
Santa María Guadalupe

La leva

(Son huasteco)

Soy soldado de levita
De las tropas de San Ciro
Me borrarón de la lista
Porque ayer fallé un tiro
Estoy perdiendo la vista
No más a las muchachas miro

El gallo

(*Son huasteco*)

Si escucharas la cantada
De un gallo quiquiriquí
Dale un besito a la almohada
Haz de cuenta que yo fui
Que vine en la madrugada
A despedirme de ti

El gusto

(*Son huasteco*)

De ladrón traigo la fama
Porque dicen que robé
Si la justicia me llama

Les diré que sí robé
 El corazón de una dama
 Que de ella me enamoré

La huazanga

(Son huasteco)

Soñé que te iba a besar
 Cuando tu desapareces
 Al momento de recordar
 Tuve que soñar tres veces
 Tuve que soñar tres veces
 Para poderte encontrar

El cielito lindo

(Son huasteco)

De la sierra morena, cielito lindo
 Vienen bajando
 Un par de ojitos negros, cielito lindo
 De contrabando
 Ay, ay, ay, ay,
 No los desprecies
 No vaya a ser la causa, cielito lindo
 Que se regresen

El zamacandu

(Son huasteco)

Si me ves en agonía
 Siéntate en mi cabecera
 Junta tu boca a la mía
 Quizás así ya no muera
 Quizás así ya no muera
 O con gusto moriría

La petenera

(Son huasteco)

La sirena se embarcó
En un buque de madera
Como viento le faltó
Ay, lay, la, lay
No pudo llegar a tierra
A medio mar se quedó
Cantando la petenera

La malagueña

(Son huasteco)

Si en Málaga tu naciste
Pero aquí te conocí
Recordaras que dijiste
Que tú me amabas a mi
Y ahora vivo solo y triste
Y apasionado de ti

Calypso Rice'n Beans (Costa Rica)

Costa Rica Tierra de Paz

Letra y música: Rolando Gurzón Solano 1956

En toda Latinoamérica
la reina es Costa Rica
su alma y cultura
y mucha Iglesia.
Susto en Managua,
terror en Colombia.
Guatemala, El Salvador, Honduras
fue ametralladora.
Panamá, Argentina, Golfo Pérsico
lágrimas y bomba.

Costa Rica Tierra de Paz
 tranquilidad y felicidad,
 libertad, humildad
 y democracia.
 Es una gran bendición
 sobre toda Latinoamérica
 la reina de la paz es Costa Rica.
 Costa Rica no quiere bomba ni gas.
 Costa Rica luchó sólo por la paz

*Ya es hora para reunirse,
 viva mi Costa Rica.*

En Panamá Noriega
 no quiso dejar el poder,
 Estados Unidos le dijo
 vete a tu quehacer.

*Ya es hora para reunirse,
 viva mi Costa Rica.*

Margaret Thatcher quería
 invadir las Malvinas
 argentinos estaban
 que no aguantan nada.

*Ya es hora para reunirse,
 viva mi Costa Rica.*

Sadam Hussein quería
 invadir a Kuwait
 países aliados
 con bombas y gas.

True Born Costa Rica

*Letra y Música: "El Charro Limonense"
 Geelferd Alfonso Bantan Drowon. 1939*

*Let's go me hand, lord let go me hand
I am a true born costarrican.*

You really want to have to fun
just come to Limón.
You can play the domino
The best we have in the town.

*Let's go me hand, lord let go me hand
I am a true born costarrican.*

I am a true born costarrican.
I was born in Puerto Limón
Eating rumdown and callaloo
I am a true costarrican.

*Let's go me hand, lord let go me hand
I am a true born costarrican.*

I am a true born costarrican.
I was born in Puerto Limón
Eating rumdown and callaloo
I am a true costarrican.

