

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES MUSICALES

**"LA MUSICA POPULAR
PARA BANDA EN GUANACASTE"**

Tesis de Grado para optar el título
de Licenciado en Música,
con énfasis en Ciencia Musical

Razziel Acevedo Alvarez

Ciudad Universitaria, Rodrigo Facio

1989

Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Musicales

"LA MUSICA POPULAR PARA BANDA EN GUANACASTE"

Prof. Gerardo Duarte

Razziel Acevedo Alvarez

Carné 803657

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

1989

DEDICATORIA

A MIS PADRES, CON GRAN AMOR
POR SU ABNEGACION Y APOYO
PERMANENTES, QUE HICIERON
CULMINAR CON EXITO UNA ETAPA
MAS DE MI VIDA.

INTRODUCCION

Guanacaste, zona cálida, bellas playas y gentes sencillas. Punto de partida del presente estudio. Aquí, el papel de la música popular, en el quehacer cotidiano guanacasteco, es parte importante que se manifiesta en todas las actividades y labores de sus habitantes. Desde la fiesta a los Santos Patronos, hasta la cosecha, el guanacasteco muestra su calor humano impregnado en sus melodías, diferentes en cada ocasión. Estas facetas se musicalizan en; funerales, fiestas, procesiones, etc. De todos estos reflejos musicales, que muestran la forma de vida de los guanacastecos, la manifestación que más contiene el sabor del pueblo es la "Parrandera", que llena de colorido y vida su círculo social.

Para poder hablar de la música parrandera, hemos de conocer todos sus aspectos musicológicos y folklóricos. De esa forma realizaremos un recorrido por América, pasando por diferentes aspectos. Partiendo desde la llegada de los españoles, de los cuales se tomarán los primeros elementos, hasta mediados de los años 50, que fue la época de auge mundial de la música popular latinoamericana. Esto con el objeto de tener una visión clara del acontecer musical americano y poder juzgar con firmeza el valor de la parrandera.

Cuando nos referimos a la instrumentación de parranderas, para el uso de las bandas, hemos de conocer todos los aspectos que giran en torno a éstas, y sabiendo que se ha trabajado poco, en el tema de las bandas, tomamos sus primeros treinta años, para mostrar su cimentación y desarrollo, que dieron forma a la agrupación más importante, de Costa Rica, en el siglo XIX y principios del XX.

Quisiera agradecer al señor Jorge Acevedo, por facilitar los primeros materiales usados. Al señor Sacramento Villegas, que en todo momento colaboró y motivó la realización del trabajo. A Javier Martínez que con sus opiniones y observaciones fue más allá de la simple corrección del trabajo. Al señor Teodoro Rodríguez, quien con su historia y recuerdos brindó material del pasado. A los señores Ulpiano Duarte, Isidoro Guadamuz, Werner Korte y Emel Velásquez, que de una u otra forma dieron su apoyo para la realización del mismo.

INDICE

INTRODUCCION Pág.
I

ANTOLOGIA

a.- Paquita	1
b.- LÁrguelo que estoy encima	6
c.- Huracán	10
d.- Espiritu Guanacasteco	14
e.- 10 de marzo del 42	18
f.- Del tope a la corrida	23
g.- Las lavanderas de Guanacaste	29
h.- Los dos amigos	32
i.- La garroba	40
j.- Toledo	40
k.- Reir llorando	54
l.- Champurriadito	60
m.- La Tanela	65
n.- Bramadero, pretal y espuela	67
ñ.- La monta toros	71
o.- El cachito	75

INSTRUMENTACION Y FORMA

INSTRUMENTACION 80

a.- Instrumentación de la melodía	80
b.- El uso de la segunda voz	82
c.- La contramelodía	86
d.- El acompañamiento	88
e.- Percusión	90

FORMA

a.- Forma	95
b.- Lista de obras copiadas y su forma	103

LA MUSICA POPULAR

FOLKLORICO Y POPULAR

a.- Folklore:	112
- Etimología	112
- Concepto o definición	112
- Características y fundamento	114
- Autenticidad	115
- Lo regional y lo típico	117
b.- Música folklórica y música popular:	117
- Música folklórica	117
- Música folklórica y popular	118
- La canción popular moderna	120

c.-	Enfoque histórico de la música popular en América Latina	122
d.-	La música parrandera y su desarrollo:	135
-	Definición y denominación	135
-	Generalidades	137
-	Desarrollo del género y las parrandas o bailes públicos	138
-	Ejecución vocal e instrumental	144
-	Ejecución de las parranderas y los ejecutantes	144

LAS BANDAS; HISTORIA Y DESARROLLO

a.-	Definición y diferentes denominaciones	148
b.-	Historia de su evolución en el tiempo	148
c.-	Participación de los instrumentos durante la batalla	154
d.-	Historia de las bandas en Costa Rica de 1821 a 1850	155
e.-	En los años de 1830 a 1839	158
f.-	Inicio de estructuración de las bandas, 1840-1850	162
g.-	El tambor mayor, los maestros de música y sus funciones	178
h.-	Estructura económica de las bandas y la compra de instrumentos	187
i.-	La función de la banda y la forma de vida de sus integrantes	197

CONCLUSION

III

BIBLIOGRAFIA

VIII

PRIMERA PARTE

ANTOLOGIA

PAQUITA

A. RODRIGUEZ

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc (Piccolo)
- CL II (Clarinet in Bb)
- Sax Bb (Saxophone in Bb)
- Sax Alto Eb (Alto Saxophone in Eb)
- Sax Tenor Bb (Tenor Saxophone in Bb)
- Sax Bar Eb (Baritone Saxophone in Eb)
- Tp I, II (Trumpets)
- Alto Eb I, II (Alto Saxophones in Eb)
- Tb I, II (Trombones)
- Bar Bb I, II (Baritone Saxophones in Bb)
- Tuba
- Bajo Bb (Bass in Bb)
- Bat (Drums)

The score includes various musical notations such as dynamics (mf, ff), articulation (accents), and phrasing (slurs). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

PRIMO PIAZZO PIANO
REPRODUCCION TRUMPET METALLIC
© 1955 DE 14

PICC

I

C I II

III

SAX Bb

ALTO

TENOR

BAR

I TP

II

I ALTO

II

Tb

I BAR

II

Tuba

Bajo Bb

Bat

rit a tempo

The image shows a page of a musical score for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Picc, I, Cl II, III, Sax Bb, Alto, Tenor, Bar, I, II, Tp, I, II, Alto, I, II, Tuba, I, II, Tuba, Bajo Bb, and Bot. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *rit* (ritardando) and *a Tempo*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs with first and second endings indicated by '1' and '2' above the staves. The bottom of the page has a copyright notice and a page number.

Picc
 J
 Cl II
 W
 Sax
 Bb
 Alto
 Tenor
 Bar
 J
 Trp
 J
 Alto
 J
 Trb
 J
 Bar
 J
 Tuba
 J
 Bar
 J
 Bar
 Bar
 Bar
 Bar

Picc
 I
 Cl II
 Sax Bb
 Alto
 Tenor
 Bar
 Trp I
 II
 Tbn I
 II
 Bar
 Tuba
 Bass Bb
 Cym

PUBLISHED BY
 G. Schirmer, Inc. New York, N.Y.
 © 1911

LARGUELO QUE ESTOY ENCIMA

M. AZOFFEIEZ

Picc
cl
sax
alto Eb
sax
tenor Bb
bar
Tp
Tb
bar
tuba
bajo
Bb

picc
 cl I
 cl II
 sax req Eb
 sax alto Eb
 sax tenor Eb
 sax bar
 Trp I
 Trp II
 alto I
 alto II
 Tbn I
 Tbn II
 tuba I
 tuba II
 bajo Eb

Partitura para
 Orquesta Sinfónica
 de México

picc
cl I
cl II
sax req Eb
sax alt Eb
sax bar Eb
sax bar
Tp I
Tp II
alto I
alto II
Tb I
Tb II
bar I
bar II
tuba
bajo Eb

The musical score is arranged in a standard jazz band format. It features a woodwind section with Piccolo, Clarinet (I and II), and Saxophones (Soprano, Alto, Baritone, and Baritone). The brass section includes Trumpet (I and II), Alto Saxophone, Trombone (I and II), Baritone Saxophone, and Tuba. The bass line is provided by a Bass player. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

PIRO PHOTO PIANO
SERIALIZED FOR MUSIC A.I.
© 1955 M.I.

EL HURACAN

ROBERTO BELMONTE

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Picc (Piccolo), cl (Clarinet), sax r q 3b (Saxophone, right, alto), sax alto Eb (Saxophone, alto), sax tenor 3b (Saxophone, tenor), sax bar 3b (Saxophone, baritone), Tp (Trumpet), alt Eb (Trombone, alto), Tb (Trombone), bar 3b (Trombone, baritone), tuba (Tuba), bajo 3b (Bass), and bat (Bass Drum). The score consists of 12 measures of music, with various rhythmic patterns and dynamics indicated by the notation.

This musical score is arranged in a standard concert band format. The instruments are listed on the left side of the page, with first and second parts indicated by 'I' and 'II' for each instrument. The instruments included are:

- picc (Piccolo)
- cl (Clarinet)
- sax req (Saxophone, Alto)
- sax alto Eb (Saxophone, Alto)
- sax tenor Bb (Saxophone, Tenor)
- sax bar Bb (Saxophone, Baritone)
- tr (Trumpet)
- tr II (Trumpet, Second Part)
- tr III (Trumpet, Third Part)
- tr IV (Trumpet, Fourth Part)
- tr V (Trumpet, Fifth Part)
- tr VI (Trumpet, Sixth Part)
- tr VII (Trumpet, Seventh Part)
- tr VIII (Trumpet, Eighth Part)
- tr IX (Trumpet, Ninth Part)
- tr X (Trumpet, Tenth Part)
- tr XI (Trumpet, Eleventh Part)
- tr XII (Trumpet, Twelfth Part)
- tr XIII (Trumpet, Thirteenth Part)
- tr XIV (Trumpet, Fourteenth Part)
- tr XV (Trumpet, Fifteenth Part)
- tr XVI (Trumpet, Sixteenth Part)
- tr XVII (Trumpet, Seventeenth Part)
- tr XVIII (Trumpet, Eighteenth Part)
- tr XIX (Trumpet, Nineteenth Part)
- tr XX (Trumpet, Twentieth Part)
- tr XXI (Trumpet, Twenty-first Part)
- tr XXII (Trumpet, Twenty-second Part)
- tr XXIII (Trumpet, Twenty-third Part)
- tr XXIV (Trumpet, Twenty-fourth Part)
- tr XXV (Trumpet, Twenty-fifth Part)
- tr XXVI (Trumpet, Twenty-sixth Part)
- tr XXVII (Trumpet, Twenty-seventh Part)
- tr XXVIII (Trumpet, Twenty-eighth Part)
- tr XXIX (Trumpet, Twenty-ninth Part)
- tr XXX (Trumpet, Thirtieth Part)
- tr XXXI (Trumpet, Thirty-first Part)
- tr XXXII (Trumpet, Thirty-second Part)
- tr XXXIII (Trumpet, Thirty-third Part)
- tr XXXIV (Trumpet, Thirty-fourth Part)
- tr XXXV (Trumpet, Thirty-fifth Part)
- tr XXXVI (Trumpet, Thirty-sixth Part)
- tr XXXVII (Trumpet, Thirty-seventh Part)
- tr XXXVIII (Trumpet, Thirty-eighth Part)
- tr XXXIX (Trumpet, Thirty-ninth Part)
- tr XL (Trumpet, Fortieth Part)
- tr XLI (Trumpet, Forty-first Part)
- tr XLII (Trumpet, Forty-second Part)
- tr XLIII (Trumpet, Forty-third Part)
- tr XLIV (Trumpet, Forty-fourth Part)
- tr XLV (Trumpet, Forty-fifth Part)
- tr XLVI (Trumpet, Forty-sixth Part)
- tr XLVII (Trumpet, Forty-seventh Part)
- tr XLVIII (Trumpet, Forty-eighth Part)
- tr XLIX (Trumpet, Forty-ninth Part)
- tr L (Trumpet, Fiftieth Part)
- tr LI (Trumpet, Fifty-first Part)
- tr LII (Trumpet, Fifty-second Part)
- tr LIII (Trumpet, Fifty-third Part)
- tr LIV (Trumpet, Fifty-fourth Part)
- tr LV (Trumpet, Fifty-fifth Part)
- tr LVI (Trumpet, Fifty-sixth Part)
- tr LVII (Trumpet, Fifty-seventh Part)
- tr LVIII (Trumpet, Fifty-eighth Part)
- tr LIX (Trumpet, Fifty-ninth Part)
- tr LX (Trumpet, Sixtieth Part)
- tr LXI (Trumpet, Sixty-first Part)
- tr LXII (Trumpet, Sixty-second Part)
- tr LXIII (Trumpet, Sixty-third Part)
- tr LXIV (Trumpet, Sixty-fourth Part)
- tr LXV (Trumpet, Sixty-fifth Part)
- tr LXVI (Trumpet, Sixty-sixth Part)
- tr LXVII (Trumpet, Sixty-seventh Part)
- tr LXVIII (Trumpet, Sixty-eighth Part)
- tr LXIX (Trumpet, Sixty-ninth Part)
- tr LXX (Trumpet, Seventieth Part)
- tr LXXI (Trumpet, Seventy-first Part)
- tr LXXII (Trumpet, Seventy-second Part)
- tr LXXIII (Trumpet, Seventy-third Part)
- tr LXXIV (Trumpet, Seventy-fourth Part)
- tr LXXV (Trumpet, Seventy-fifth Part)
- tr LXXVI (Trumpet, Seventy-sixth Part)
- tr LXXVII (Trumpet, Seventy-seventh Part)
- tr LXXVIII (Trumpet, Seventy-eighth Part)
- tr LXXIX (Trumpet, Seventy-ninth Part)
- tr LXXX (Trumpet, Eightieth Part)
- tr LXXXI (Trumpet, Eighty-first Part)
- tr LXXXII (Trumpet, Eighty-second Part)
- tr LXXXIII (Trumpet, Eighty-third Part)
- tr LXXXIV (Trumpet, Eighty-fourth Part)
- tr LXXXV (Trumpet, Eighty-fifth Part)
- tr LXXXVI (Trumpet, Eighty-sixth Part)
- tr LXXXVII (Trumpet, Eighty-seventh Part)
- tr LXXXVIII (Trumpet, Eighty-eighth Part)
- tr LXXXIX (Trumpet, Eighty-ninth Part)
- tr LXXXX (Trumpet, Ninetieth Part)
- tr LXXXXI (Trumpet, One hundred part)

PRO PHOTO DAME
 DE PRODUCTIONS MUSICAL
 © 1979

picc
I
cl
II
sax
req Eb
sax
alto Eb
sax
tenor 3b
sax
bar 3b
I
Tp
II
I
alt Eb
II
I
Tb
II
I
bar 3b
II
tuba
bajo
3b
bat

pic
cl I
cl II
sax tenor Bb
sax alto Eb
sax bar Bb
Tp I
Tp II
alto Eb I
alto Eb II
Tb I
Tb II
bar Bb I
bar Bb II
tuba
bajo Bb
baf

PRO PHOTO PARIS
REPRODUCTION NON MUSEALE
© 1988 BY 19

ESPIRITU GUANACASTECO

GUILLERMO CHAVES.

Picc

I
Cl Bb

II

Sax
sop Eb

Sax
alto Eb

Sax
tenor

Sax
bar Eb

I
TP

II

I
alt Eb

II

Tb

I
bar Eb

II

tuba

trp Eb

bat

simile

Picc

Cl Bb I

Cl Bb II

Sax sop Bb

Sax alto Eb

Sax tenor

Sax bar Eb

TP I

TP II

alto Eb I

alto Eb II

Tb

bar Bb I

bar Bb II

tuba

bajo Bb

bat

Picc
I
Cl_{3b}
II
Sax sop_{3b}
Sax alto_{Eb}
Sax tenor
Sax bar_{Eb}
I
TP
II
I
alto_{Eb}
II
Tb
I
bar_{3b}
II
Tuba
bajo_{3b}
bat

The musical score is arranged in a standard orchestral format with staves grouped by instrument family. The woodwinds (Piccolo, Clarinet, Saxophones) and brass (Trumpets, Trombones, Tuba) are in the upper half, while the rhythm section (Bass, Drums) is in the lower half. The saxophone section includes soprano, alto, tenor, and baritone parts. The bass line features a prominent triplet pattern. The drum part includes a triplet in the bass drum and a triplet in the snare drum.

PRO PHOTO PARIS
RE PRODUCTION MUSICAL
© 1998 10 70

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble. The score is written for the following instruments: Piccolo (Picc), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Soprano Saxophone (sax sop Bb), Alto Saxophone (sax alto Eb), Tenor Saxophone (sax tenor), Baritone Saxophone (sax bar Eb), Trumpet (Tp), Alto Saxophone (alto Eb), Trombone (Tb), Baritone Saxophone (bar Bb), Tuba, Bass (bajo Bb), and Drums (bat). The score consists of 14 staves, each with a first and second part. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The bottom of the page contains three empty staves and a small copyright notice.

MUSICAL INSTRUMENTS
© 1988

DIEZ DE MARZO DEL 42 TOBIAS SANABRIA CASTRO

Picc
Cl
req Eb
I
Cl Eb
II
Sax
sop Eb
Sax
alto Eb
Sax
tenor
Sax
bar Eb
I
Tp
II
I
alt Eb
II
I
Tb
II
I
bar Eb
II
Tuba
bajo
Eb
bat

PHOTO PARIS
REPRODUCCION EN BLANCO
© 1955 S. S.

This musical score is for a jazz ensemble and consists of 15 staves. The instruments are arranged as follows from top to bottom:

- Picc** (Piccolo)
- Cl Eb** (Clarinet in E-flat), with first and second parts indicated by 'I' and 'II'.
- Sax Sop Bb** (Soprano Saxophone in B-flat)
- Sax alto Eb** (Alto Saxophone in E-flat)
- Sax tenor** (Tenor Saxophone)
- Sax bar Eb** (Baritone Saxophone in E-flat)
- Trp** (Trumpet), with first and second parts indicated by 'I' and 'II'.
- alto Eb** (Alto Trombone in E-flat), with first and second parts indicated by 'I' and 'II'.
- Tb** (Trombone), with first and second parts indicated by 'I' and 'II'.
- bar Eb** (Baritone Trombone in E-flat), with first and second parts indicated by 'I' and 'II'.
- tuba** (Tuba)
- bajo Eb** (Euphonium in E-flat)
- bat** (Bass Drum)

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The bass drum part at the bottom is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

PRO PIANO PIANO
REPRODUCED BY MUSICAL
© 1954

Picc
 Cl
 rep Eb
 I
 Cl Bb
 II
 Sax
 sop Eb
 Sax
 alto Eb
 Sax
 tenor
 Sax
 bar Eb
 I
 Tp
 II
 I
 alto Eb
 II
 I
 Fl Bb
 II
 I
 bar Eb
 II
 tuba
 bajo
 Eb
 bat

RICO PICTO PAPER
 SPECIFIC FOR MUSICAL
 9 1/2 x 12

© 1988 by [illegible]
All rights reserved.

Perc
Cl
Cl Eb
Sax
Sax Sop B
Sax alto Eb
Sax tenor
Sax bar Eb
TP
Tb
Tb
bar Eb
tuba
bajo Eb
bat

IMPRESO IN ITALIA
© 1954

DEL TOPE A LA CORRIDA

SACRAMENTO VILLEGAS

Picc

Cl
reg Eb

I
Cl Eb

II

III

sax
sop Eb

sax
alto Eb

sax
tenor

sax
bar Eb

I
TP

II

I
alto Eb

II

I
Tb

II

I
bar Eb

II

tuba

bass
3b

bat.

PRO PHOTO PARIS
REPRODUCE FOR MUSICALS
© 1952 IN TX

Tr
 Cl Eb
 Cl Bb
 Sax sop Bb
 Sax alto Eb
 Sax tenor
 Sax bar Eb
 TP
 alto Eb
 Tb
 bar Bb
 Tuba
 bax Bb
 bat

PRO PHOTO PAPER
 GENERAL TRADING
 9 10 11

This page of musical notation is for a band and includes the following instruments and parts:

- Drum (R):** The top staff, featuring a complex rhythmic pattern.
- Trumpets (CI Eb):** Staves 2, 3, and 4, each with a first and second part.
- Saxophones (Sax Eb):** Staves 5 and 6, including Alto Sax (5) and Baritone Sax (6).
- Trombones (Tb Eb):** Staves 7 and 8, including Tenor Trombone (7) and Baritone Trombone (8).
- Trumpet (TP):** Staves 9 and 10, including first and second parts.
- Alto Sax (alto Eb):** Staves 11 and 12, including first and second parts.
- Tuba (Tb):** Staves 13 and 14, including first and second parts.
- Baritone Sax (bar Eb):** Staves 15 and 16, including first and second parts.
- Bojo (Bojo):** Staff 17, featuring a rhythmic pattern.
- Bal (Bal):** Staff 18, featuring a rhythmic pattern.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is E-flat major (three flats).

PRO PIANO PART
 MARSHALL, WASH. STATE, U.S.A.
 © 1950

Picc
 Cl^{me}
 Eb
 I
 Cl^{Bb}
 II
 III
 Sax
 sop^{Bb}
 Sax
 alto^{Eb}
 Sax
 tenor
 Sax
 bar^{Eb}
 I
 TP
 II
 I
 alto^{Eb}
 II
 I
 Tb
 II
 I
 bar^{Bb}
 II
 tuba
 bajo
^{Bb}
 bat

PARIS PHOTO PARIS
 100 RUE DE LA HARPE, 100
 © 1955 10 70

Picc
 Cl
 req Eb
 I
 Cl Eb
 II
 III
 Sax
 sop Eb
 Sax
 alt Eb
 sax
 tenor
 Sax
 bar Eb
 I
 TP
 II
 I
 alto Eb
 II
 I
 Tb
 II
 I
 bar Eb
 II
 tuba
 bajo Eb
 bat

HENK BOUTERLIN PRINTER
 DE PONTONAL, FRANK RUIJBA, AL E
 © 1988 24 10

The image shows a page of a musical score for a jazz band, page 28. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left side of the page are: Perc (Percussion), Cl (Clarinet), TP (Trumpet), Sax (Saxophone), alto (Alto Saxophone), Tb (Trombone), bar (Baritone Saxophone), tuba, bajo (Bass Saxophone), and bat (Bass Drum). The score is organized into systems, with each instrument part on its own staff. The music is written in a common time signature (4/4) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill). The page number - 28 - is centered at the bottom of the page.

The image shows a page of musical notation for a band, organized into three systems. Each system is separated by a double bar line and contains a repeat sign. The instruments listed on the left side of the page are:

- Picc
- Cl Eb
- Cl Bb
- Sax Sop Bb
- TP I
- TP II
- Tb I
- Tb II
- baJo
- baI
- fl
- cl Eb
- cl Bb
- sax
- TP I
- TP II
- Tb I
- Tb II
- baJo
- baI
- fl
- cl Eb
- cl Bb
- sax
- TP I
- TP II
- Tb I
- Tb II
- baJo
- baI

LOS DOS AMIGOS

SALVADOR BONILLA

REO PHOTO PAPER
REPRODUCED FROM MUSIC ALL
© 1950 BY RE

Picc
 Cl
 mf b
 I
 Cl b
 II
 III
 sax
 sop Bb
 sax
 alto Eb
 sax
 bar Eb
 I
 TP
 II
 I
 alto Eb
 II
 I
 Tb
 II
 I
 wtr
 wtr
 II
 tuba
 I
 tuba
 II
 bat

PRO PACIFIC PAPER
 INTERNATIONAL PAPER MUSIC CO.
 © 1988 BY 70

Picc
Cl
req Eb
I
Cl Bb
II
III
sax
sop Bb
sax
alto Bb
sax
bar Eb
I
TP
II
I
alt Eb
II
I
Tb
II
I
bar
Bb
II
tuba
bajo
Bb
cat

PRO PHOTO PAPER
REPRODUCED FROM MUSIC 441
© 1988 BY 14

Fl
Cl
ClBb
Fag
Tp
Tb
Bar
Tuba
Bajo
Bd

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Clarinet in Bb (ClBb), Bassoon (Fag), Trumpet (Tp), Trombone (Tb), Baritone (Bar), Tuba, Bass (Bajo), and Bass Drum (Bd). The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number -35- is centered at the bottom of the page.

Perc

Cl
Eb

I

Cl
Bb

II

III

Sax
Sop Eb

Sax
Alto Eb

Sax
Tenor Eb

I

TP

II

I

db
Eb

II

I

Tb

II

I

bar Eb

II

tuba

bop Eb

bat

© 1994 by Hal Leonard Publishing Corporation
All rights reserved. Printed in the U.S.A.

Picc

Cl
req E \flat

Cl B \flat

sax
sop B \flat

sax
alto E \flat

sax
bar E \flat

TP

alto E \flat

Tb

bar E \flat

tuba

euph

tr

ff

ff

ff

ff

MUSIKA PRESS
© 1988

Pcc

CI
I
II
III

sax
sop Eb

sax
alto Eb

sax
bar Eb

Tp
I
II

alto Eb
I
II

Tb
I
II

bar
Eb
I
II

tuba

bjo
3b

bat

PRO PHOTO PAIR
© 1988 MUSIC ALI
© 1988 10 14

LA GARROBA

SACRAMENTO VILLEGAS

Fl
Cl
req Bb
I
II
Cl
I
II
Sax
sop Bb
Sax
alto Eb
Sax
tenor
Sax
bar Eb
I
II
Tp
I
II
I
II
Tb
I
II
Yak
I
II
Tb
I
II
Bajo
3b
Bd
Bm

PRO PHOTO PARIS
© PRODUCTION MUSICALE
© 1955 20 14

Fl I
 Fl II
 Cl I
 Cl II
 Sax sp
 Sax alto
 Sax tenor
 Sax bar
 Trp I
 Trp II
 Tbn I
 Tbn II
 Bjo
 Dr

Musical notation includes:

- Flute I and II: Trills (Tr) and triplets (3).
- Clarinet I and II: Trills (Tr) and triplets (3).
- Saxophone sections: Various rhythmic patterns and triplets (3).
- Trumpet I and II: Triplets (3) and eighth-note patterns.
- Trombone I and II: Eighth-note patterns and triplets (3).
- Bass/Drum: Rhythmic accompaniment with triplets (3).

PRO PACIFIC PAPER
 100 PAGES 1000 MUSIC ALL
 © 1955 BY 74

meno

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Sax Sop

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Baritone

Trp I

Trp II

Tbn I

Tbn II

Bar Eb

Eup Eb

Tub

Bar Eb

Bass

Drum

meno

meno

REO PHOTO PAPER
© 1955

movido

Fl

Cl I

Cl II

Ba

Sax sop

Sax req

Sax tenor

Sax bar

Tp I

Tp II

Tb I

Tb II

bar

tuba

bajo

baf

movido

1950 PABLO PARRIS
 Copyright, 1950, by Pablo Parris
 © 1950 P.P.

Fl
 Clarinet
 I
 II
 Sax Soprano
 Sax Alto
 Sax Tenor
 Sax Baritone
 Trp I
 II
 Tbn I
 II
 Eb
 I
 II
 Tub
 Bb
 Bb
 Bb

The score is written for a jazz ensemble. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are present throughout the piece. The notation includes stems, beams, and slurs, indicating phrasing and articulation. The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the context of the instrument parts.

PRO PHOTO IMAGE
 REPRODUCTION MUSIC, INC.
 © 1988

TOLEDO

SALVADOR BOMILLA

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Perc (Percussion)
- Cl 3b (Clarinet in B-flat)
- Sax sop 3b (Soprano Saxophone in B-flat)
- Sax alt E.b (Alto Saxophone in E-flat)
- Sax tenor (Tenor Saxophone)
- Sax bar F.b (Baritone Saxophone in F-flat)
- TP I, II (Trumpet I and II)
- alt Eb I, II (Alto Saxophone in E-flat I and II)
- Tb I, II (Trombone I and II)
- Bar I, II (Baritone I and II)
- tuba (Tuba)
- Wb (Wagner Tubas)
- bat (Bass Drum)

The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A rehearsal mark '3' is present at the end of the score.

PRO PHOTO PARS
COPYRIGHT 1984 MUSIC ALL
© 1984 M.P.

Acc
I
II
Cl Bb
I
II
Sax
sup Eb
Sax
alt b
Sax
tenor
Sax
bass Eb
I
II
TP
I
II
alto
Eb
I
II
Tb
I
II
Tuba
Eup
I
II
Tuba
Eup
I
II

PRO PHOTO PARIS
REPRODUCTION TECHNIQUE ALI
© 1955 10

Picc
I
II
III
Cl Bb
Sax Sop Bb
Sax al F
Sax Ten C
Sax Bar Eb
TP I
II
Tb Eb I
II
Tb I
II
Tuba
Tuba

PRO PHOTO PHASE
REPRODUCED FROM MUSIC ALL
© 1988 BY 74

This page of musical notation is a score for a band, consisting of 14 staves. The instruments are labeled on the left side of the staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tuba), Trombone (Tbn.), Bass (Bajo), and Drum (Bateria). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is arranged in a standard format for a band, with the woodwinds and brass instruments in the upper staves and the percussion in the lower staves. The notation is written in a clear, legible style, and the page is numbered - 52 - at the bottom.

NO PHOTO MADE
BY THE NATIONAL ARCHIVES
ON 08-28-2010

Picc

I

II

Cl Bb

II

Sax sop Bb

Sax alto Eb

Sax tenor

Sax bar Eb

I

II

TP

I

II

alto Eb

I

II

Tb

I

II

bar Eb

tuba

bf

PIRO PHOTO PAPER
REPRODUCED FROM MUSICALS I
© 1988 BY 14

Reir Llorando

M. AZOFEIFA

Perc
Cl 3b I
Cl 2b II
Cl 3b III
Sax sop 3b
Sax alto Eb
Sax tenor
Sax bar Eb
TP I
TP II
Eup Eb I
Eup Eb II
Tb I
Tb II
Bar 3b I
Bar 3b II
Bajo 3b

REO PHOTO PARIS
REPRODUCTION MUSICALE
© 1988

Perc
Cl Bb
Sax Sop Bb
Sax Alto Eb
Sax Bar Eb
TP
Alto Eb
Tb
Bar
Tuba
Bajo

PRO PHOTO PARIS
REPRODUCTION MUSIC N. 1
© 1955 24 14

Picc
I
II
III
Sax sop Bb
Sax alt Eb
Sax tenor
Sax bar Eb
I
II
TP
I
II
alt Eb
I
II
Tb
I
II
Bar 3b
I
II
Tuba
Tpo

PIRO PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
© 1988

Perc
I
II
Cl Bb
I
II
Sax Sop Bb
Sax alto Eb
Sax tenor
Sax bar F b
I
II
TP
I
II
Tb
I
II
bar Bb
I
II
tuba
bajo

PRO PHOTO PAPER
© 1988 MCA MUSIC A.S. 1
© 888 88 78

Picc
 I
 II
 cl Bb
 I
 II
 sax
 sop Bb
 sax
 alt Eb
 sax
 tenor
 sax
 bar F
 I
 II
 TP
 I
 II
 alt Eb
 I
 II
 Tb
 I
 II
 bar
 I
 II
 tuba
 bajo

PIANO PIANO PART
 INTERNATIONAL MUSIC HOUSE, INC.
 © 1988

Picc
I
II
Cl Bb
I
II
Sax sop Bb
Sax alto Eb
Sax tenor
Sax bar Eb
I
II
TP
I
II
alt Eb
I
II
Tb
I
II
bar Bb
I
II
tuba
bajo

The musical score is arranged in a standard jazz band format. It includes parts for Piccolo, Clarinets (I and II), Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, and Baritone), Trumpets (I and II), Trombones (I and II), Baritone, Tuba, and Bass. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like *f* and *mf*. There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes. The bottom of the page contains two sets of empty staves.

PIED PICTO PAPER
IS PRESENT FOR MUSIC AT
© 1958

Champurriadito

JOSE ORTIZ

picc
cl
mf Fb
I
cl Bb
II
sax
of. Eb
sax
alto Eb
sax
tenor
I
TP
II
I
alto Eb
II
I
Tb
II
I
bar
Eb
II
tuba
bajo Eb
bat

PRO PHOTO PAPER
BY PHOTOCOPY FROM MUSICALLS
© 1988 BY 10

Pr
cl
E♭
I
cl
B♭
II
sax
sop
E♭
sax
alto
E♭
sax
tenor
I
TP
II
alto
E♭
I
II
Tb
I
II
E♭
I
II
tuba
E♭
E♭
E♭

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. It features 18 staves, each representing a different instrument. The instruments are: Percussion (Pr), Clarinet in E-flat (cl E♭), Clarinet in B-flat (cl B♭), Saxophone Soprano in E-flat (sax sop E♭), Saxophone Alto in E-flat (sax alto E♭), Saxophone Tenor (sax tenor), Trumpet (TP), Alto Saxophone in E-flat (alto E♭), Trombone (Tb), E-flat Horn (E♭), Tuba (tuba), and E-flat Horn (E♭). The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The bottom of the page contains three empty staves.

PRO PIANO PIANO
SOPRANO, TENOR ALTO
E BASS

Perc
 cl
 Eb
 I
 II
 Sax
 Eb
 Sax
 Eb
 I
 TP
 II
 I
 alt Eb
 II
 I
 Tb
 II
 I
 II
 Eb
 I
 II
 I
 II

PRO MUSIC PAPER
 MANHATTAN, NEW YORK, U.S.A.
 © 1955

Perc
cl
req Fb
I
II
d 3b
I
II
sax
sop 3b
sax
alto Eb
sax
tenor
I
II
Tp
I
II
alto Eb
I
II
Tb
I
II
bar 3b
I
II
uba
I
II
bajo 3b
I
II

PIED PHOTO PAPER
SPECIFIC FOR MUSIC
© 1988

La Tanela

ISIDORO GUADAMUZ

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Clarinet I (Cl I), Clarinet II (Cl II), Saxophone Eb (Sax Eb), Trumpet I (Tp I), Trumpet II (Tp II), Trombone I (Tb I), Trombone II (Tb II), Bass (bajo), and Cymbal (c). The second system includes staves for Flute (Fl), Clarinet I (Cl I), Clarinet II (Cl II), Saxophone (Sax), Trumpet I (Tp I), Trumpet II (Tp II), Trombone I (Tb I), Trombone II (Tb II), and Bass (bajo). The score features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. A 'Pi.' (Piano) dynamic marking is present in the bass line of the second system, with the word 'bombo' written below it.

Bramadeto pre tal y espuela
a Elias Cheves

MARIO CAÑAS

Musical score for 'Bramadeto pre tal y espuela' by Mario Cañas. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts from top to bottom: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Clarinet in A (Cl A), Trumpet I (T I), Trumpet II (T II), Trombone I (Tb I), Trombone II (Tb II), Tenor Saxophone (Sax Tenor), Baritone Saxophone (Sax Baritone), Bass Saxophone (Sax Bass), and Double Bass (B). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The music is divided into measures, with some measures containing triplets. The score ends with three empty staves.

REO PIANO PIANO
Soprano, Alto, Tenor, Bass

MOVIDO

Picc
 Fl
 Clarinet
 Bassoon
 Oboe
 Sax
 Sax
 Trp
 Tromb
 Alto Sax
 Bar Sax
 Tuba
 Bajo
 Bar

PIANO PIANO PARIS
 QUARTIER, 104 RUE SAINT MARC
 © 1952 BY P.

Musical score for percussion ensemble. The score includes parts for:
 - Conga (C)
 - Tom (T)
 - Snare (S)
 - Bass Drum (B)
 - Maracas (M)
 - Shaker (S)
 - Tambourine (T)
 - Triangle (T)
 - Castanets (C)
 - Bells (B)

PRO PROFO PIANO
 PRODUCTION MUSICAL
 © 2010

8.

La monta toros

ROBERTO BELMONTE

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc**: Piccolo
- cl re: b**: Clarinet in B-flat
- I**: Saxophone I (likely Alto)
- II**: Saxophone II (likely Tenor)
- sax re: b**: Saxophone in B-flat (likely Alto)
- sax do: Eb**: Saxophone in E-flat (likely Tenor)
- sax I: re: b**: Saxophone I in B-flat (likely Alto)
- sax II: do: Eb**: Saxophone II in E-flat (likely Tenor)
- I**: Trumpet I
- II**: Trumpet II
- al: to Eb**: Alto Horn in E-flat
- I**: Trombone I
- II**: Trombone II
- I**: Baritone I in B-flat
- II**: Baritone II in B-flat
- tuba**: Tuba
- bajo Eb**: Bass in E-flat
- red bombo**: Snare Drum

The score consists of 18 staves, each with a first and second ending. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings.

PRO PHOTO PARIS
REPRODUCED FROM MUSIC ALL
© 1955 IN 14

Picc
 cl
 Eb
 I
 cl
 Bb
 II
 sax
 mp
 Bb
 sax
 alto
 Eb
 sax
 tenor
 Bb
 sax
 bar
 Eb
 I
 tp
 II
 I
 alto
 Eb
 II
 I
 Tb
 II
 I
 sax
 bar
 Bb
 II
 tuba
 I
 sax
 bar
 Eb
 II
 bass
 Eb
 I
 II
 bass
 I
 II

Musical notation includes:

- Triplets (marked with '3')
- Trills (marked with 'tr')
- Slurs and ties
- Accents
- Dynamic markings (mp, mf)
- Tempo/style markings (smile)

PRO PHOTO PAPER
 10 PAGES 100 MUSICAL A4
 © 2002

The image displays a page of musical notation for a jazz ensemble. The score is organized into systems of staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo (pic), Clarinet (cl), Saxophone Alto (sax alto), Saxophone Tenor (sax tenor), Saxophone Baritone (sax bar), Trumpet (tp), Trombone (tb), Tuba (tuba), and Tuba/Euphonium (tuba Eb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. There are also some numerical markings (1, 2, 3) above certain notes, possibly indicating fingerings or accents. The page ends with a double bar line and a series of horizontal lines at the bottom.

HERO PICTO PIANO
HERO PICTO PIANO MUSICAL
© 1988 BY 70

EL CACHITO

RAMON AGUILAR

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc:** Piccolo flute, playing a melodic line with grace notes.
- Cl req Eb:** Clarinet in E-flat, playing a melodic line with grace notes.
- I, II:** Clarinet in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Sax sop Bb:** Saxophone soprano in B-flat, playing a melodic line with grace notes.
- Sax alto Eb:** Saxophone alto in E-flat, playing a melodic line with grace notes.
- Sax tenor:** Saxophone tenor, playing a melodic line with grace notes.
- Sax bar Eb:** Saxophone baritone in E-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- I, II:** Trumpet, playing a rhythmic accompaniment.
- I, II:** Trombone, playing a rhythmic accompaniment. The first trombone part includes a *triple* marking and a *ritardando* marking.
- I, II:** Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- I, II:** Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- Tuba:** Tuba, playing a rhythmic accompaniment.
- Drum Eb:** Drum set in E-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- red bombo:** Red Bombo (bass drum), playing a rhythmic accompaniment.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including grace notes, triplets, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

PRO PHOTO PAPER
REPRODUCED FROM MUSICALE
© 1935

This page of musical notation is for a jazz ensemble. The instruments listed on the left are:

- pic (Piccolo)
- cl req (Clarinet) - I and II
- sax q Bb (Saxophone)
- sax alto Eb (Saxophone)
- sax tenor Bb (Saxophone)
- sax bar Bb (Saxophone)
- tp (Trumpet) - I and II
- gtr Eb (Guitar)
- Tb (Trombone) - I and II
- bar Bb (Baritone)
- tuba
- lajo Bb (Low Alto Saxophone)
- red bom (Red Bombardier)

 The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cres" (crescendo). There are also some numerical markings like "3" and "B" scattered throughout the score.