Monilia

Letra y Música: Walter Ferguson "Gavitt", 1919

*Monilia you come to stay
and all you bring is hungry belly
You say you no going no way
till you bring me down to powwerty.*

Ladies and gents come and listen to me
I want to all you understand
Monilia is a power from a high degree
and then it come to kill off every man

*Monilia you come to stay
and all you bring is hungry belly
You say you no going no way
till you bring me down to powwerty.*

I know a woman she name Irene
she had a mighty family
Monilia plague the gal until she walking lean
she had to sell she property

Tacuma and Anansy's Party

Letra y Música: Walter Ferguson "Gavitt", 1919

I was invited to a party
I was glad for The Festival
It was Tacuma and Anansi
You must imagine
how the people was liberal.

They kindly gave me a seat
while they practice a melody
They music was soundin sweet
They were singing:
"Girl you want fi come kill me"

*Fi fi o fo fi o fo
Girl you want fi come kill me*

Monkey married to baboon daughter
Girl you want fi come kill me
Catch him little sister and dash her in the water
Girl you want fi come kill me

Anansi playing the fiddle
Tacuma beating the drum

Breda Donkey giving a riddle
 Breda Monkey drinking the rum
 Ear them balling

Fi fi o fo fi o fo
Girl you want fi come kill me

We love, we love Matilda
 Girl you want fi come kill me
 We love, we love Matilda
 Girl you want fi come kill me

See me how me jumping on me seat
 And running home like a jet

Fi fi o fo fi o fo
Girl you want fi come kill me

Carnival

Letra y Música: Walter Ferguson "Gavitt", 1919

Every running to the carnival, I say
 Every running to the street on carnival day
 Old and the young, the great and the small
 Every running to the carnival
 Every running to the carnival, I say

One shirt Willie and mother in law May May
 She pushing through the crowd on carnival day
 Nothing to eat and nothing to wear
 But the Carnival, they ar bound to be there
 Every running to the carnival, I say

Twist-eyed Maryanne
 She was in love with a policeman
 She made me to understand

She wanted to take the calysonian

Every running to the carnival, I say
 Every running to the street on carnival day
 Old and the young, the great and the small
 Every running to the carnival
 Every running to the carnival, I say

Callaloo

Letra y Música: Walter Ferguson "Gavitt", 1919

Every got its own opinion
 Some maybe right, and some may be wrong
 But Callaloo, everybody loves
 Callaloo, a blessing from above

You eat it in the morning,
 and you eat it in the day
 you eat it when you feel
 that you will break away

Callaloo, everybody loves
Callaloo, a blessing from above

You eat it in the morning, and you eat it in the night
 You eat it when you feel that you will loose your sight

Callaloo, everybody loves
Callaloo, a blessing from above

I knew a woman she name was Sue
 she wake up one the morning all black and blue
 she call to her sister her name was Lou
 beg her to cook her some calaloo

Callaloo, everybody loves
Callaloo, a blessing from above

Good for your belly and good for your sight
tighting every joint that is getting slack

*But, Callaloo, everybody loves
Callaloo, a blessing from above*

Nowhere like Limón

Letra y música: Herberth Clinton Henry "Lenky", 1933

*Nowhere like Limón
Limón is a land of freedom.*

Anywhere you go
You mind is right back on Limón
Anywhere you go
You mind is right back on Limón
And I bal it

*Nowhere like Limón
Limón is a land of freedom.*

In the fiesta time
The people are coming
For all about
When they reaching Limón
They don't want to let the town at all.
And I bal it

*Nowhere like Limón
Limón is a land of freedom.*

You go to Panamá
You go to New York
You go to San José
But you mind is right back on Limón

And I bal it.

*Nowhere like Limón
Limón is a land of freedom.*

You go to San José
You go to New York
You go to Panamá
But you mind is right back on Limón
And I bal it.

*Nowhere like Limón
Limón is a land of freedom.*

Spanish Girl

*Compositor Anónimo. Tradicional de las
costas caribeñas de Costa Rica y Panamá*

Las night I meet a Spanish girl
so sweet and so darlin in the world
She said: Te vendo este cocó
no te importe con el precio negrito.
Aquí vendemos más barato
y el coco a real y medio
Oiga negrito también cambiamos
coco por guineo. Entonces ella gritaba:

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Tome tu coquito tome el dinero
En el mercado sí está barato.