PRO PHOTO PARIS
 111 RUE DE LA HARPE
 75001 PARIS

Fl.
Cl.
Fg.
Tp.
Tb.
Sax.
Sax. alt.
Sax. ten.
Sax. bas.
P.
Melo.
Tuba
Euph.
Tbn.

PRO PHOTO PARIS
100 PRODUCTIONS, 1000 MUSIC, 100
© 1988 10 10

This page of a musical score is arranged in a standard orchestral layout. It contains 18 staves of music, each with a label on the left side. The instruments are as follows:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)
- Clarinet in A (Cl. A)
- Saxophone in B-flat (Sax. Bb)
- Saxophone in A (Sax. A)
- Trumpet in C (Tp. C)
- Trumpet in B-flat (Tp. Bb)
- Trombone in C (Tb. C)
- Trombone in B-flat (Tb. Bb)
- Baritone (Bar.)
- Euphonium (Eup.)
- Tuba (Tuba)
- Bass Drum (bajo)
- Snare Drum (red)
- Bass Drum (bombo)

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The percussion parts at the bottom are indicated by vertical lines and specific drum symbols.

PRO PACTO PUBLIS
MUSICAL, 1988, Madrid, S. L.
© 1988 S. L.

This page of musical notation contains the following staves from top to bottom:

- Violin I (Vn I)
- Violin II (Vn II)
- Viola (Vla)
- Violoncello I (Vcl I)
- Violoncello II (Vcl II)
- Double Bass (Vcl III)
- Flute I (Fl I)
- Flute II (Fl II)
- Oboe (Ob)
- Clarinet I (Cl I)
- Clarinet II (Cl II)
- Bassoon I (Fag I)
- Bassoon II (Fag II)
- Trumpet I (Tr I)
- Trumpet II (Tr II)
- Trombone I (Tbn I)
- Trombone II (Tbn II)
- Baritone (Bar)
- Tuba (Tub)
- Bassoon (Bajo)
- Percussion (Per)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The page concludes with a double bar line and a series of empty staves at the bottom.

PRO PROPO PIANO
MILITARY, 1918, 1919, 1920
© 1918, 1919, 1920

SEGUNDA PARTE

INSTRUMENTACION Y FORMA

a. INSTRUMENTACION DE LA FAMILIA

INSTRUMENTACION Y FORMA

INSTRUMENTACION:

El constante número de variables en que oscila la cantidad de instrumentos, en las bandas de Guanacaste, hace que no se pueda establecer un número determinado de instrumentistas en dichas bandas, ya que éste queda establecido por las condiciones económicas y sociales de cada región, así que, el análisis de la instrumentación que se ha realizado, está basado en las instrumentaciones de la banda nacional de Liberia, que por sus condiciones, presenta la siguiente conformación: un flautín o flauta, clarinete en Eb, clarinete solo Bb, primero, segundo y tercer clarinete en Bb, saxofón soprano Bb, alto Eb, tenor Bb, barítono Eb, dos trompetas y (en ocasiones, dos bugles) dos altos Eb, dos trombones, dos barítonos Bb, tuba Bb, y dos bajos, uno en Eb, y otro en Bb. La batería la componen: bombo, platillos y redoblante.

a.- INSTRUMENTACION DE LA MELODIA:

Se le asigna la melodía a la: flauta, clarinete Eb, solo y primer clarinete, ambos en Bb, saxofón soprano en Bb y primera trompeta. El clarinete y la flauta en ocasiones se escriben una octava baja de lo que realmente suena y esto se hace con el fin de que los instrumentistas que no puedan hacerlo una

octava arriba, lo hagan como está escrito. Ejemplos: 1, 2, 3 y 4.

Ejemplo 1



etc. Pág. 1

Musical notation for Ejemplo 1, showing a melodic line with slurs and accents.

Ejemplo 2



etc. Pág. 15

Musical notation for Ejemplo 2, featuring triplets and slurs.

Ejemplo 3



etc. Pág. 18

Musical notation for Ejemplo 3, including triplets and slurs.

Ejemplo 4



etc. Pág. 32

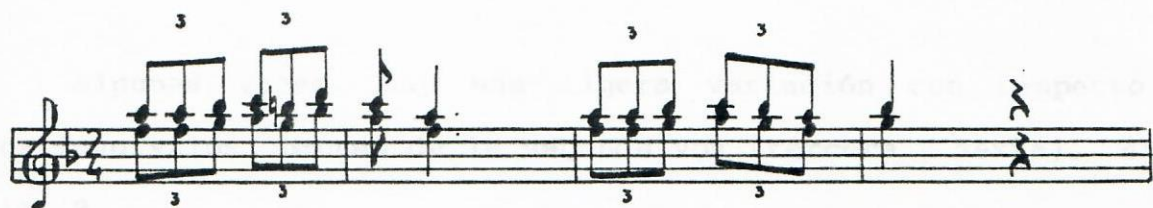
Musical notation for Ejemplo 4, showing a melodic line with slurs.

D.- EL USO DE LA SEGUNDA VOZ:

Se utilizan como segunda voz los siguientes instrumentos: segundo clarinete, segunda trompeta y, en algunas ocasiones, también se emplea el saxofón alto Eb.

La segunda voz es utilizada como relleno armónico, muy clásico de la música tonal. Consiste en escribir, bajo la melodía a intervalo de tercera o sexta (mayor o menor), otra igual. Las exigencias para definir el intervalo a utilizar, es a gusto del compositor o arreglista. Ejemplos: 5, 6, 7 y 8.

Ejemplo 5



Musical notation for Ejemplo 5, showing a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes, with the second voice part written as triplets of eighth notes below the main melody. The notation includes a double bar line and a wavy line at the end, indicating continuation.

etc.
Pág. 40

Ejemplo 6



Musical notation for Ejemplo 6, showing a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes, with the second voice part written as triplets of eighth notes below the main melody. The notation includes a double bar line and a wavy line at the end, indicating continuation.

etc.
Pág. 49

Ejemplo 10

cl 1

cl 11

cl 111

etc.
Pág. 54

Es frecuente que el uso que se le da al tercer clarinete, sea muy variado. Se puede emplear duplicando una octava baja al primer clarinete. Ejemplos 10 y 11. Pero también es común observar que este duplique al segundo, unas veces en el mismo registro y otras una octava baja. Ejemplos: 12, 13 y 14.

This image shows a page of handwritten musical notation for a large ensemble. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl (Flute)
- Cl (Clarinet)
- Trp (Trumpet)
- Tbn (Trombone)
- Bso (Bassoon)
- Bal (Bass)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several instances of triplets (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The music is written in a standard staff format with a clef and a key signature. The page is filled with musical notation, with some staves showing more complex rhythmic patterns and others showing simpler melodic lines.

Ejemplo 13

The musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff, also in treble clef with the same key signature and time signature, provides a counter-melody with different rhythmic patterns and intervals, including some notes with stems pointing downwards.

etc.
Pág. 34

c.- LA CONTRAMELODIA:

Es notorio que en la mayoría de la música popular escrita para banda e instrumentada para saxofón tenor, primer trombón, primer barítono y la tuba en Bb, se les asigne un papel completamente diferente, basado en una contramelodía completamente opuesta, en ritmos e intervalo, a la melodía principal. Esta juega un papel interesante, ya que le da más movimiento y relieve necesario a la frase melódica. Ejemplos: 15, 16, 17 y 18.

Ejemplo 15



etc.
Pág. 8

Ejemplo 16



etc.
Pág. 21

Ejemplo 17

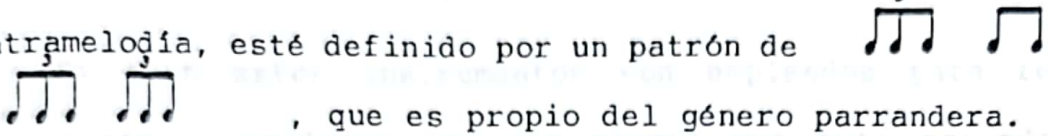


etc.
Pág. 36

Ejemplo 18



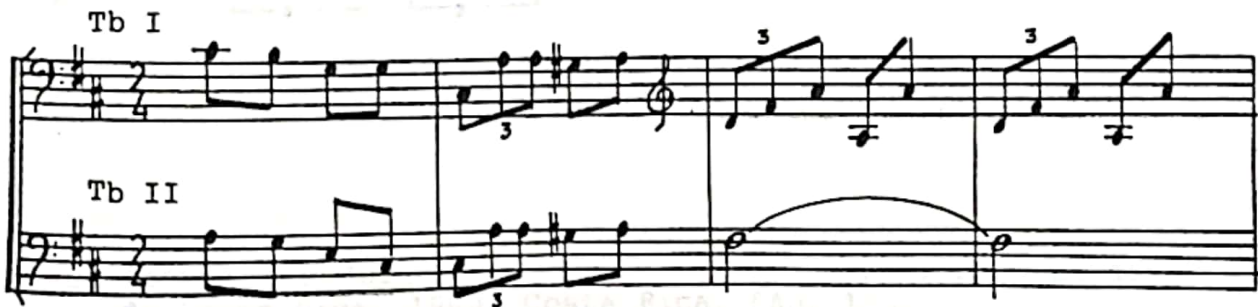
etc.

Es una característica muy singular que el ritmo de la contramelodía, esté definido por un patrón de  , que es propio del género parrandera. Estos ritmos se emplean realizando el arpeggio del acorde al que pertenece la melodía que acompañan.

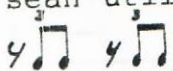
d.- EL ACOMPAÑAMIENTO:


La manera de emplear al segundo trombón y al segundo barítono es variada y se ajusta a las necesidades del grupo. La mayoría del tiempo, a estos sólo se les emplea como duplicación de los primeros, pero también se les asigna una segunda voz, que tiene igual ritmo que la contramelodía, con ligeras variantes rítmicas e interválicas. Ejemplo: 19.


Ejemplo 19



etc.
P. 78

Lo más común es que sean utilizadas como relleno armónico, con un ritmo ternario de , usando notas de la armonía.

Si bien estos instrumentos son empleados para realizar la parte armónica, es muy normal que este procedimiento sea exclusivo de los altos Eb, que no se les ha conferido carácter melódico, y cuya función principal sea la de realizar la armonía, siempre con el ritmo , cuando es parrandera.

Ejemplo: 20 y 21. Si se emplea en danza, utiliza el siguiente ritmo: . (1) Ejemplo 22

Ejemplo 20



etc.
Pág. 61

Ejemplo 21



etc.
Pág. 78

(1) Acevedo V. Jorge. La música en Guanacaste. Ed. Universidad de Costa Rica. 1980. Costa Rica. Pág. 156.

Ejemplo 22



etc.
Pág. 46

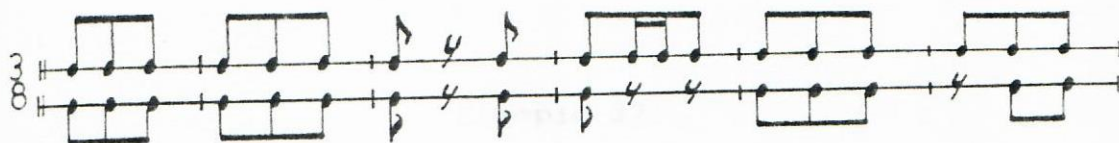
Como se ha presentado, la función de los barítonos y trombones es la de realizar una contramelodía; sin embargo, también son utilizados como relleno armónico, en la forma en que lo realizan los altos. Todo depende de la cantidad de instrumentos y de las necesidades rítmicas y armónicas de la pieza.

Para mantener la estructura armónica, se emplean: saxofón barítono y los bajos en Eb y en Bb. Estos no se dan en contratiempo y van marcando el pulso, en la realización rítmica, tienen muy pocas variantes.

e.- LA PERCUSION:

La batería que está formada por bombo, platillos (estos duplican el ritmo del bombo) y redoblante. Tienen una base rítmica de subdivisiones del tres, y realiza contratiempos cuando hay un compás binario ya que, ésta no varía su ritmo aunque varíe el compás. Ejemplos: 23, 24, 25, 26, 27 y 28.

Ejemplo 23



Musical notation for Ejemplo 23, featuring two staves. The top staff contains a sequence of eighth-note chords and single notes, while the bottom staff provides a bass line with eighth notes and chords. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

etc.
Pág. 1

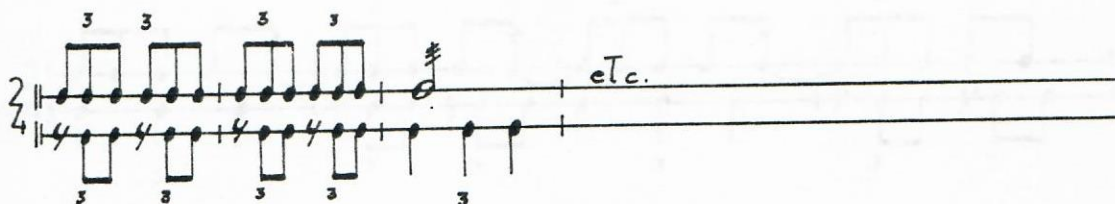
Ejemplo 24



Musical notation for Ejemplo 24, featuring two staves. The top staff shows a series of eighth-note chords, and the bottom staff shows a corresponding bass line with eighth notes and chords.

etc.
Pág. 4

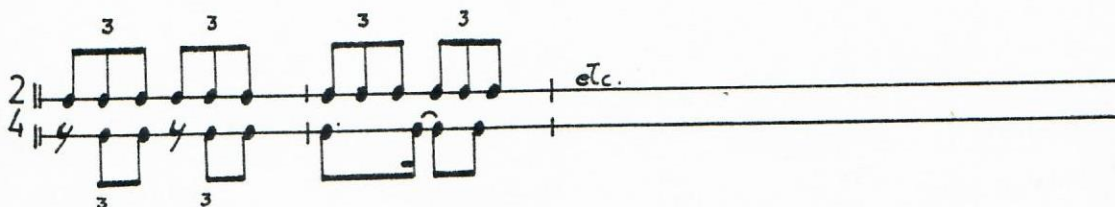
Ejemplo 25



Musical notation for Ejemplo 25, featuring two staves. The top staff contains four groups of eighth-note triplets, each marked with a '3' above the notes, followed by a single note with a sharp sign. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and chords. The notation includes a 'etc.' marking and a page reference.

etc.
Pág. 7

Ejemplo 26



Musical notation for Ejemplo 26, featuring two staves. The top staff contains four groups of eighth-note triplets, each marked with a '3' above the notes, followed by a single note with a sharp sign. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and chords. The notation includes a 'etc.' marking and a page reference.

etc.
Pág. 19

Ejemplo 27

Musical notation for Ejemplo 27. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The music features a sequence of eighth-note triplets in the upper voice, with some triplets beamed together. The lower voice provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings. The piece concludes with "etc." and "Pág. 40".

Ejemplo 28

Musical notation for Ejemplo 28. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The music features a sequence of eighth-note triplets in the upper voice, with some triplets beamed together. The lower voice provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings. The piece concludes with "etc." and "Pág. 69".

Como se puede observar en los ejemplos 27 y 28, estos ritmos de tres, alternan en ocasiones con subdivisiones binarias. Esta forma es la que le da ese sabor a "pueblo" y la hace distinguirse plenamente de otras formas populares.

Con relación a la utilización de la batería en las danzas, el ritmo es muy similar a las "contradanzas cubanas de principios de siglo XIX" (1). Ejemplos: 22, 29, 30 y 31.

Ejemplo 29

Musical notation for Ejemplo 29. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff contains a melody of eighth notes with accents, and the lower staff contains a bass line of quarter notes. The notation ends with "etc." and "Pág. 46".

Ejemplo 30

Musical notation for Ejemplo 30. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff contains a melody of eighth notes with accents, and the lower staff contains a bass line of quarter notes. The notation ends with "etc.".

Ejemplo 31

Musical notation for Ejemplo 31. It consists of two staves in 2/4 time. The upper staff contains a melody of eighth notes with accents, and the lower staff contains a bass line of quarter notes. The notation ends with "etc.".

(1) Carpentier, Alejo. La Música en Cuba. Colección popular. Fondo de cultura económica. México 1972. Pág. 142.

En la ligadura del ejemplo 30, se puede observar ya el ritmo con esa variación que lo hace ser sincopado, parte donde el negro se comenzó a insinuar, en el bajo, con esa manera de "desplazar el acento" (1). Esta clara influencia todavía es utilizada en la música popular guanacasteca.

Aunque hay que ver que la batería siempre ha sido ejecutada a gusto del ejecutante y que cuanto mayor destreza tenga el individuo, mayor será la cantidad de posibilidades rítmicas y variaciones que realizará, sin embargo, si el ejecutante improvisa la percusión, la base rítmica que estará utilizando serán posibilidades del tres, alternando o combinando con las del dos.

Si bien nosotros, en la antología, pretendemos dar un formato de la instrumentación, hay que tomar en cuenta que esta música, de hecho, no está dentro de un patrón muy estable.

La mayoría de las veces en que se ejecuta de memoria, la melodía, y el acompañamiento se realiza de acuerdo a las posibilidades de cada ejecutante y la cantidad de instrumentos que haya para realizarla. De todas formas, si la cantidad de instrumentos varía con respecto al lugar, la manera en que se instru-

(1) Carpentier. Op. cit.

enta (cuando no se realiza de memoria), es la misma en todos los lugares.

CONCLUSIÓN:

Una mirada en retrospectiva sobre el acontecer musical popular demuestra un hecho: América acoge y desarrolla -a veces con mezcla de rasgos propios- unas formas musicales netamente europeas. "Sólo dos o tres especies -huayno, carnaval, sanjani- llo- emergen con prestigio de los indígenas sobre las bases de estructuras nuevas y sonoridades características: la pentafo- nía" (1). El resto de melodías serán copia de modelos europeos. Esto acontece hasta el fin de la primera década de este siglo.

Con todas estas influencias, lo que se hace permanente y cobra auge es la músicaailable en compás binario, es decir, toda la que se afianza sobre los elementos rítmicos de proceden- cia o imitación afroide.

Con respecto a las formas usadas no varían mucho, y se intensifica la composición a dos partes o temas, forma que

(1) Aretz, Isabel. América Latina en su música. Editorial siglo XXI. México. Pág. 148.

estuvo en apogeo "y fue la más importante durante los siglos XVII y XVIII". (1) Y "era muy utilizada en los salones de Europa" (2). Estas eran formas bailables de corta duración y que por su simplicidad se adaptaron rápidamente ~~Tomando~~ gran aceptación.

De las variantes que existen el esquema utilizado, por la parrandera, corresponde a A-B, dicho por Bas "en una forma en la que no faltan ejemplos en el arte popular". (3)


Se escribe en 2/4, las melodías se componen de ocho compases, iniciando generalmente en anacruza y subdivididas en secuencias rítmicas de cuatro compases. Ejemplos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14.

Ejemplo 1

The image shows two musical staves in 2/4 time. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second half of the staff contains two triplets of eighth notes. The second staff also begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second half of the staff contains two triplets of eighth notes. Both staves end with 'etc.'

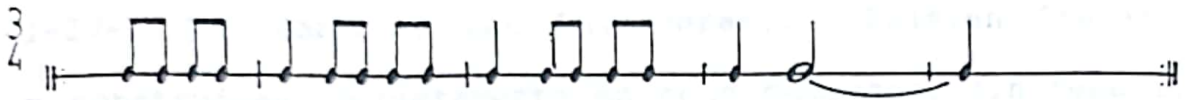
- (1) Green, Douglas. Form in tonal music. New York. P. 165-166.
- (2) Harman, Carter. A popular history of music. Dell publishing Co. Inc. New York. Pág. 30.
- (3) Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. Pág. 156.

Ejemplo 8



Musical notation for Ejemplo 8 in 2/4 time. The piece begins with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note. A slur covers the next two measures, which contain a triplet of eighth notes and a quarter note. This is followed by another half note, another slur covering a triplet of eighth notes and a quarter note, and finally a quarter note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 9



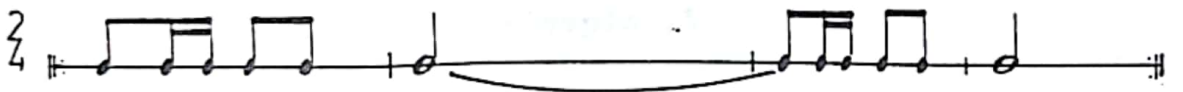
Musical notation for Ejemplo 9 in 3/4 time. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes: two eighth notes in the first measure, followed by three eighth notes in each of the next two measures. The sequence ends with a half note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 10



Musical notation for Ejemplo 10 in 2/4 time. The piece starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note. A slur covers the next two measures, which contain a triplet of eighth notes and a quarter note. This is followed by another half note, another slur covering a triplet of eighth notes and a quarter note, and finally a quarter note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 11



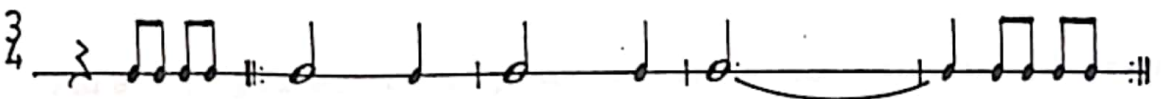
Musical notation for Ejemplo 11 in 2/4 time. The piece begins with a quarter note, followed by a half note. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note and a half note. This is followed by a quarter note, then a half note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 12



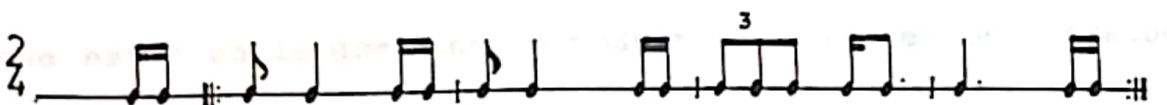
Musical notation for Ejemplo 12 in 2/4 time. The piece starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note. A slur covers the next two measures, which contain a triplet of eighth notes and a quarter note. This is followed by another half note, another slur covering a triplet of eighth notes and a quarter note, and finally a quarter note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 13



Musical notation for Ejemplo 13 in 3/4 time. The piece begins with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note. A slur covers the next two measures, which contain a triplet of eighth notes and a quarter note. This is followed by another half note, another slur covering a triplet of eighth notes and a quarter note, and finally a quarter note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Ejemplo 14

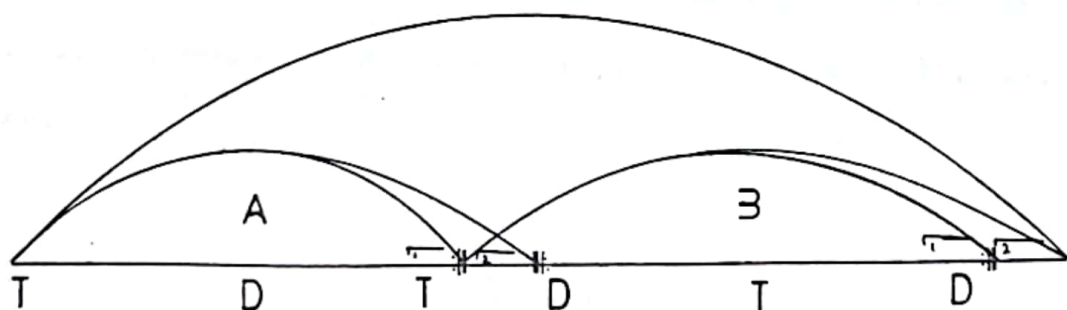


Musical notation for Ejemplo 14 in 2/4 time. The piece starts with a quarter note, followed by a half note. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note and a half note. This is followed by a quarter note, then a half note. The notation ends with a double bar line and repeat dots. The text "etc." is written to the right.

Las secuencias rítmicas marcan el paso a la dominante, o bien, puede existir otra subdivisión rítmica de dos compases. Se emplea también la subdominante como parte de una proyección: I-V-I-IV-I (La Garroba, Las Lavanderas). Existen frases que están construidas completamente en ocho compases, sin repetición rítmica, aunque existen pocas obras con más de ocho compases por frase o tema.

Los temas A-B poseen una elisión que los unifica y que se realiza a la repetición. Ejemplo: 15.

Ejemplo 15



Para el primer tema y el segundo se escriben dentro de los grados tonales TONICA y DOMINANTE, con algún uso de la subdominante. El primer tema se inicia en la tónica y el segundo puede estar en la dominante o modular a ella; es poco frecuente

que pase a la subdominante, pero también existe.

Las proyecciones armónicas no exceden de dichos grados, sólo hay una pieza que tiene la siguiente proyección: I - II - V - I - III^{#5} - V - VI - V - I la cual es EL CACHITO.

Es importante anotar que las secuencias rítmicas utilizadas para el primer tema, son siempre subdivisiones del cuatro como los ritmos:



Una cualidad rítmica interesante es, la alternabilidad de un tresillo y dos corcheas, singularidad rítmica muy particular de la música latinoamericana. Ejemplos: 16, 17, 18, 19 y 20.

Ejemplo 16

(1)

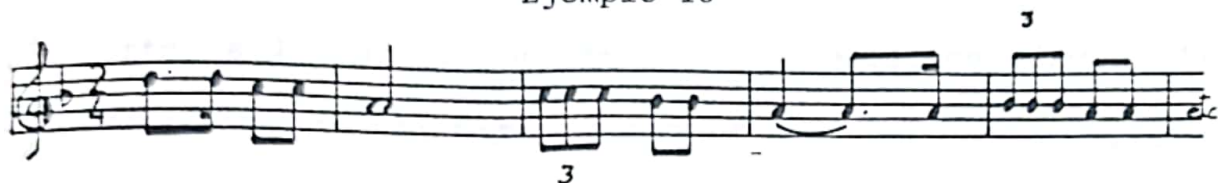


- (1) Lewin, Olieve. Forty Songs of Jamaica. General secretary of the organization of American States. Washington. 1973. Pág. 25.

Ejemplo 17



Ejemplo 18



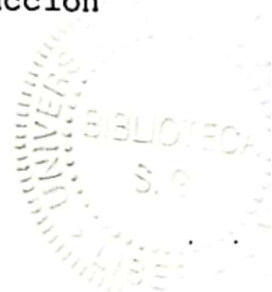
Ejemplo 19



Ejemplo 20




-
- (1) Brenes, Gonzalo. Tonadas del Trópico Niño. Bellas Artes y Publicaciones. Ministerio de Educación. Panamá. 1955. Pág. 24.
 - (2) Vega, Gilberto. La Canción Nicaraguense. Ministerio de Instrucción Pública de Nicaragua. Managua. Pág. 18.
 - (3) Vega, Gilberto. Op. cit. Pág. 25.
 - (4) Cantos escolares nicaraquenses. Ministerio de Instrucción Pública de Nicaragua. Managua. Pág. 23.



El segundo tema es opuesto al primero, esta necesidad de variedad, es uno de los elementos fundamentales del sentido estético y, por lo tanto, de la forma, que tiene por objeto único, regular la estructura de las composiciones de acuerdo, justamente, a las exigencias del sentido estético mismo. Para el mismo los ritmos más usados son:



Como nota singular estas obras no utilizan la posibilidad rítmica del número cuatro: 121. 

A veces se introduce una danza, con el fin de variar el "aire", éstas se emplean sin ninguna ubicación fija y pueden aparecer en cualquier parte o lugar de la pieza. También pueden tener una introducción de cuatro o cinco compases, que generalmente lo tocan las trompetas y se asemejan a los antiguos toques de ordenanza militar. Ejemplos 21 y 22.

Ejemplo 21

etc.

P.18

Ejemplo 22

etc.

P.23

Para determinar el fin, puede emplear una pequeña coda, pero no es muy frecuente, lo normal es terminar en cadencia imperfecta en el final de la frase.

LISTA DE OBRAS COPIADAS:

<u>NOMBRE</u>	<u>TONALIDAD</u>	<u>COMPAS</u>	<u>FORMA</u>
Paquita	Ab	3/8	



NOTA: El sistema de arcos usado para representar la forma musical es inventado por el Dr. David Geppert.

NOMBRE

TONALIDAD

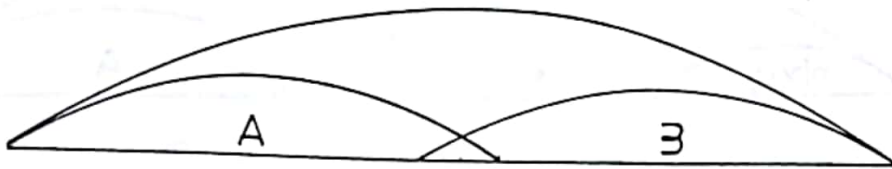
COMPAS

FORMA

Lárguelo que
estoy encima

F

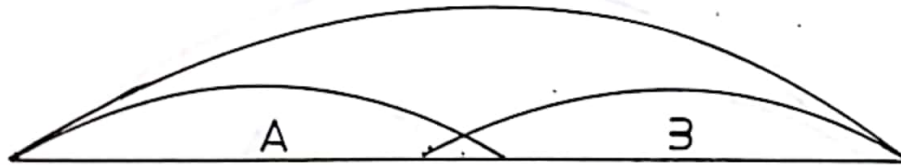
3/4 2/4



Huracán

F

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

COMPAS

FORMA

Espíritu
Guanacasteco

Ab

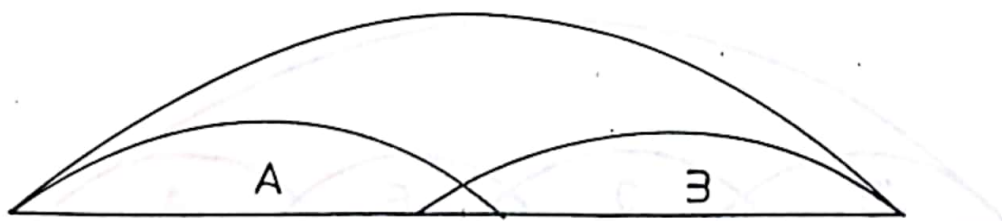
2/4



10 de marzo
del 42

Eb

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

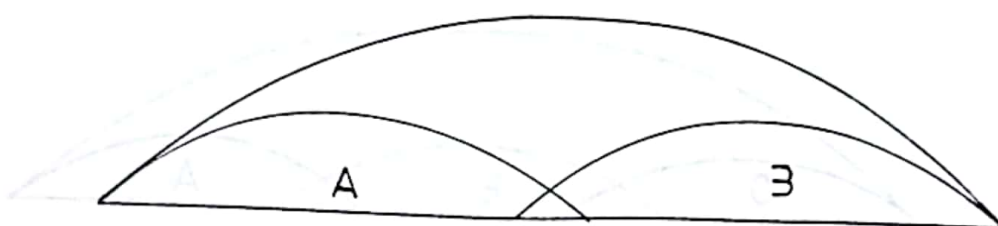
COMPAS

FORMA

Del tope a
la corrida

Bb

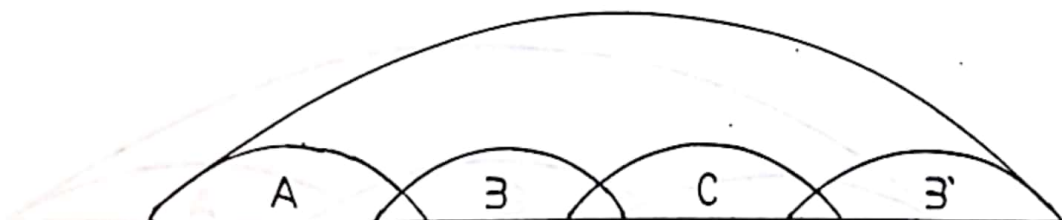
2/4



Las lavanderas
de Guanacaste

G

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

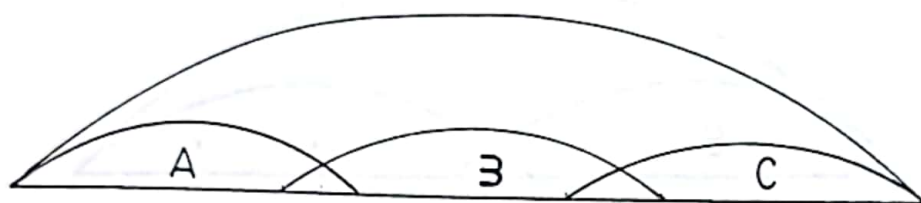
COMPAS

FORMA

Los dos amigos

G

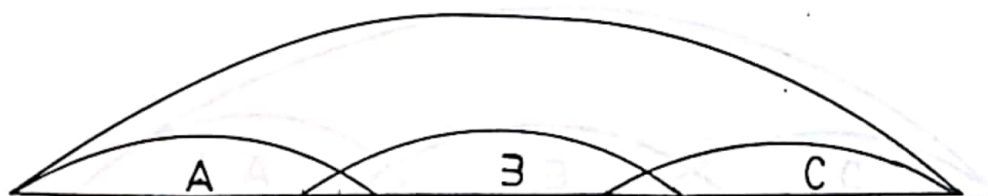
3/4



La Garroba

Eb

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

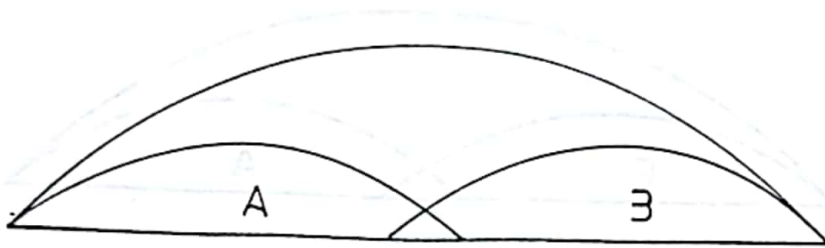
COMPAS

FORMA

Toledo

G

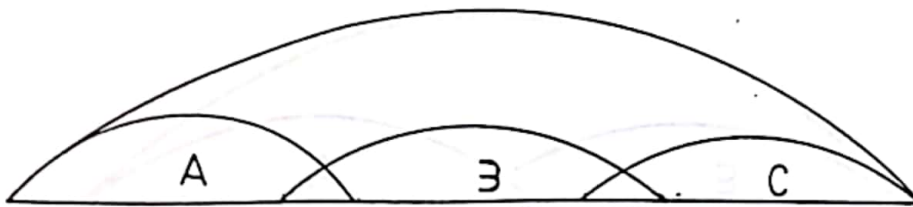
2/4



Reir llorando

fm

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

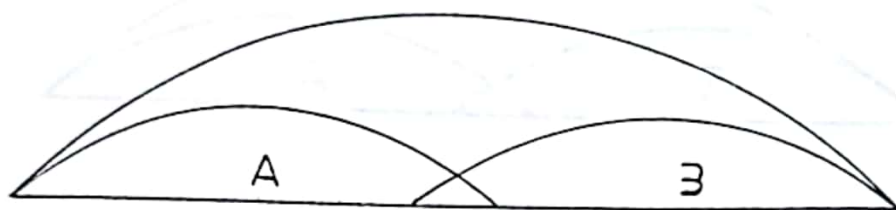
COMPAS

FORMA

Champurriadito

Bb

2/4



NOMBRE
La Tanela

TONALIDAD
Bb

COMPAS
2/4



NOMBRE

Bramadero, pre
tal y espuela

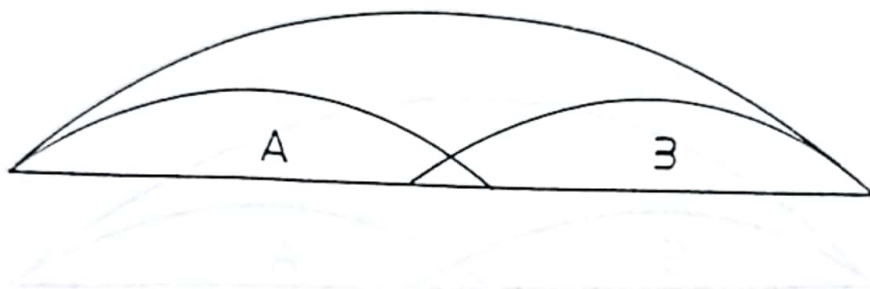
TONALIDAD

Bb

COMPAS

2/4

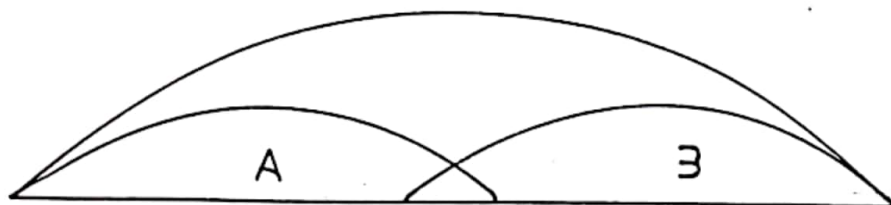
FORMA



La monta toros

Eb

2/4



NOMBRE

TONALIDAD

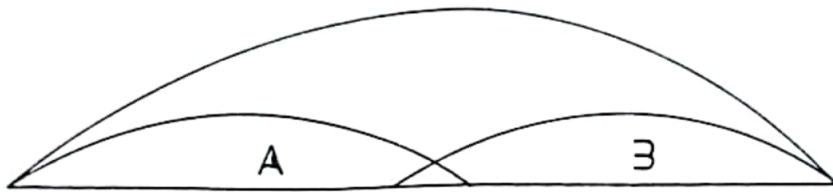
COMPAS

FORMA

El Cachito

G

2/4



TERCERA PARTE

LA NOVA FORMAN

TERCERA PARTE

LA MUSICA POPULAR

LA MUSICA POPULAR

a.- FOLKLORE:

ETIMOLOGIA:

La palabra se forma de las voces arcaicas inglesas; FOLK, que significa: gentes, vulgo. LORE, que es erudicción, "conjunto de hechos, creencias y tradición". (1)

El folk, no significa precisamente, un grupo nacional y etnológico, sino la base de una sociedad o sea "el estrato básico de una dada sociedad humana" (2). En la gradación social, el folk, es la condición de base, las gentes de "abajo".

Su creación se le atribuye al arqueólogo inglés William J. Thomas, en el año de 1846. (3)

CONCEPTO O DEFINICION:

Se considera como el conjunto de tradiciones, creencias, costumbres, manifestaciones artísticas de los pueblos como "conjuntos sociales, como entidades humanas" (4). Es el reflejo

(1) Peña, Enrique. Folklore de Nicaragua. Editorial Unión. Masaya, Nicaragua. 1969, Pág. 16.

(2) Wiora, Walter. Concerning the conception of Authentic Folk Music (En Journal of the International Folk Music Council. Vol I, 1949, Pág. 15.

(3) José Ramírez Saizar. Folklor o deomosofía. (En Nociones de Folklorología, M.E.P. 1975, Pág. 1.