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Yo no, yo no, yo no estoy loco

a ti no te tumba el coco.

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Oiga negrita
Yo te llevo a un rinconcito

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Porque quiero darte un besito,
rico, rico sabrosito.

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Yo a ti no te tumbo el coco
¡Ay! Gritaba la negrita

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Y si quiere mi negrita
Te llevo a un rinconcito

*Cuidado negrito, yo no quiero
Que rompas mi coco.*

Para darte un besito,
rico, rico sabrosito

Shame a scandall in the family

Letra y música: Lancelot Pinard "Sir Lancelot"

Arreglos: Ulysses Grant

Wow is me. Shame a scandall in the family.

Wow, it's worries me. Shame a scandall in the family.

In Trinidad there was a family
with much confution as you will see.
There was a Mama and a Papa
and a boy who was grown,
he wanted to married a wife by his own.
He meet a young girl, who suited him nice.
He went to his Papa to ask his advice.
His Papa said: Son, I have to say no,
That girl it's your sister, but your Mama don't know!

Wow is me. Shame a scandall in the family.
Wow, it's worries me. Shame a scandall in the family.

A week went by, the summer came down,
soon a another on the island he found.
He went to his Papa to name the day.
His papa shook his head and this time he did say:
You can't married this girl, I have to say no,
That girl is your aunty, but your granny don't know!

Wow is me. Shame a scandall in the family.
Wow, it's worries me. Shame a scandall in the family.

Now he went to his Mana, covered his head,
and told his Mama what his Papa had said.
His Mama, she laughed, she said: Go, son, go!
Your Daddy ain't your Daddy, but your Daddy don't Know!

Wow is me. Shame a scandall in the family.
Wow, it's worries me. Shame a scandall in the family.

Morning girl

Letra y música: Ulysses Grant Mc Lean, 1962

You look for me every day

an say to me pleasant words.
 I look for you every night
 and say to me love and love.

*My sweet, my sweet,
 My sweet morning girl.*

I tell you this yestarday:
 I can't live without you
 You can erar me good and say.
 My god thier navy blue.

*My sweet, my sweet,
 My sweet morning girl.
 Oh, oooh, la, la leeh.
 Oh, oooh, la, la leeh.*

My darling little baby
 I gonna heaven right now
 When I see your browunny eyes
 I sing this calypso.

When I see you in me home
 I feel like Mandingo Man
 Young lady is in my room
 ¡Yes body I'm not alone!

*My sweet, my sweet,
 My sweet morning girl.
 Oh, oooh, la, la leeh.
 Oh, oooh, la, la leeh.*

Mi negrita por la mañana
 Esa es mi preferida
 Mi negrita por la mañana
 esa es mi consentida

Cuando te miro allí,
 orillita 'e la cama
 Cuando te siento así,
 cerquita de mí

Linda, linda, Linda negrita
Linda, linda, Linda negrita
Oh, oooh, la, la leeh.
Oh, oooh, la, la leeh.

Skelinton in Memphis

Letra y música: Ulysses Grant Mc Lean, 1962

Make I tell you a story that I live in US
 I want to see the Skelinton in front of me
 He knows the mistery of really blackness
 The people who lives in Beal Street

Memphis in May 2006
 Have been a special Music Fest
 Costarrican performance
 In Memphis Teneesse

I was see the Skelinton
In Memphis Teneesse

Barbac, Barbac,
 The Dancing Company
 Barbac, Barbac
 In Memphis Teneesse

I was see the Skelinton
In Memphis Teneesse

Cathy the driver say:
 “Good Morning”
 Glenda Jones is here,

Lovely grandmother.

*I was see the Skelinton
In Memphis Teneesse*

Randy Blevins the leader:
Enjoyed yourselves in Memphis
Glenda Jones grandmother said:
Enjoyed in Memphis

*I was see the Skelinton
In Memphis Teneesse*

So I know the performace and play
With banjo this melody
Skelinton coming and teach me
The blackmen´s spirit. (bis)

What! Look high!
Move yourselves to the righth
What! Who`s rest!
Move yourselves to the left.