(4) Ibidem.

de las vivencias e ilusiones de toda actividad particular del pueblo.

También ha sido definido como "costumbres de las clases populares" (1), dicho en palabras del diccionario Oxford de la música: "Tradiciones de las clases incultas". (2)

Con un criterio restricto se ha solido considerar como arte folklórico solamente el de los campesinos, de los obreros y de los grupos minoritarios y marginados; pero según nuestro criterio, ese concepto es erróneo y estimamos que lo folklórico abarca una extensión mayor. El folk no es solo campesino. Apoyamos la afirmación de Fernando Ortiz, en el sentido que "el folk está también en las ciudades y hay música urbana, así como la hay rural" (3). Porque cada uno de nosotros pertenece en parte, según el lugar y ocasión, al estrato social básico. Así como las mentes humanas descienden de las cumbres de su educación a los valles de la comunidad, en ocasiones más o menos institucionalizadas, como los carnavales, ferias, romerías, celebraciones patrias, etc., así a veces estos se precipitan go-

(1) Ramírez, José. op. cit. pág. 1 y Peña, Enrique, op. cit. pág. 16.

(2) Diccionario Oxford de la Música. Editorial sudamericana. Buenos Aires. Págs. 240-243.

(3) Fernando Ortiz. La Música Afrocubana. Biblioteca Jucar. Editorial Jucar. Madrid, 1975. Pág. 13.

(1) Ramírez, José. Op. cit. pág. 1.

(2) Diccionario Oxford. Op. cit. pág. 243.

zosos hacia el folklore.

CARACTERISTICAS Y FUNDAMENTO:

El folklórico descansa fundamentalmente en la tradición oral, es decir, en todos aquellos conocimientos que han sido entregados de viva voz, de padres a hijos, de abuelos a nietos.

Los expertos señalan, como características principales, la "continuidad, variación y selección" (1). Continuidad, evolución que va ligando el pasado y el presente, es tan antigua como nueva. Variación que surge de la aportación individual o en grupo. Y la selección (la comunidad elige instintivamente las variantes que más se amoldan a sus necesidades para hacerlas suyas).

El fundamento del folklor está en que debe radicar en el anonimato, de los autores de diversas obras, expresiones o manifestaciones, "que se hayan perdido en el olvido con el transcurso del tiempo" (2). Esto no quiere decir, que no tuvieron primer autor o que nacieron espontáneamente, "la masa nada crea, como no sea transformar lo ya recibido" (3),

(1) Dionisio Preciado. Folklore Español. Ediciones Stvdium. Madrid, 1969. Pág. 51.

(2) Ramírez, José. Op. cit., pág. 2.

(3) Preciado, Dionisio. Op. cit., pág. 53.

pero por la aceptación ésta se fue repitiendo hasta tomar una imagen general, olvidando el principio particular del cual partieron.

Ramírez Saizar, nos nombra otra característica: La Antigüedad, que sea muy antigua, "que nadie sepa cuando se originó"(1). Al respecto de esta característica no estamos de acuerdo. La música folklórica no es estática y brota a cada instante, no es un ente muerto, sino, todo lo contrario; ésta vive y se transforma a cada instante, o sea que siempre se está haciendo, entonces no tiene edad.

AUTENTICIDAD:

No existe una única versión auténtica en el folklore. Todas son legítimas. Lo importante es la intervención popular que transforma continuamente lo recibido, lo asimila y lo conserva, haciéndolo suyo. "Sería absurdo pensar que cada pueblo, incluido el más pequeño de la tierra, posee material de cantos absolutamente primordial y originario"... "El material asimilado se altera siempre, según el nuevo ambiente en que ha de encontrarse y termina por asumir cada vez su carácter local". (2)

(1) Ramírez, Saizar, José. Op. cit., pág. 2.

(2) Béla Bártok. Apuntes de Música Popular. Colombia. Pág.86.

En síntesis, la música que nos llegó y que nos llega, se ha ido desplazando y en cada región, ha tomado características propias que la hacen originaria. "Toda música vernácula tiene elementos que son susceptibles de valoración universal y con frecuencia que ella sale de los campos autóctonos e invade los extraños, movida por circunstancias favorables. Entonces el sentido de su expresión, al desplazarse, se transvalora un tanto. Primeramente se estima no por su valor original, sino, sólo por su exotismo y contraste pero, al fin, su estimación va cambiando y se revalora hacia un significado de universalidad, pero sin dejar de ser concordante con su valoración original" (1). De esa manera oímos en América Latina tangos, sones, rumbas, bambucos, guarachas, "boleros, pasillos y callejeras" (2), todos resonando en las calles, cada una manifestando sus raíces iniciales, pero con su imagen particular, que la definen como propios del lugar, con símbolo de su identidad.

(1) Ortiz, Fernando. Op. cit., pág. 18.

(2) Alpírez, Wilbert. Cuadros Cronológicos y Clasificación de la Música Típica Costarricense. M.E.P.

LO REGIONAL Y LO TIPICO

Dentro del folklore caben los conceptos de regional y típico. Regional es lo que corresponde o pertenece a una región determinada, una industria, una costumbre, una danza. Típico es lo representativo y característico de un lugar. Es más característico el concepto de esta última voz. Así, en una localidad puede haber varios platos regionales, pero solo uno o dos son típicos, porque solamente ellos constituyen el distintivo y representativo del lugar.

b.- MUSICA FOLKLORICA Y MUSICA POPULAR:

MUSICA FOLKLORICA:

La música folklórica según Preciado es "la música creada y transmitida popularmente" (1). Es la expresión musical de sentimientos y formas de vida constituida con el correr de los años. Es una "expresión de melodía, de sentimientos raciales, caracteres e intereses de las gentes, común con crónicas de sus vidas en términos de costumbres, melodía y ritmo que ha sido tradicional entre ellos". (2)

(1) Preciado, Dionicio. Op. cit., Pág. 51.

(2) Bohle, Bruce. Encyclopedia of Music and Musicians. Tenth Editions. Dodd, Mead & Company. London. 1975.

En el Congreso Internacional de Música Folklórica, celebrado en Sao Paulo en 1954, se adoptó la siguiente; "Música folklórica es el producto de una tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente".

No podemos considerar hoy día que la música folklórica viva, única y exclusivamente, en el folk. El cantar puede venir de "arriba", pero el folk lo varía al entonarlo una y otra vez, y le va cambiando sus detalles a fuerza de pasar de un labio a otro a través de mentes distintas. A veces el folk no altera lo que recibe de "arriba", pero lo asimila y lo hace suyo, conservándolo aún después de haber perdido la noción de su origen. Con frecuencia la música folklórica, heredada de siglos o de creación reciente, es ejecutada por músicos profesionales muy de fama, como los "griots" de Africa, los juglares de la Edad Media, los gitanos y hoy día los artistas de distracciones colectivas en teatros y salones de baile.

MUSICA FOLKLORICA Y POPULAR:

Las primeras manifestaciones de la humanidad fueron del género popular, no podemos pensar otra cosa. El pueblo hace siempre la música directa, sin trabas preceptistas, espontánea y dejándose llevar de su instinto musical, diferente en cada

raza; instinto capaz de mejorarse y progresar con nuevos gustos y aficiones. Precisamente en la espontaneidad está el encanto de la música popular.

La música folklórica, a distinción de la popular, de hecho es anónima de autor, de fecha y se ha ido transmitiendo oralmente, teniendo por autor al mismo pueblo. La popular posee compositor conocido, variante que la exime de ser folklórica, aún teniendo las características anteriores, así "una canción, es popular porque circula en el pueblo; pero si el compositor es conocido, no es folklórica". (1)

Toda música folklórica tiende a ser popular, como otra será popular sin ser folklórica. El himno nacional es popular, de todo el pueblo; pero no es precisamente folklórico. Ciertamente es a veces difícil distinguir una música folklórica de una popular, y los diccionarios musicales no se han ocupado de distinguir ambos conceptos. El asunto es de términos. Cuando el término "pueblo" quiere decir las gentes de las camadas inferiores en la pirámide social, entonces música folklórica y música popular serán expresiones de igual sentido; pero el concepto de popular es más amplio que el limitado basamento estratigráfico de una determinada sociedad humana, que es donde está el folk y lo folklórico. Hoy día la creciente

(1) Peña, Enrique. Op. cit., pág. 18.

capilaridad social, que ha hecho mucho más frecuentes que antaño los trasposos, ascendentes o descendentes, de una clase social a otra, también influye en el concepto de folk se vaya ampliando, más allá de la tradicional zona de rusticidad y plebeyez que antes era reducido. Actualmente el folk, no es sino la base sobre la cual se levanta la pirámide social. En las sociedades primitivas, el folk es un todo que unifica e integra para dar una sola imagen de toda la comunidad. Identidad que se fue perdiendo con la formación de la pirámide social, pero que poco a poco ésta, la pirámide, tiende acercarse un poco más al folk.

Lo popular se nutre de los elementos folklóricos y los usa para su creación, para comunicarse y expresarse dentro de su medio. Este, el medio, va a ser el que asimilará o desechará su aporte, de acuerdo a las particularidades comunes que se presenten entre lo dado y lo establecido. En otras palabras, la creación musical no puede estar fuera del contexto de las necesidades regionales a las que pertenece.

LA CANCIÓN POPULAR MODERNA:

Podemos decir que la música popular moderna, ocupa parte importante en nuestro mundo de hoy. Esta se sitúa entre lo sabio y lo popular (folklórico). La canción popular moderna

no es folklórica en el sentido tradicional; ni tampoco debemos decir que es música "seria". Ella quiere serlo, pero sin dejar de tener su penetración en la masa. Desea ser folklórica, echándose en brazos de ritmos tradicionales y "medidas de corte sencillo" (1). Pero los cantores populares modernos no bajan a donde actúan los cantores folklóricos y tampoco se atreverían a usar los atuendos e instrumentos populares. Hoy día se habla del pueblo, pero a nadie le gusta serlo, los trajes típicos son bonitos por unas horas; pero los sentimientos como disfraces; "raro será el sitio donde el pueblo no sienta ya como un disfraz su traje popular" (Ortega y Gasset).

Hoy día el canto folklórico tiende a desaparecer a esta falta, se acerca a pasos gigantes para suplirla la música popular moderna, porque "el pueblo siempre tendrá su música, pero ésta será popular en vez de tradicional". (2)

Estas canciones nacen monódicas, como las folklóricas, y con acompañamiento. A distinción de éstas, se parecen a las folklóricas en lo que tienen de destino popular y sencillez melódica. Suelen difundirse rápidamente a través de los medios de comunicación masiva. Esta rapidez de extensión suele estar

(1) Preciado, Dionicio. Op. cit., pág. 30.

(2) Chase, Gilbert. The Music of Spain. Dover Publications, Inc. New York, 1959, pág. 222.

a la inversa de su olvido. Explicada de otra forma, la música popular moderna sale perfecta de las manos de un compositor conocido y se degenera con su uso hasta caer en el olvido. Cosa que no sucede con la folklórica.

La música popular moderna, no resiste un análisis musical serio, a pesar de que se presenta ante la sociedad con ínfulas de gran señora. El ritmo es monótono, melodía sencilla, ausencia de dificultades de interpretación. Todo ello hace que sea agradable y de fácil recuerdo.

c.- ENFOQUE HISTORICO DE LA MUSICA POPULAR EN AMERICA LATINA

Las sucesivas oleadas de conquistadores, exploradores, colonos y misioneros que llegaron a América en los primeros siglos de la conquista, procedía, en gran parte, de la península Ibérica. Al llegar a tierras americanas, se fueron asentando en distintas regiones, donde descubrirían diferentes grupos de aborígenes, en las islas del Caribe primero y, más tarde, en tierra firme.

Inmediatamente después de llegados los europeos, se inicia un mestizaje racial y cultural que se complicará al llegar a América los esclavos africanos, "que tampoco integraban un núcleo unitario, pues pertenecían a culturas tan variadas

como la sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa islamizada y bantú, con sus correspondientes y numerosas subdivisiones"(1). Con este mestizaje se inicia un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías e instrumentos hispánicos.

Los colonizadores vinieron al nuevo mundo con sus formas de vida y trajeron consigo la enseñanza de la música, hecho que se remonta a las últimas décadas del siglo XVI, cuando religiosos pertenecientes a las diferentes órdenes, inician a los indígenas y luego a los mestizos en el canto llano y en las complejas formas de la polifonía. Las funciones que cumplían estas enseñanzas eran: la implantación del credo católico y, al mismo tiempo, proveer de intérpretes a las cantorías de iglesias y de catedrales.

"Es de hecho que sus instrumentos fueron los primeros en sonar frente a las selvas"... "trayendo montados en sus mástiles los ritmos tradicionales de la península". (2)

Así pues, conjuntamente con los colonos, llegan a nuestras tierras hombres que van a cultivar y a enseñar las artes como "Ortiz, que además de ser un buen ejecutante de la vihuela,

(1) Locatelli, Ana María. "Raíces Musicales" (En. America Latina en su música). Relatora Isabel Aretz. Editorial Siglo XXI. Tercera Edición. 1983. México. Pág. 36.

(2) Alejo, Carpentier. La Música en Cuba. Colección popular. Tercera edición. Fondo de cultura económica. México D.F. 1972. Pág. 21.

también enseñaba a bailar las danzas de moda en Europa" (1), y Diego de Nicuesa que "era tañedor de la vihuela". (2)

Vemos cómo el interés de los españoles era muy grande en cultivar las artes, como por ejemplo tenemos que: "en 1524, sólo tres años después de la conquista de México por Cortés, se funda la primera escuela de música en América: La funda Pedro de Gante en Texcoco, México". (3)

El folklore español comienza a enriquecer la música del campo, la ciudad y el salón; al mismo tiempo ayudado por la mezcla producida por la traída de los esclavos africanos, que poseían una cultura diferente. Así se ha de volver tan variada la música en América Latina como era de esperarse, en un área que contiene casi treinta países ubicados en áreas tropicales y templados. Además de emplear dos lenguas y poseer tres culturas. (Europea, africana y amerindia).

Con el asentamiento de colonos en poblados, se empiezan a perder los rasgos indígenas de las regiones más colonizadas y se establecen las costumbres de los hispanos. Tanto es así que en las regiones de más asentamientos españoles, no

(1) Carpentier, Alejo. Op. cit., pág. 21.

(2) Flores, Bernal. Op. cit., pág. 30.

(3) Flores, Bernal. Op. cit.

ha quedado ningún rasgo de los indígenas que fueron los primeros colonos de esas tierras, pero donde no les fue posible establecerse, aún queda rasgos indígenas.

La organización de nuevos reinos significó, entre otras cosas, la implantación de un género de vida similar al que imperaba en la metrópoli, así como la conquista, para la Iglesia católica, de los habitantes paganos de las indias occidentales. Como manifestación y como factor de propaganda espiritual, la música religiosa y profana, desempeñó un papel de primer plano. Tanto es así que "la colonia no consiguió nunca liberarse de la religiosidad musical" (1). Claro está que también aquí los factores geográficos y económicos asumieron papel primordial y las fuerzas gravitaban con más fuerza en los grandes centros que eran México y Perú.

Las huellas más visibles de la religiosidad musical española se hallan en los archivos de las iglesias catedrales, que muestran cuán rápidamente se asimiló su música.

Pero la naciente cultura, con ese mestizaje racial y cultural, ha de asimilar todos los rasgos y los va a mezclar, para sacar de ello la imagen de una cultura completamente nueva. Con un proceso de desarrollo diferente al europeo, marcado por aportaciones "Impulsos, debidos a factores de creci-

(1) Andrade, Mario. • Música de Brasil. Editorial Kier. Buenos Aires. Pág. 19.

miento, estratos raciales, injertos y trasplantes" (1), forman el marco de referencia de nuestra música (2). Muy diferente al desarrollo europeo, que es lógico, continuado, con sucesión de técnicas y de escuelas ilustradas por la presencia de creadores.

Con la llegada de las danzas de moda en Europa (3), se traen al continente las formas que luego quedarán como parte nuestra, desarrollándose en el seno de, salones de baile, calles, arrabales y ferias pueblerinas, donde se suman los europeos, indios y negros. Con este contacto se modifica el tiempo, los movimientos y se enriquecen en gestos y figuras. Aquí "el negro tendrá la oportunidad de asimilarse melodías de la península, aportando a su vez el elemento de enriquecimiento rítmico y percutivo" (4). Estas manifestaciones espontá-

-
- (1) Carpentier, Alejo. "América Latina en la Confluencia de coordenadas". (En América Latina en su música. Relatora Isabel Aretz. Editorial Siglo XXI. México, 1977). Pág. 10.
- (2) Esta va a tener dos tipos claramente diferenciados que se desarrollan simultáneamente: Una de raíz indígena (México, Perú, Bolivia, Guatemala) o africana (Brasil, Cuba, Haití) y otra de procedencia europea, de la que surgiría los primeros pasos de música "cultura" Americana.
- (3) Recordemos, que "gran parte de la vida musical europea, no se ha desarrollado en los salones de concierto, el teatro a la Iglesia sino en la calle, donde todos, cualquiera que sea su posición social o su fortuna, pueden participar del goce que ella produce". Diccionario Oxford de la música. Op. cit., pág. 802.
- (4) Carpentier, Alejo. Art. cit., pág. 55.

neas, fueron el blanco de las críticas, mal llamadas populacheras o música de salón, término un poco ajeno para "Monteverdi o Couperin , para quienes el salón era precisamente el lugar donde se hacía la mejor música posible, fuera de la Iglesia"(1). Pero, esta música, fue creciendo y "adecentándose", revistiéndose un tanto para lograr un ajuste social ventajoso, para que las gentes la aceptaran con menos picardía, y penetrar en los salones y compartir los esparcimientos de las gentes de "arriba". De esa manera vemos cómo "el baile de la zarabanda que nació impúdica y diabólica, en los negros conjuros de los brujos del Congo y con el tiempo ya honesta, blanqueada y pomposa, pero no desnaturalizada, sin la primitiva vitalidad estética y patética que la hizo nacer y triunfar, se danzó en regia corte para festejar una celebración de la Iglesia".(2)

En la colonia se empiezan a desarrollar las costumbres con cambios. Ahí aparece la contradanza traída por los mismos hispanos, baile que no llegó a los salones cortesianos, "según se cree deriva del baile inglés "COUNTRY DANCE" y que llegó a América vía España. Esta se establece en Cuba a principios del siglo XIX"(3)... Pero, sin embargo, la forma que arrasó

(1) Carpentier, Alejo. Art. Cit., pág. 12.

(2) Ortiz, Fernando. Op. cit., pág. 16. Ver también. Alejo Carpentier. Op. cit., págs. 53-65.

(3) Fernando Ortiz, nos refiere sobre la contradanza lo siguiente: "La famosa contradanza cubana no fue sino la folklórica Country Dance, o Danza del Pueblo, de Normandía, que un día se hizo gran moda en los saraos cortesanos de Londres y de París, luego fue traída a Cuba por los oficiales ingleses que tomaron la Habana en 1762, y después por los españoles afrancesados de los tiempos de Carlos III". Op. cit., pág. 17.

la isla, no fue la contradanza española, sino la contraparte francesa, la contredance, introducida un poco más tarde por los refugiados que huían de la revolución haitiana" (1). En Cuba se desarrollaron muy pronto dos medidas (muy relacionadas entre sí): 6/8 y 2/4, las mismas que más adelante influyeron en otras danzas.