*I was see the Skelinton
In Memphis Teneesse*

Cocorí

*Letra: Adaptación libre del cuento
"Cocorí" de Joaquín Gutiérrez Mangel
Música: Ulysses Grant Mc Lean*

Mama Drusila se enoja
cuando Cocorí se atrasa.
Antes que el sol se ponga,
andáte corriendo a casa.

¡Ay Cocorí, Cocorí!

¡Ay! Qué te pasa?

La selva es muy peligrosa
Ahí vive el Caimán,
la culebra venenosa,
el jaguar y el alacrán.

*¡Ay Cocorí, Cocorí!
¡Ay! Qué te pasa?*

Ten cuidado negrito
Con la selva oscura
la culebra venenosa,
el jaguar y el alacrán.

*¡Ay Cocorí, Cocorí!
¡Ay! Qué te pasa?*

Quiquiriquí Quiquiriquí
Yo tengo un clarín de oro
Y un gorrito carmesí
Despierto al Caimán y al Toro
Y al negrito Cocorí

Quiquiriquí Quiquiriquí
Despierto al Caimán ya al Toro
Al León y al jabalí
A la Tortuga y al Mono
Y al negrito Cocorí

Quiquiriquí Quiquiriquí

Tiburón

Letra y música: Ulysses Grant Mc Lean, 1962

Que buena que está la playa

110

aquí en mi Limón querido.
 Barquitos en los muelles.
 La gente se ha encendido.

Porque la gente esta gozando.
 El ritmo calypso están bailando.

Yo estaba tranquilo
 bronceándome en la playa.
 De pronto salió
 un tremendo tiburón.

Gafa oscuro
 escuchando la radio
 cantando calypso, hip hop, reguée y
 este rico son caballero.

*Porque allá viene ese tiburón
 que con su gafa salió del agua a bailar el son.*

Tiburón de agua salada es un bandido.
 Se llevó a mi suegra allá detrás del río.
 Le sacó la aleta y bailaron calypso
 desde las cinco de la tarde
 hasta las once de la mañana.

*Porque allá viene ese tiburón
 que con su gafa salió del agua a bailar el son.*

Un viaje por Limón

Letra y música: Ulysses Grant Mc Lean, 1962.

Con mi novia yo me fui
 por lugares especiales
 el encanto de sus playas
 no se pueden olvidar.

Empezamos por Siquirres
 con su gente sin igual
 tres lugares y una noche
 se juntaron p' gozar.

A un viaje por Limón

¡Qué buena es Playa Bonita!
 Con Portete y Moín,
 gozamos toda la noche
 con mi novia sin parar.

Continuamos p' Cahuita,
 Puerto Viejo y Hone Creek,
 la pasamos de lo lindo
 con el ritmo de Limón.

A un viaje por Limón

¡Qué sabor tan caribeño!
 No se acaba el vacilón,
 esta fiesta inolvidable
 la viví en Puerto Limón.

¡Oh, oh,oh!... Calypson

En Gandoca y Manzanillo,
 Punta Uva y Monkey Point.
 Una fiesta inolvidable
 bailando este calypson.

¡Oh, oh,oh!... Calypson

Lo invitamos a las playas
 en provincia de Limón

p' q' goce del ritmo
que se llama calypson.

¡Oh, oh,oh!... Calypson

Las mulatas muy alegres
bailan rico el calypson.
¡Qué bonito recuerdo
del paseo por Limón!

¡Qué fiesta! ¡Qué fiesta! Calypson
p'alegrar el corazón Calypson
y llevarme a mis amigos Calypson
al paseo por Limón. Calypson

¡Oh, oh,oh!... Calypson

Playa Bonita

Letra y música: Marcos Forbes Forbes, 1955

Esta canción es sólo para ti
Mi amor es sólo para ti
Yo te lo dedico
con mi gran aprecio
mi amor es sólo para ti.