Desde los primeros días, la contradanza cubana adoptó elementos derivados del Africa. Aunque negros y blancos tocaban idénticos números, los primeros añadían una animación. Es casi seguro que estos comenzaron a sincopar el ritmo de la contradanza; de ahí la raíz de otras danzas. "De la contradanza en 6/8 nacieron los géneros que hoy se llaman: la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza en 2/4, nacieron: la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes, más o menos, híbridos". (2)

Sin embargo cuando se comienzan a desarrollar estas, hay otro punto importante, y es que, con la llegada de compañías de ópera, la música francesa y la italiana influyen mucho, ya que el drama era una de las pocas formas de diversión de la época y América Latina era muy visitada por estos grupos.

(1) Roberts, John. El Toque Latino. Edamex. México D.F., 1982, pág. 16.

(2) Carpentier, Alejo. Op. cit., pág. 129.

La música popular "alcanza su madurez expresiva en un momento histórico muy particular: las primeras décadas de este siglo" (1), donde se comienzan a desarrollar y a proliferar grupos de música latina que van a invadir el mercado mundial de principios de este siglo. Vemos cómo los centros musicales de América Latina que más influencia tienen, (Cuba, México, Brasil y Argentina) exportan su música.

Inicia el movimiento latino la habanera, "que también afectó al jazz en forma directa además de influir en los estilos mexicanos". (2)

La habanera tenía características muy importantes que ayudaron a su asimilación, aunque conserva el elemento africano de llamada-respuesta en una primera parte fuerte y una contestación débil, una sola medida puede contener su modelo rítmico. Quizás otro factor de la misma importancia, considerando que la mejor manera para dar a conocer cualquier estilo nuevo en el siglo XXI, era la música impresa, "fue el uso inicial de acompañamiento de habanera en composiciones para piano. La versión más conocida, más antigua para piano es una pieza

(1) Acosta, Leonardo. Del Tambor al Sintetizador. Editorial Letras Cubanas. Habana, Cuba. 1983. Pág. 38.

(2) Roberts, John. Op. cit., pág. 15.

llamada "LA PIMIENTA" escrita en 1836". (1)

Generalmente la influencia internacional de los modismos latinos se ha apoyado en composiciones individuales; la habanera no ha sido la excepción. Parece que LA PALOMA fue la primera y en cierto sentido, crucial habanera que salió al mercado internacional. Así le siguen trabajos tan importantes como TU 1890 de Eduardo Sánchez Fuentes, aunque ésta es más lenta que los estilos que la precedieron.

En estos años florecientes se van a desarrollar una serie de estilos que van a influir de diferentes formas en el continente.

El son base de la rumba, que fuera locura por los años treinta, va a ser descrito como: el primer ritmo inventado por los cubanos. Comenzó como una forma rural afrocubana, originalmente acompañada por percusiones. Usó gran cantidad de modelos rítmicos afrolatinos incluyendo el bajo anticipado y el ritmo de tango. Emilio Grenet nos cuenta que el son invade la isla y la habana por el año de 1917. Este son cautivó el entusiasmo de los bailarores y se disputó por mucho tiempo la supremacía con el danzón, siendo el segundo, el

(1) Roberts, John. Op. cit., pág. 17.

danzón, el género más viejo que posee la isla. (1)

Es por esta época, los principios del siglo XX, cuando se desarrolla el inicio de los grupos de música popular con importantes músicos salidos del Conservatorio con Ernesto Lecuona. Los diversos grupos se asociaron con estilos y ritmos diferentes. Durante los inicios de la época 1870 un baile en parejas llamado danzón, descendiente de la contradanza y, por lo tanto, pariente lejano de la habanera, se popularizó.

En 1916 los danzones se tocaban al aire libre por las llamadas orquetas típicas, bandas dominadas por trompetas y apoyadas por un clarinete y un trombón, con los tambores predominando en la percusión.

En estas bandas hay grupos muy importantes que le prepararon "el camino para que a fines de los cuarenta, Damasco Pérez Prado lograra su explosiva combinación del formato del Jazz Band con elementos rítmicos tomados del danzón. Todo este formato culminaría con la orquesta de Benny Moré, quien introdujo en ella el espíritu del son montuno". (2)

No debemos olvidar que también mucho antes de que se diera el desarrollo de la rumba, estaba en su apogeo un estilo

(1) Grenet, Emilio. Popular Cuban Music. Secretary of agriculture. 1932. Habana. Pág. 36.

(2) Acosta, Leonardo. Op. cit., pág. 22.

latino de orígenes, como la mayoría de la música popular del nuevo mundo, europeos y africanos: EL TANGO. El nombre mismo, tango, se encuentra en todo el mundo latino desde la música gitana de España hasta el tango congo y habaneras cubanas. Este surgió de la influencia de la habanera en uno o en otro de los bailes anteriores de Buenos Aires.

Comenzó como una forma de baile con una instrumentación de violín, flauta, guitarra y acordeón alemán llamado bandoneón. Alrededor de 1910 ya ocupaba los alrededores de Buenos Aires y en 1912 se había aceptado en la sociedad.

Fue Carlos Gardel quien ayudó al desenvolvimiento del tango vocal y, desde entonces, se le consideró la personificación del tango.

Diferente en la mayoría de sus aspectos, la música mexicana se parece a la argentina en que su influencia africana es débil y los elementos españoles un poco más decisivos. Sin embargo, fueron los emigrantes del norte de España que llegaron a México de las islas del Caribe, los que llevaron con ellos una música folklórica más parecida a otra regional europea que a los estilos españoles.

Así llega el vals a la música mexicana. Una vez llegado, el vals se encontró con algunas otras formas de 3/4 y 6/8.

Una de estas fue la jota de Navarra y Aragón que pronto se mezcló con el vals para producir una forma local llamada SANDUNGA. El vals siguió siendo el baile de salón, durante la mayor parte del siglo XIX. Considerando que los bailes de salón del siglo XIX siguen siendo parte de los modismos folklóricos del Caribe, no es de sorprender que el compás de 3/4 sea uno de los más extendidos en México.

La influencia que la música cubana ejerció sobre la mexicana fue un proceso continuo; y canciones mexicanas de mediados del siglo pasado usaron el ritmo de habanera, y para finales del siglo, el danzón cubano era el baile más popular en el México urbano, aunque el ritmo anterior siguió estando de moda como HABANERA DE CAFE, una versión de 2/4 lenta o moderada.

La fuerza de la polca, que también se extendió en el Caribe, es un poco más inesperada. No está claro cómo fue que llegó a México desde París, pero fue cuando la influencia francesa estaba en su apogeo. De cualquier manera su compás staccato 2/4 se instaló en muy poco tiempo y con mayor firmeza en las áreas rurales, en lugar de las urbanas. Formas importantes de canción son el CORRIDO y la RANCHERA. Los corridos son baladas largas que en su mayor parte constan de melodías bien declamatorias que cierran con líneas sostenidas por los cantantes de manera característica.

Llegó a ser una forma importante durante la guerra civil mexicana de mediados de siglo (1846-1848), cuya historia entera se conserva en textos de corridos. Estos también cubren eventos que abarcan desde la llegada de los trenes hasta enredos románticos y asaltos a bancos.

Hablando en el sentido estricto, las rancheras son "canciones de rancho". Se cantaban en los intermedios de los teatros durante obras nacionalistas en 1910.

En esencia el "latino-internacional" era un estilo de balada dado a conocer por tríos de guitarra que proliferan en toda la América Latina durante las décadas de 1920-1930; los tríos colombianos podían tocar algunos pasillos locales y los tríos puertorriqueños algún aguinaldo, pero los boleros cubanos románticos eran sus recursos básicos. El más conocido de aquellos, el trío LOS PANCHOS, creado en New York en 1944, en poco tiempo dejó de tocar huapangos y rancheras para favorecer los boleros que se escuchaban en todas partes de acuerdo con el auge universal de la música latina romántica.

En verdad es irrelevante el tema de la "autenticidad" cuando se habla de música popular. Ya que no sólo son países latinos los que han influido entre ellos de una manera constante, sino que algunos de sus estilos más "típicos" son el resultado de una influencia mutua recibida entre los continentes.

d.- LA MUSICA PARRANDERA Y SU DESARROLLO:

DEFINICION Y DENOMINACION:

La parrandera, es la música instrumental o cantada, ejecutada ya sea por guitarra, marimba o banda y utilizada para alegrar el ambiente, es "música bulliciosa, con aires de valeses corridos, que evoca las jotas de Andalucía" (1). Es el reflejo del alma guanacasteca, que baila, canta, llora y ríe, al compás de esta música hecha en la calle, con la frescura que da la espontaneidad, como sumergirse en la poza de un río en un día caliente. Slonisky, la considera música folklórica representativa de Costa Rica.

Dentro del género callejera o parrandera, se incluyen piezas que utilizan los compases de 2/4, 3/4, 6/8. El más común de todos es el de 2/4. Parece ser que fue hasta principios de siglo que la medida binaria se hizo común, ya que anteriormente, el compás ternario era el que sobresalía, según

(1) Dobles Segreda, Luis. "Introducción". (En Colección Bailes Típicos de la provincia de Guanacaste. Primer Folleto música nacional. Secretaría de Educación. Imprenta Nacional, San José, 1929). Pág. 3.

los relatos de músicos de más edad. (1)

Con respecto a su denominación, se la conoce con los nombres populares de; arranca troncos, salta escobas, revienta cinchas, espanta perros, levanta polvos, y otros más, que en el pasado fueron utilizados en forma peyorativa y de burla, hoy han quedado como parte importante de esta. Su nombre "parece haber sido usado con toda libertad" (2) y "toma cien formas distintas, con agilidad proteica: a ratos ebria de alegría, saltando de las marimbas para dar traspié; a veces mimosa, como un caramelo que se deshace en los labios y envenena el corazón; a veces romántica, como una gitanilla que dice la buena fortuna a los demás enseñando, en el fondo de sus ojos bandoleros, el deseo que adivinen la suya". (3)

(1) La razón la podemos encontrar en el hecho que, a principios del siglo XIX, la gran urbe europea, era dominada por el compás ternario, al venir a América las danzas europeas, éstas se degeneran y combinan, desarrollándose otros géneros bailables, donde la habanera y luego el danzón, toman la supremacía de popularidad usando el compás de 2/4.

(2) Flores, Bernal. "Una mirada al folklore musical costarricense" (En Zúñiga, José Daniel. Antología de músicos costarricenses. Ministerio de cultura, juventud y deportes 1976). Pág. 55.

(3) Dobles Segreda, Luis. Art. cit.

GENERALIDADES:

Analizando los aspectos sociales y étnicos, que conlleva la música popular en Guanacaste notaremos que: es un mestizaje consolidado por los españoles-indios y negros, que se unieron para dar forma a una cultura. De hecho, los moldes culturales y sociales de los españoles irían a determinar los patrones a seguir como: "la religión, el estado Imperial Español, una economía comercial extendida, el dominio del español sobre las castas de indios-negros, mulatos y mestizos" (1). El sistema de vida de estos, españoles-indios-negros, se funden en los pueblos y haciendas de la provincia. De los poblados y haciendas van a surgir los diferentes eventos sociales con relación a las actividades "taurinas o con relación a la cosecha" (2), actividades introducidas por los españoles conjuntamente con su música. La vida de estos, en la provincia guanacaste, va a girar en torno al trabajo diario y a las actividades organizadas por la iglesia. Apuntamos la gran importancia que, la Iglesia tenía para los pobladores, y sus asuntos eran trascendentales y de interés. Era tan importante para los pobladores de la provincia, que algunos de ellos dejaban de cumplir sus labores por realizar lo que la iglesia les encomen-

(1) Wagner, Phillip. "Nicoya una geografía cultural". (En revista de la Universidad de Costa Rica. Edición especial Nº 38. Julio 1974). Pág. 174.

(2) Acevedo, Jorge Luis. Op. Cit., pág. 53.

daba. El alcalde de Santa Cruz, en 1823, se retira en una sesión por cumplir con ésta; "Don Antonio Briceño se ausenta por tener a su cargo el trabajo de la Iglesia del señor Esquipulas". (1)

De todas las actividades sociales de estas personas, se inicia un proceso lento y progresivo, para adquirir luego con el correr de los años, propia identidad cultural.

DESARROLLO DEL GENERO Y LAS PARRANDAS O BAILES PUBLICOS:

En el desarrollo del género popular diremos que, este tiene realación con los bailes y fiestas de los hacendados, que eran muy comunes durante la colonia, a los cuales tenían acceso únicamente los invitados del patrón. Sin embargo, no resulta raro que alguno de los peones observara y quisiera imitar sus formas de baile y su música.

Posteriormente, los trabajadores y personas de la comunidad, se reúnen con el objeto de divertirse. Estos bailes tuvieron gran popularidad la cual se debía a la participación de todas las clases sociales. A estas actividades les llamaron "parranda". Es muy normal que, en los primeros años de la colonia, la música que se interpretaba fuese eminentemente

(1) Cavallini, Ligia. "La municipalidad de Nicoya" (En revista de la Universidad de Costa Rica. Op. cit.) Pág. 74.

européa y en referencia a ello Acevedo nos comenta; "en las primeras décadas posteriores a la conquista, la música que se interpretaba era eminentemente europea, ya sea de procedencia popular o cortesana" (1), pero, como es normal dentro del proceso cultural americano, estas fueron amalgamándose y ajustándose a las necesidades propias de la región. De esa manera adquirieron su propia imagen, pero con la pérdida de rasgos indígenas.

Estas parrandas, estaban amenizadas por una marimba y se realizaban en la calle la cual se cerraba para dicho evento. Los asistentes a estas reuniones, eran más que todo las personas que trabajan en las haciendas y lugares aledaños. El señor Pittier, que acompañara a Monseñor Thiel en su viaje a principios de siglo por la provincia, nos menciona una parranda de la época; "Acompañada con una guitarra, la marimba forma la orquesta favorita de los guanacastecos en sus bailes populares, que se verifica del siguiente modo: convenida la hora y el día, dirígense los convidados a lugar preparado, que por lo general es la calle misma en donde largas bancas forman el recinto de la danza sin más bóveda que el tachonazo firmamento. Generalmente estas fiestas tienen lugar en hermosas noches de verano, iluminadas por la dulce luz de una luna encantadora.

(1) Acevedo, Jorge. Op. cit., pág. 62.

La marimba preludia y los danzantes se preparan; la polka comienza, y todos a la vez se lanzan en ese movimiento exitado y producido por el arrebató de la música". (1)

Más tarde estos bailes van a quedar establecidos los sábados y organizados por el dueño de un salón o cantina, que se va a encargar de pagar al ejecutante en la parranda. Un relato de Comte Perigny, sobre una parranda en la ciudad de Liberia, nos muestra además de los asistentes los instrumentos usados; "Hay un baile público todos los sábados por la noche. A una hora determinada hombres y mujeres se reúnen en dos salones de baile, situados en la misma calle casi en frente el uno del otro; alrededor de ellos están colocados unos bancos a lo largo de las paredes blanqueadas con cal"... "dos músicos se sientan en una esquina con una guitarra y una marimba. Esta es pequeña y rústica, hecha de un teclado de madera que se va encogiéndose, colocados sobre una serie de calabazas más o menos alargadas, horadadas en el fondo y cuyos huecos están cerrados por una tela de araña". (2)

(1) Thiel, Bernardo Augusto. Viajes a varias partes de la República. Anotados y publicados por H. Pittier, Biblioteca patria. Imprenta y librería Trejos. 1927. Pág.96.

(2) La observación del señor Perigny, no está bien definida, ya que lo que se usaba para resonar en la marimba no era la tela de araña, sino, el nido de la misma que es cascarón duro y de color blanco. En la actualidad esa práctica ha desaparecido, y lo que se utiliza de resonador, es una superficie que se saca del intestino del cerdo, que es expuesta al sol, cubierta con una hoja de plátano para que no se deshidrate completamente. Al secarse, el intestino, hay una superficie muy fina que se desprende y es ésta la que se usa como vibrador.

... "a los primeros acordes, los grupos que se forman, los hombres sin saco, con un pañuelo de seda que reemplaza el cuello de una camisa immaculada una faja ancha de cuero que sostiene el pantalón de tela algodónada; las mujeres con un chal graciosamente hechado sobre los hombros por encima de livianos corpiños de muselina; muchas personas descalzas" (1). Para esa época, las mujeres usaban una camisa de gola, con el cabello bien largo sobre la espalda. A esas actividades asistían las lavanderas, cocineras, peones o realeros (2), sabaneros y vaqueros (3). La duración de las parrandas era de cuatro horas, en las que el marimbero tocaba sin descanso, desde una tarima bastante alta, donde no se le tocara ni le pudiera dañar en caso de pelea.

(1) Perigny, Comte. La República de Costa Rica. Bibliothèque France-Amérique Librairie Félix Alcan. Paris 1918. Pág. 191.

(2) Se les llamaba así porque se les pagaba en reales.

(3) Eran los encargados del cuidado del ganado dentro del corral.

En las parrandas, alumbradas por lámparas de carburo, se ejecutaban: pasillos (1), valeses (1), sones (2), puntos, contradanza (3), polka (3), mazurca (3), parranderas y bambu-

- (1) Aparece en Colombia hacia el año de 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada y fijando a la vez una barrera de atuendos, vestuarios y atributos de danza que limitaran el acceso popular. Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo, se pensó precisamente en la danza que mayor auge tenía por aquella época; el vals. En América surgió un nuevo vals, pero esta adopción determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibe el nombre de pasillo, en Venezuela conservó el de vals. Era una prueba de resistencia y se puso de moda el usar un pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama. Era un "baile "agarrado" en la que la pareja cogido por la cintura giraba velozmente. En Colombia sufre influencia paulatina de otros géneros y se hace más lento. Pasillo es el diminutivo de "paso", y es en 3/4 con una longitud de 25 a 35 cms. La danza es más lenta y es un derivado de la habanera en 2/4.
- (2) El son, danza negra que asimiló características de otras danzas y tomó un carácter mulato. Se bailó en las zonas costeras y bajas de América, más que todo fue una danza de proletarios.
- (3) La contradanza, polka y mazurca, corresponden a las antiguas danzas cortesanas traídas a América durante la conquista y la colonia, que curiosamente se modificaron en la ejecución instrumental y vocal.

cos (1). Se interpretaban sin el canto, o sea, completamente instrumental, tocados por una marimba de un sólo teclado. Con relación a la música y el baile, seguiremos con el relato del señor Perigny, que nos hace referencia sobre la alegría producida al oír la música de la región. "Comienza la polka, sigue el vals, luego, de repente, un zapateado furioso en el que los bailarines frente a frente, sin otro movimiento que no sea inclinaciones de cabeza, golpea el piso con golpes redoblados, tan rápidamente que los pies no parecen tocar el suelo, y al fin viene el punto (2) tan gracioso y especial de Guanacaste". (3)

(1) Por su estructura ha sido considerado como un aire típicamente mestizo. De su procedencia algunos dicen que es africano, y otros, de indios americanos costeños que tulizaron un instrumento llamado "carángano" o tubos de bambú, que estos llamaban "bambucos".

Inicialmente fue un canto de una sola persona acompañada de un instrumento posiblemente una guitarra y que se generalizó.

Tiene su origen en viejas canciones de tipo habanera que se regaron por todo el continente hasta mediados del siglo pasado. En Colombia y Venezuela se produjeron derivaciones bailables que condujeron a un tipo diferente, en Colombia vertido en 3/4 y en Venezuela en 6/8. La Venezolana es perfectamente lógica, pues los pies ternarios, esporádicos en el 2/4 de la danza-habanear, se mezclan con el pie característico de tal danza. Este proceso mismo es comparable con el uso de la original canción como pieza bailable, con solo aumentar el número de sus partes y su movimiento.

(2) Este baile suelto fue muy conocido en Guanacaste y Puntarenas. En los bailes sociales se emplea como inyección de entusiasmo, cuando una fiesta está desanimada.

(3) Perigny Comte. Op. cit..