Mucho banano para comer
Playa Bonita y su bello mar
agua de pipa para tomar.
Playa Bonita y su bello mar
Mucha palmera para descansar.
Playa Bonita y su bello mar
Agua de Pipa para tomar.

Esta canción es sólo para ti
Mi amor es sólo para ti

Yo te lo dedico
 con mi gran aprecio
 mi amor es sólo para ti.

Mucho cuidado porque se ahoga
 En Playa Bonita y su bello mar.
 Agua de Pipa para tomar.
 Mucha palmera para descansar.

Esta canción es sólo para ti
 Mi amor es sólo para ti
 Yo te lo dedico
 con mi gran aprecio
 mi amor es sólo para ti.

Ay! Ay! Ay! Ay! Ay!
 Mucha palmera para descansar.
 Agua de Pipa para tomar
 Mucha tortuga para engordar
 Mucha langosta para comer.
 Mucha chiquilla para salsear.
 Mucha palmera para descansar.

Esta canción es sólo para ti
 Mi amor es sólo para ti
 Yo te lo dedico
 con mi gran aprecio
 mi amor es sólo para ti.

Curigua en Golpe (Venezuela)

Sanare lindo sanare

(Letra y música de Rubén Alvarado)

Sanare lindo Sanare
 De esta bella población

Muchas muchachas bonitas
Bailan bien el Galerón.

Coro

Vení' María pa' ca'
Que te quiero enamorá'
Que si tus padres se enojan
Nos podemos ya casar.

Las muchachas de Sanare
Bailan bien el Figureo
Porque todo lo que hacen
Lo hacen bien representao'

A mi pueblo de Sanare
Lo apreciamos con amor
Aquí termina este golpe
De esta bella población.

Aquí me paro a cantar

(Letra y música de Rubén Alvarado)

Aquí me paro a cantar
Con muchísima alegría
Cantándole a Venezuela
Porque es la tierra mía.

Coro

Que ya yo me voy
Muy emocionao'
Cantando canciones
Estoy enamoraó'.

Decile a María
Que venga pa ca'
Para que nos vamo'

Y no volvamos más.

Aquí me paro a cantar
Hasta que salga la luna
Pa' ve' si me pueo' llevar
De las tres morenas una.

Me despido de cantar
Con mi cuatrito en la mano
Para que mi novia diga
Que soy un venezolano.

El Rochelero

(Letra de Héctor Sequera)

Todas las tardes en mi casa
Se la pasa un rochelero
Entra siempre a la cocina
Y se come el pan con suero.

Coro

Ayayay el Rochelero
Que yo no lo llegue a ver
Jallereando a mis muchachos
Y llevándose a mi mujer.

Ese carajo es muy fino
Por el modo de actuar
Anda siempre malicioso
Se prepara pa' escapar

Ya se ha ido el rochelero
De mi casa pa' otro lao'
Para seguir rebuscando
Donde no lo han convidao'.

Golpe tradicional

(Letra y música de Rubén Alvarado)

Aquí me paro a cantar
Junto con los sanareños
Cantándole a Venezuela
Y a todos los quiboreños.

Coro

Esto lo dijo Rosita
Si me vas a contestar
Que viva mi Venezuela
Y el Tocuyo Colonial.

Vamos Rosa a bailar
La música del folklor
La música nacional
De mi propia inspiración.

Ya terminando este golpe
Me despido de cantar
Cantándole a Venezuela
Música tradicional.

El desprecio de un amor

(Letra y música de Rubén Alvarado)

Cuando yo me enamoré
Mi novia me despreciaba
Porque yo era un pobre limpio
Me mandó que trabajara.

Coro

Eso lo dijo Rosita
A la orilla e' la quebrá'
Si tú no tienes dinero

No me puede enamorar.

117

Cuando yo estaba limpio
Yo no encontraba que hacer
Me puse a vender leñita
Para yo poder comer.

Cuando estaba sin trabajo
Ella se ponía a llorar
En puro meterle chisme
A su padre y a su mamá.