Podemos dejar en claro que, los bailes se realizaban completamente agarrados y el único que se baila suelto, era el llamado son suelto o punto guanacasteco. De este son, más que todo, y de la música alegre que se tocaba en las parrandas, se dan las raíces de lo que será la música parrandera que hoy conocemos.

EJECUCION VOCAL E INSTRUMENTAL:

Creemos que la parrandera fue inicialmente, un canto alegre de trovador, que acompañado por una guitarra era funcional en serenatas, pequeñas reuniones y para la distracción personal. Posteriormente se generalizó y popularizó en los salones de baile y de ahí a toda actividad social de los pobladores, desde fiestas familiares hasta las fiestas de los santos patronos de los pueblos, a los cuales le hacen fiesta en su día y se realizan actividades como, procesiones, misas, bailes y sin faltar la fiesta taurina en la que incluye un tope.

En los salones de baile, la parrandera, era ejecutada por una marimba pequeña de un sólo ejecutante, no se cantaba. Acompañada por una guitarra, en algunas ocasiones, era la formación de la época. El marimbero se acompañaba y tocaba la melodía, y durante las cuatro horas que duraba el baile no paraba para hacer descanso. De estos músicos de parrandas podemos destacar que el más importante lo fue: Don Matías Duarte, que alegró cuanta fiesta había en la región.

La marimba, instrumento de los guanacastecos, es el más importante y de más uso en la provincia. Durante muchos años fue el encargado de dar los acordes en toda actividad, desde las parrandas hasta la fiesta taurina. A partir de los años veinte la música de parrandas sufre un cambio. Se introduce en 1925, la vitrola y con ella la venta del disco, que traerán la imposición de la música cubana y norteamericana ejecutada por la orquesta de jazz, ajenos totalmente al mundo folklórico nacional. Esta agrupación va a tratar de ser imitada por los grupos locales, que establecen la instrumentación de acuerdo a las necesidades que se tenían. También durante esa época se hizo popular el uso de otros instrumentos conjuntamente con la marimba, en el norte del continente. Así aparecen los primeros formatos de grupo de los cuales fueron los primeros: Los Pomares usando marimba y trombón. San Blas usando un soprano, en San Blas. Estos utilizan dos marimberos en vez de uno, y el instrumento acompañante era el encargado de hacer la melodía. Su popularidad hizo que tocara en todas las regiones de la provincia, en actividades desde fiestas de los hacendados hasta parrandas. Posteriormente, surgirán otros grupos que agrandaron el formato introduciendo más instrumentos.

Durante muchos años, la marimba (1), fue la encargada

(1) Este instrumento es traído por los negros africanos a América, donde se populariza, toma fuerza y se desarrolla.

de amenizar toda actividad social, pero a principios de siglo, la banda desplaza a ésta en las actividades festivas como: tope, corrida y procesión. Es posible, que por la expansión sonora que posee la banda, haya sido la causa por la que se desplazó la marimba.

Para el año de 1910, hay una formación de instrumentos de bronce utilizados para amenizar una procesión de las fiestas de Santa Cruz, este relato nos lo hace el señor Philip Calvert, científico norteamericano y dice así: "la procesión del domingo era distinta, de carácter no religioso y consistía en una banda local de instrumentos de cobre, una carreta jalada por dos bueyes con un dosel bajo el cual estaba sentada la Reina (reina de qué, no lo llegué a saber ni qué representaba con un paje de servicio, vi muchachos y hombres con máscara y vestidos de payaso" (1). Por la idiosincracia guanacasteca, creemos que esta pequeña agrupación amenizará el tope, la corrida y la diana de las fiestas y que su repertorio estuviese formado de música regional. (2)

(1) Calvert, Phillip Bowell. A year of Costa Rican natural history. The Mac Millan Company. New York, 1917. Pág. 454.

(2) Los relatos de los músicos mayores, concuerdan en que fue en 1908, cuando aparece la primera banda en Santa Cruz. Para el año de 1917 ésta se forma de: "Flauta, Francisco Caravaca, requinto, Daniel Pizarro, Clarinete, Zoilo Ruiz, Pedro "Pocho", José María Navarrete, bugle, Laiza Leitón, pistón, Facundo Caravaca, tenor Calimeido Pizarro, barítono, Teodoro Rodríguez, bombo Damián Ríos y en los platillos Jesús Ulloa". (Datos del archivo personal del señor Teodoro Rodríguez).

En el repertorio de las bandas de la región se incluyen: parranderas, pasillos, valeses, marchas, mazurcas y en el pasado algún paso doble a Fox trot. Para las fiestas en los cantones de la provincia se invitaban a las bandas de Puntarenas o Liberia, para amenizar las actividades más importantes, tope, toros y procesión. Y los músicos del lugar se encargaban de las otras actividades.

En el pasado, las parranderas, además de estar en los salones de baile, se las tenía de cantos para el hogar y la distracción familiar, conjuntamente con otros tipos de música regional. Actualmente, la parrandera ha sido excluida de los salones de baile, por los cambios continuos que ejerce la moda en las personas, y su ejecución ha quedado en la fiesta taurina, procesiones y retretas, de las bandas regionales, sin eliminar los cantones con guitarra y la marimba que las han compuesto e interpretado de siempre.

CUARTA PARTE

LAS BANDAS: HISTORIA Y DESARROLLO

LAS BANDAS; HISTORIA Y DESARROLLO

DEFINICION Y DIFERENTES DENOMINACIONES:

Este término se utiliza hoy en día para determinar tanto las auténticas bandas de regimiento, como otras constituidas según ese modelo, es decir, compuestas por instrumentos de de viento, maderas o cobre. (1)

En las diferentes lenguas se les llama así: ..."en Francés antiguo BANDE y en el actual HARMONIE; en Italiano, Portugués y Español es Banda; en Alemán es MUSIKBANDE, y en Inglés antiguo NOISE y en el actual BAND". (2)

HISTORIA DE SU EVOLUCION EN EL TIEMPO:

Desde tiempos muy remotos, se ha mantenido una relación entre la música y las evoluciones militares. Durante el transcurso de los tiempos, el hombre ha tenido presente a los instrumentos en el arte de la guerra y no podemos dejar de pensar, que

(1) Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

(2) Joaquín, Pena. Diccionario de la Música Labor. Tomo I. Editorial Labor. México. 1954. Pág. 181.

desde la antigüedad, los instrumentos estaban presentes y formando parte importante en ellas.

El desarrollo de las bandas está muy relacionado con el estado social y político de la Edad Media, pero según Joaquín Pena "el origen se remonta al siglo XIV. Donde un corto número de músicos, flautas, trompetas, trombas y trombones, estaban al servicio de los potentados, a ese grupo de ejecutantes se les llamaba Banda o Concierto". (1)

Primeramente los instrumentos más usados fueron las trompetas y los tambores, estos estaban destinados para los hombres de rango. Reyes, tales como "Henry VIII de Inglaterra y la reina Elizabeth, tenían Bandas. (En 1587 consistía de diez trompetas y 6 trombones). En 1680 el Elector de Saxony tenía veinte trompeteros de la corte y tres redoblantes; en Alemania el Emperador tenía formado los reales Trompeteros y los Redoblantes de la armada". (2)

La relación de las bandas con las guerras, se hace más definida y organizada bajo la influencia de guerreros, tan

(1) Pena, Joaquín. Op. cit. Pág. 181.

(2) Bruce Bohle. Cyclopedia of Music and Musicians. Tenth Edition. Dodd, Mead & Company. London. 1975. Pág. 1405.

amantes de la música como Luis XIV (1) y Federico El Grande (2). "Luis XIV empleó al gran maestro Lully en la organización de las bandas y en la composición de su música, éstas estaban formadas por cuatro oboes de diferentes tamaños y tambores. Federico El Grande fue aún más lejos y estableció la constitución de sus bandas en 1763 del siguiente modo: dos oboes, tres clarinetes, dos cornetas y dos fagotes, incluyendo presumiblemente tambores". (3)

Durante el siglo XVII, las bandas no pasaban de dieciocho instrumentos y hacia fines del XVIII, a medida que se perfeccionaban los instrumentos y se creaban otros nuevos, las bandas fueron aumentándose y difundiéndose, especialmente en Francia e Italia. Podemos mencionar la banda británica de esa época, "el Real Regimiento de Artillería (1762), constituida por; dos trompetas, cuatro cornos, cuatro oboes, dos fagotes. Además de tocar los instrumentos de vientos, estos tenían que tocar instrumento de cuerda, condición común en la época". (4)

(1) Reinó durante los años de 1643-1715, en Francia.

(2) Su reinado fue de 1740-1786, en Italia.

(3) Diccionario Oxford de la Música, Op. Cit. Pág. 156.

(4) Ibidem, pág. 156.

Durante el siglo XVIII se despertó entusiasmo extraordinario por los instrumentos de percusión, los estridentes pífanos y otros igualmente ruidosos, "al mismo tiempo que estaban de moda los negros en las bandas, como bastoneros o tamborileros, la música que utilizan estos elementos recibió el nombre de música turca" (1). Desde este siglo la música militar asume forma definida, y se dividen en tres grupos; "full orquesta, banda militar y banda de bronce". (2)

Las grandes fiestas públicas en la época de la revolución francesa y época napoleónica (3), favoreció grandemente al desarrollo de las bandas. "En dichas bandas se ejecutaba música para grandes conjuntos y para ellos se componían muchas obras. Los regimientos de Napoleón ayudaron a que se desarrollaran éstas con más rapidez, sus bandas constaban de: Un piccolo, un requinto, dieciséis clarinetes, cuatro fagotes, dos serpentones, dos trompetas y una baja, cuatro cornos, tres trombones, dos redoblantes, platillos, un bombo, triángulo y dos címbales" (4) ... "estos tres últimos instrumentos fueron incluidos por esta banda, entre 1805 y 1808". (5)

(1) Diccionario Oxford de la Música. Op. Cit. Pág. 156.

(2) Bohle, Bruce. Op. cit.

(3) 1789 en adelante.

(4) Diccionario Oxford de la Música. Op. cit.

(5) Bohle, Bruce. Op. cit. Pág. 1406.

Al progreso de las bandas contribuyó notablemente la radical reforma propuesta por Adolfo Sax, inventor de instrumentos.

Durante el siglo XIX, la organización de las bandas va a mejorar notablemente y en "1865 un congreso de música reunidos en Nápoles, bajo la presidencia de Mercadante, aprobó un proyecto de reorganización de las bandas, presentado por Braham, en el que se distinguen: la banda de cuarenta y cinco instrumentos, y la fanfarre (1), de treinta y cinco". (2)

Tenemos una banda británica de la época, y consta de los siguientes instrumentos; "un picollo, catorce clarinetes, dos clarinetes bajos, sax alto y tenor, dos fagotes, cuatro cornos, dos enforios, cuatro bombardones, cuatro cornetines, dos trompetas, tres trombones, dos tamborileros, no es raro encontrar uno o dos contrabajos de cuerda, en sustitución del mismo número de instrumentos de viento, cuando las condiciones de la audición lo permiten". (3)

En el congreso de historia y de teoría musical, celebrado en París en 1900, propuso la organización establecida de acuerdo a dos grupos: "uno de sesenta y seis instrumentos, que tomaría el nombre de banda, y otro de cuarenta y nueve, que se llamaría

(1) Charanga en español.

(2) Pena, Joaquín. Op. cit.

(3) Diccionario Oxford de la Música, Op. cit. Pág. 157.

fanfarre.

El primer grupo quedó establecido de la siguiente manera:
un piccolo, dos flautas, dos oboes, un corno inglés (facultativo)
dos fagotes, un sarrusofono, dos requintos, quince clarinetes,
uno sax, uno de los cuales era facultativo, dos trompetas,
dos cornetines, tres trompas, cuatro trombones, quince bugles
y cinco instrumentistas de percusión". (1)

Modernamente se han impuesto organizaciones de tipo austriaco.

Las bandas en España se divide en civiles y militares, las primeras son las que sostiene en la mayoría de los casos, los municipios importantes u otras corporaciones, no existe una plantilla fija para su organización, encontrándose bandas, más o menos nutridas, según las posibilidades que ofrezca el lugar donde actúan. Las bandas militares le pertenecen al ejército y están formadas por soldados, bajo la dirección del músico mayor, sólo las tienen en España los regimientos de infantería, salvo las cornetas que figuran en la caballería, ésta en Alemania posee numerosas bandas. El número de las bandas militares españolas no varía y es poca la diferencia

(1) Brenet, Michele. Diccionario de la Música. Cuarta edición. Editorial Iberia. Barcelona. 1981. Pág. 65.

que existe con la francesa, "que consta de sesenta y seis instrumentos". (1)

PARTICIPACION DE LOS INSTRUMENTOS DURANTE LA BATALLA:

El uso de los instrumentos durante la guerra, era exclusivamente para dar las órdenes, que daban los encargados de las maniobras militares, las cuales eran según el ataque o la defensa del ejército. Los príncipes en los mandos de sus ejércitos en los campos de guerra "eran acompañados por trompetas y tambores, los cuales daban todas las señas" (2). "Es probable que las señas usadas provengan de Italia" (3) y se corrieron por toda Europa por mercenarios, que las fueron modificando según el lugar que las ocupaba. Con relación al uso de trompetas en batalla tenemos que "en Bouviness 1215, las cargas francesas fueron señaladas por trompetas" (4) y por doscientos años ese fue el instrumento usado. "En la batalla de Froissar, libro uno, describe cómo en 1347 Eduardo III, entró con toda su compañía dentro de Calais, al sonido de tambores, con adición de las trompetas". (5)

(1) Pena, Joaquín. Op. cit. Pág. 181.

(2) Bohle, Bruce. Op. cit. Pág. 1405.

(3) Ibidem. Pág. 1405.

(4) Ibidem. Pág. 1405.

(5) Ibidem. Pág. 1405.

El uso de las señas, realizadas con instrumentos, fueron muy comunes hasta principios de este siglo, pero su uso decayó por varias razones, entre las cuales creemos que la más importante fue la invención de la radio, la cual dio nuevas y mayores expectativas de comunicación durante la batalla.

HISTORIA DE LAS BANDAS EN COSTA RICA DE 1821 A 1850:

DE 1821 A 1829:

Con el poco desarrollo que tenía nuestro país, al año de la independencia, con una agronomía basada en la subsistencia y dedicada exclusivamente a los alimentos básicos: "trigo, maíz, plátanos, caña de azúcar y árboles frutales" (1), nos presentan un panorama sombrío para el desarrollo del arte musical en el país.

La vida musical del país giró, por mucho tiempo, en relación a los oficios y actividades religiosas, "hecho que no debe en modo alguno sorprendernos, dado que durante el régimen colonial es la Iglesia la que conserva de un modo más vivo y permanente, los elementos fundamentales de la cultura tradicional".(2)

(1) Carolyn, Hall. El Café y el Desarrollo Histórico y Geográfico de Costa Rica. Editorial U.C.R. San José. 1976. Pág. 28.

(2) Carlos Meléndez. Manuel María Gutiérrez. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José. 1979. Pág.19.

Como el desarrollo de la milicia, tendremos el nacimiento de las bandas, que tomarán fuerza a mediados de este siglo y que serán por mucho tiempo, el eje central sobre el cual girará toda actividad musical. Los primeros pasos serán dados con la formación de un cuerpo de tambores, que se desarrolló después de la independencia, ya que, durante la colonia, la milicia contó con la participación de un tambor encargado de dar las órdenes y en este año será Pedro María Baldares (1) el que esté encargado del tambor. Es claro que la poca organización que tenía nuestro país se reflejaba en la preocupación artística.

En lo que serán los cuatro primeros años de vida independiente, el número de tambores no aumenta y para diciembre de 1825, sólo hay dos personas que componen el cuerpo de tambores, que son: "Toribio Valerín y Soledad Calderón" (2). Para este año se emite un decreto que da un premio a aquellos tambores que tengan entre 15-20 y 25 años de servicio. (3)

Un año antes, se funda la escuela de primeras letras (4), la cual no tenía clase de música. Hecho que demuestra, que

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios Nº 1838.

(2) ANCR. Ibid. 1849.

(3) Asamblea Legislativa. Colección de Leyes y Decretos. 1824 Dec. L.

(4) Asamblea Legislativa. Ibid. Decreto XXVII. Se funda la casa de Santo Tomás 1824 y estatuto orgánico de la misma dec. XXXII abril de 1825.

el nivel de estos músicos no era muy elevado.

Durante estos años, sólo Bagaces contaba con un tambor de órdenes; los otros lugares de Costa Rica, no lo tenían.

Con el establecimiento del ejército y con el ordenamiento interno que este sufre, se van a marcar las primeras pautas de agrupación, con respecto al uso de los tambores en el mismo, que establece; el ejército va a contar con cinco compañías y cada una de ellas con un tambor, la plana mayor y los escuadrones tendrán un clarín de órdenes (1). En 1828 nuestro grupo de tambores ya se ha agrandado visiblemente y consta de diez tambores: Tambor mayor, Toribio Valerín; tambores sencillos, Anselmo Coto, Juan Corrales, Soledad Calderón, Antolino Vega, Francisco Barquero, José Domingo Fernández, Pablo Castillo, José María Corrales (2). En diciembre se contrata a Juan Saldaña.

Durante estos años, el estudio que los integrantes del cuerpo realizaban, era el de aprender todos los toques de órdenes, que eran necesarios para el desempeño del ejército, los cuales enseñaba el tambor mayor, que se encargaba de la enseñanza.

(1) Asamblea Legislativa. Op. cit. Dec. 166, Art. 113 y 114 de 1827.

(2) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 9762.

EN LOS AÑOS DE 1830-1839:

Durante estos años, los integrantes del cuerpo de tambores, van a estar asignados a las diferentes guarniciones de la meseta central, aunque, si bien no eran las únicas, ya que también había en "Puntarenas, Matina, Moín y Esparza" (1), las de la meseta eran las que tenían algún instrumento de órdenes.

Al iniciar esta década nuestro cuerpo de tambores lo forman: Tambor mayor, Juan Saldaña, Tambores sencillos, José María Corrales, Antolino vega, José María Loaiza, Nasario Chaves, José María Rojas, Ciriaco Murillo y Pablo Castillo. Estos estaban asignados, los dos primeros junto con Loaiza, a San José. Vega a Alajuela, Rojas a Heredia y Chaves a Cartago (2). La infantería era la que poseía todo el cuerpo de tambores, a la artillería le asignaron dos, Murillo y Fernández (3). Por primera vez aparece el uso de cornetas, los cuales estaban asignados a Escazú, pertenecientes al escuadrón de veteranos: Eufracio Arias y Pedro Méndez. (4)

En la carrera que cada uno tenía como efectivo militar, es normal que algunos músicos gozaran de rango en el ejército

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 9826.

(2) ANCR. Ibid. Nº 10288.

(3) ANCR. Ibid. Nº 9768.

(4) ANCR. Ibid. Nº 10288. Pág. 107.

y Juan Saldaña, Tambor Mayor, es ascendido a sargento en Octubre de 1831 (1). Para dar un ejemplo más claro, mostraremos la ficha de Eufrasio Arias, que aparece en las listas como corneta, pero en la ficha de su jubilación aparece de tambor.

PUESTO	DIA	MES	AÑOS	AÑOS	MESES	DIAS
Tambor miliciano	1	3	1828	1	11	
Tambor veterano	1	2	1830	6	1	
Sargento uno veterano	1	1	1836	2	7	15
Subteniente	6	5	1842		4	1
Teniente	7	10	1842		7	
Capitán	6	4	1843			23

(2)

En la región de Guanacaste, no hay evidencias de un cuerpo grande y hay únicamente un tambor de órdenes, de nombre Francisco Barquero, puesto que ocuparía por tres años (3), siendo nombrado en su lugar, al cabo de ese tiempo, Maralino Pozo,

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. N° 9793.

(2) ANCR. Ibid. Ficha de servicios de Eufrasio Arias. N°9453.

(3) ANCR. Ibid. Revista de comisarios. N° L0311.

resguardando la guarnición con tres soldados y un ayudante de sargento. (1)

La estructuración política que sufre el país en los enfrentamientos armados de 1835, mejora la formación política de las provincias, nombrando Jefes políticos en Alajuela, Cartago y Guanacaste (posteriormente Liberia) (2), esto mejorará las ramas de Hacienda, Policía y Gobernación, además de que este tipo de conflictos "fortalecen la tendencia militarizante, que entre otros requerimientos tácticos y de disciplina, necesitaba de cornetas, tambores y otros instrumentos de ordenanza"(3). Durante este año, en que se disuelve primero y luego se reestructura el ejército, nuestros cuerpos de tambores se ven agrandados y las compañías tendrán cinco tambores; en la plana mayor de cada batallón habrá un tambor mayor, el cual debía de ser veterano. Además de este crecimiento, los cuerpos se les va a proveer de un uniforme que es: azul vuelto, solapa de nácar, pantalón azul o blanco. (4)

Con el crecimiento de los cuerpos de tambores, algunos lugares se comienzan a preocupar por tener instrumento de orde-

(1) ANCR. Serie Hacienda. Presupuesto del ejército de Liberia. Nº 13996.

(2) Asamblea Legislativa. Op. Cit. Decreto CV. 24 de marzo de 1835.

(3) Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 19.

(4) Asamblea Legislativa. Op. cit. Art. 2-3-5. 1835.

nanza. Esparza y San Mateo, son los primeros, en solicitar, el primero dos clarines y el segundo dos cornetas (1). Solicitud que fue aceptada, por lo menos en el caso de Esparza, porque al año siguiente de esta solicitud en la revista de Esparza, aparecen dos cornetas. (2)

Durante estos años se empieza a gestar un movimiento en los cuerpos de tambores, que culminaría, años más tarde, con la formación y estructuración de las bandas.

Analizando las revistas de comisarios de esos años, nos aparece que la plana mayor de los batallones, la constituían cuatro tambores mayores y cuatro de órdenes. La legión de carabineros, cuatro tambores de órdenes y el escuadrón de dragones (3), lo componen cuatro clarinetes mayores y cuatro de órdenes (4). Al finalizar la década, el ejército se compone de doce tambores y ocho clarines, pero la función de estos no era exclusivamente musical.

(1) ANCR. Serie guerra. Correspondencia del encargado de Esparza. N^o 10637.

(2) ANCR. Ibid. Revista de comisarios. N^o 10533.

(3) En el año de 1839, por orden número 7, se le cambia el nombre de Dragones por el Columna ligera. Asamblea Legislativa. Op. cit.

(4) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. N^o 10533.

INICIO DE ESTRUCTURACION DE LAS BANDAS, 1840-1850:

Aquel pequeño país, que había iniciado su vida independiente con serios problemas económicos, ve la luz que mejora su economía con el desarrollo de un cultivo, el café. El comercio que se entabla con Inglaterra, además de dejar divisas importantes, con la introducción del grano al mercado europeo en 1843, va también a establecer contactos que traerían instrumentos para nuestras bandas. De estos años de fortalecimiento económico, tenemos que la cantidad de individuos en las bandas se incrementa en 1840, agregando también aprendices y milicianos, que serán los que suplantarán a los que se jubilen o salgan de la banda.

El cuerpo de tambores de la plaza principal, va a contar con un tambor mayor, nueve tambores veteranos y doce milicianos, este grupo se agrandará en el mes de marzo con ocho milicianos más (1), quedando un número considerable de músicos dentro de las fuerzas del ejército.

Un año más tarde, las diferentes guarniciones de la meseta, tienen en su nómina cornetas, clarines, tambores y músicos (estos eran los encargados de los instrumentos de viento) y con esta instrumentación se empezarán a formar las bandas. En San José tenemos "un tambor mayor, cinco tambores sencillos, un maestro

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios Nº 36.

de música, tres clarines, tres cornetas, siete músicos y nueve aprendices. Alajuela tiene, un tambor mayor, cinco tambores sencillos, un clarín de órdenes, dos cornetas y siete músicos, -cinco músicos aprendices y seis tambores aprendices-. Cartago, tiene dos tambores, un clarín de órdenes, un corneta, dos músicos, seis músicos aprendices y seis tambores aprendices. Heredia se sostiene en una base de: dos tambores sencillos, un clarín de órdenes, una corneta, dos músicos, tres músicos aprendices y nueve tambores aprendices. Guanacaste era la formación más atrasada, con dos clarines y dos cornetas". (1)

Las guarniciones de Matina, Moín y Puntarenas, no tenían ninguna formación más que un tambor de órdenes. La falta de un cuerpo organizado se veía complicada por:

- 1.- Los tambores asignados a esas guarniciones eran personas de la meseta, que no se aclimataban, por esa razón tenían problemas de salud "el clarín Manuel Orosco, no aparece el presupuesto, fue porque se hallaba en comisión en Puntarenas y habiéndose presentado a esta plaza (Heredia) el día seis del mismo (Julio) gravemente enfermo". (2)

(1) ANCR. Serie guerra. Presupuesto del ejército 1-6-1841 N° 2634.

(2) ANCR. Ibid. Revista de comisarios de Heredia. N° 10300.

2.- El personal que cumplía con las labores de ordenanza, enviado desde la meseta, estaba por espacio de poco tiempo y solo cumplía con esa labor no organizaba, que era lo más apropiado. Generalmente eran los veteranos los que cumplían con el servicio y es normal encontrar comunicados como el siguiente: "se destina al corneta veterano a hacer el servicio de Puntarenas" (1), un día después de este comunicado es trasladado el corneta Macario Montero y "como en esa plaza no hay corneta veterano y a que se traslade a ese puerto a servicio de él, el primero del mes entrante (junio) el corneta Macario Montero". (2) Pero un mes después por problemas de salud de Macario, envían otra vez a Manuel Orosco al servicio de la guarnición. (3)

3.- Estas regiones eran muy inhóspitas y de escasa población, por eso durante todas estas décadas, mientras los demás lugares del país se desarrollaban en la agrupación de una banda, estos no tendrán más que un instrumento de ordenanza.

La vida cultural de esos años, fuera de las actividades de la Iglesia, apenas se iniciaba y a nuestro país empiezan a venir compañías de diferente índole, trayendo espectáculos,

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes generales de plaza. Nº 4529.

(2) ANCR. Ibid. Nº 9458. Pág. 65.

(3) Ibidem. Pág. 66-67.

como el siguiente, a nuestros sencillos habitantes: "Narciso Mendoza, oriundo de la República de México y acabado de llegar a esta ciudad y ante usted, y en la mejor forma que halla lugar digo: que habiendo salido de mi país y habiendo recorrido aquella República y parte de esta, con la empresa de bailar maroma de cuerda, suertes y piezas de canto, representado y cámara oscura, para la que en todas partes ha tenido la correspondiente licencia, así como para representar comedias y demás tragedias, bailes y cantos que son propios de estas diversiones y queriendo hacer lo mismo en este horando estado de Costa Rica, suplico respetuosamente se me permita la licencia correspondiente, para poderlo poner en práctica en los lugares que dicho estado me convenga, e igualmente el poder formar un teatro en esta ciudad para las representaciones dichas pues en esto recibiré merced y justicia de mano del supremo jefe..." (1). Como vemos este comerciante traía un espectáculo organizado con todo lo que existía en ese tiempo y nuestro país los recibió, en esta sencilla capital que ni siquiera tenía un teatro para su distracción.

Con la llegada del general Morazán al poder, 1842, se tiene la primera formación de una pequeña banda, traída por Morazán al país; compuesta por: "cuatro clarinetes, un pito, un serpen-tón, un fagot, un bombo y un tambor" (2). Teniendo como tambor mayor a Juan Morales, que se quedó en las bandas del país a

(1) ANCR. Serie gobernación. Solicitud de permiso N^o 28876.

(2) Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 20.

la caída de Morazán. (1)

En setiembre de ese año, el batallón de San José, nos presenta una formación con el nombre de banda, con: Manuel Peraza, tambor mayor, seis músicos mayores (2), dos cornetas, 18 tambores (3) y tres aprendices. Si comparamos ésta con la de principio de año, vemos que los integrantes los ubicaban diferente, y con un cuerpo de tambores muy grande, en el que no se contaban los instrumentos de viento, o sea los músicos. En esta formación tenemos: 12 tambores veteranos, seis músicos aprendices y 14 tambores milicianos. Las formaciones de este cuerpo hasta antes de setiembre varían constantemente y sus integrantes son colocados en diferentes puestos dentro de la misma.

La situación de la banda, en Guanacaste, era comandada por la guarnición de Guanacaste, o sea Liberia, y su cuerpo estaba compuesto de trompetas, cornetas, clarines y trompas (4). Aunque había predominio de los tambores, su división era: trompeta de ordenanza, cuatro cornetas y cinco trompetas, diez tambores, dos pitos milicianos, dos músicos aprendices y 20 tambores milicianos. Estos tenían un grupo de profesores

(1) Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 20.

(2) Los llamados músicos, eran los que tocaban instrumentos de viento. No aparece en las listas el instrumento que tocaban.

(3) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios del ejército. Nº 9321.

(4) ANCR. Ibid. Nº 10403.

que enseñaban el instrumento con un clarín en la enseñanza del escuadrón, y cuatro cornetas en la enseñanza de la columna de cazadores (1). Estos integrantes del ejército estaban asignados así: el escuadrón de dragones, con tres trompetas, pertenecían a Liberia; la columna de cazadores la componían cuatro cornetas en Nicoya, tres en Bagaces y tres en Cañas. A Santa Cruz le asignan dos de las cuatro cornetas que están en Nicoya, en el mes de agosto. (2)

En 1843, la banda del batallón josefino, incluye dentro de su presupuesto: cañas para clarinete, hecho que resalta que se tenía este instrumento; pero en sus listas no aparece especificado qué instrumento tocaban los músicos. La formación de ésta se mantiene así: Manuel Peraza, de tambor mayor, en el puesto que estaría los próximos diez años. Aumenta a nueve la cantidad de músicos mayores, las cornetas aumentan a cinco, los tambores se mantienen en 18. Así permanecen de enero a marzo. (3)

Se contrata en Octubre los servicios de un maestro de música, Juan Morales, para el batallón josefino (4). Y

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 42.

(2) Ibidem.

(3) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 3217.

(4) ANCR. Ibid. Presupuesto del ejército. Nº 10349.

se ordena de diferente forma la banda: un tambor mayor, un maestro de música, cinco tambores veteranos, seis músicos veteranos, cinco clarinetes y cinco cornetas, once músicos milicianos y siete tambores milicianos. Hay un aumento de músicos veteranos y de los llamados músicos. Con esta formación, en que hay más cantidad de músicos (instrumentos de viento), podemos pensar que las actividades que ésta desarrollaba, comenzaban a ser más de tipo musical, por el predominio de los instrumentos de viento sobre los de percusión.

Se empieza a ver organización en las distintas guarniciones de la meseta central. Cartago presenta un corneta veterano, Juan Láscaris, tres tambores veteranos, dos músicos veteranos, tres músicos milicianos y siete tambores milicianos. Alajuela presenta la formación más definida, con respecto a una banda, compuesta por: Tambor mayor, Pedro Barona; músico mayor, Juan María Acevedo; dos clarinetes veteranos, dos trompas veteranas, un fabote, dos bugles, dos cornetas y un bombo, acompañado de cuatro tambores veteranos y doce tambores milicianos, en los que figura el héroe de la patria, Juan Santamaría. (1) La formación de la banda herediana figuraba con: tambor veterano Francisco Araya, dos cornetas veteranos, dos músicos veteranos, tres músicos milicianos, un clarín, seis tambores milicia-

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 8015.

nos. En octubre la formación aumenta a ocho tambores milicianos. En la banda, las cornetas tienen continuos cambios de personal y, a un año de trabajo, se realizaron seis cambios.

En Guanacaste, el número de integrantes se mantenía, con el uso de trompetas y clarines, distribuidos así: escuadrón de dragones, tres clarines (ya no son trompetas), columna de vanguardia con tres cornetas en la primera compañía y seis en la segunda, asignada a Nicoya, la tercera con cinco cornetas y la cuarta con una, asignada a Santa Cruz. (1)

La inclusión de tambores milicianos y aprendices en las bandas, se paraliza en 1844, por falta de dinero para pagar estos. El comunicado dice: "La hacienda pública por hallarse exhausta y con varios créditos pendientes, ha acordado: 1-Que por ahora y mientras el estado pueda contar con recursos constantes, se suspende el aprendizaje de músicos y tambores milicianos en todas las fuerzas de las plazas del estado y por consiguiente el gasto que se invierte en ellos; quedando obligados a concurrir a la academia dominical como los demás milicianos" (2). Con la suspensión de los milicianos, va a haber una disminución de la planilla de las bandas, que quedan reducidas a la mitad. La banda de Heredia después de haber tenido

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 10349.

(2) ANCR. Ibid. Ordenes generales del ejército y las de Cartago. Nº 10313 y Nº 4529.

18 instrumentistas, queda sólo con seis (1). Aunque, si bien la orden se emitió para todas las plazas, Alajuela y San José, en las revistas siguientes, contaban con tambores milicianos en un pequeño grupo.

La formación de San José, al principio del año de 1845, era: un tambor veterano, tres cornetas veteranos, un clarín veterano, seis músicos veteranos, cinco tambores veteranos y seis músicos milicianos (2). Para este año hay una organización muy marcada en el ejército y en las bandas de las diferentes plazas.

Guanacaste tenía los siguientes instrumentos:

Cornetas	Clarines	Cajas	Pitos	Bombos	Triángulos	Trompetas
4	4	4	8	4	3	2

En la conformación de esta banda, había problemas de tipo económico, ya que su presupuesto se dividía para pagar a todos los músicos. "Por órdenes anteriores, se había permitido que el sueldo de cuatro cornetas veteranos que debía haberse dividido entre ocho, para proporcionar un ceñidor o media banda, para adornar la plaza en las revistas; empero como el verse podía suceder que se me hiciese alguna por esto, tengo a bien ponerlo en su conocimiento para recibir su aprobación, pues en caso contrario daré de baja la banda, y pondré

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. N^o 8091.

(2) ANCR. Ibid. N^o 248.

las cuatro cornetas distribuidas bajo "pie vet", en todas las cuatro plazas" (1). El problema parece que no pasó a más, porque el encargado de la plaza no envió más comunicaciones.

La instrumentación de Heredia era:

Banda	Clarinetes	Pitos	Triángulos	Cornetas	Bombos	Cajas
En Mano	2	2	1	2	1	4
Falta Comp.	1	2	1	2	0	3
Disponible	1	2	1	2	1	4

El ejército de Costa Rica tenía:.

	Corn.	Corn.mili.	Pit.vet.	Pit.mili.	Tamb.vet.	Mili.
En Mano	2	6	4	9	2	6
Falta Comp.	4	2	3	1	5	
En Servicio	2	2	2	1	1	1

En Cartago el cuadro de instrumentos era:

Banda	Clarinetes	Pitos	Cornetines	Cornetas	Cajas	Bombos
Buenos	2	0	1	3	1	1
Descomp.	5	0	1	1	3	0
Falta Comp.	0	2	0	0	4	0
Disponibles	2	0	1	3	1	1

(1) ANCR. Serie guerra. Cartas del encargado de Guanacaste al comandante. Nº 241.

La más exacta formación de una banda, la tenía el regimiento de Alajuela. Se muestra en dos partes:

INDIVIDUOS DE LA BANDA

Dest.	Clarín	Pito	Trombón	Bugle	Corne.	Trompa	Corn.	Red.	Bombo	Tamb.
Existen	3	0	0	1	1	1	3	0	1	8
Faltan	0	2	2	0	1	1	1	1	0	8

INSTRUMENTOS DE LA BANDA

Dest.	Cla.	Pito	Tromb.	Bugle	Corne.	Tromp.	Cor.	Plat.	Bombo	Red.	Caj.	Tam.
Exis.	3	2	2	1	2	2	4	1	1	0	8	0
Faltan	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	8	1

Como se presenta en los cuadros, el problema de Alajuela consiste, en que tiene todo el instrumental, pero había carencia de ejecutantes. (1)

Con este desarrollo que se viene presentando en este año, contribuye más "el diputado herediano, Nicolás Ulloa, quien presentó el proyecto de ley al congreso en 1845 para la creación de la dirección general de bandas. Este entusiasta herediano, a quien le encantaba la música, fue el de la iniciativa de que contratara al

(1) ANCR. Serie guerra. Estado de las fuerzas de Costa Rica. Nº 6228.

maestro Guatemalteco (1) don José Martínez para que ocupara esa dirección" (2). Con este maestro se organizan de manera definitiva las bandas, y se dan los pasos para que los integrantes de las bandas tengan un estudio adecuado.

Para la realización de esta labor, el maestro Martínez puso materiales suyos debido a que el país no tenía el instrumental necesario. En su contrato está la siguiente nota: "Los instrumentos de mi pertenencia quedarán desde esta fecha para la enseñanza, con la condición de que cuando llegue el instrumental necesario, me serán abonados otros iguales. Dos clarinetes, una trompeta y un piccolo" (3) con estos instrumentos y los listados anteriormente comenzó la enseñanza de todos los integrantes de las bandas.

Con la emisión del decreto, en 1846, todas las plazas del estado de Costa Rica van a enviar a sus milicianos a estudiar música marcial. San José envía ocho, Alajuela nueve, Heredia siete y Cartago cuatro. Los cuales tienen que vivir en el

(1) El señor Carlos Meléndez, en su libro "MANUEL MARIA GUTIERREZ", dice que este señor "era natural de La Florida, parte que fue español, de los actuales Estados Unidos. Pág. 20. (La colocación en mayúscula es nuestra).

(2) Bernal Flores. La Música en Costa Rica. Editorial Costa Rica. 1978. Pág. 40.

(3) ANCR. Serie Congreso. Contrato de trabajo del señor Martínez. N° 4984.

cuartel. Para la revista de comisarios de abril de este año, todos los milicianos de todas las plazas están en dicho lugar. Las revistas de comisarios de esta época no presentan bandas en las guarniciones; es muy posible que las hubiese pero con pocos integrantes; y es casi un hecho que toda la actividad se realiza en torno a Martínez. Sólo San José, presenta una banda, en diciembre de 1846, compuesta por: Tambor mayor, Peraza; Músico mayor, Juan Morales; tres cornetas veteranos, un clarín veterano, diez músicos veteranos, ocho tambores veteranos. Dos meses antes de esta revista, al músico Juan Morales se le había cambiado el puesto de maestro de música, "por orden general se dará de alta desde el primero entrante al músico Juan Morales en la banda del cuartel de esta ciudad (San José), con el fin de que refuerce en la clase de músico mayor, enseñando a individuos de esta plaza, lo que les parezca adaptables y de gusto para la música y dirigiéndolos en lo relativo a toques y aprendizajes" (1). Este ascenso se le da, después que había presentado problemas de (2) alcohol y faltas a un superior. (3)

Los integrantes de las bandas que trabajan con Martínez, son enviados a sus casas, en el mes de setiembre de ese año.

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes generales. N° 4529.

(2) ANCR. Ibid. N° 10313.

(3) ANCR. Ibid. Falta de Juan Morales. N° 6233.

El seis de setiembre de 1846, "El gobierno ha tenido que disponer por la comandancia le manden a retirar las bandas a sus respectivos departamentos; 1.- Llevando cada músico el instrumental que trajo, 2.- Que los músicos que tenga a bien el comandante quedan en esta capital hasta el día 18 del corriente; con el objeto que toquen en las funciones cívicas del 15 al 17. 3.- Que las cabezas de músicos (Directores) de nuestras bandas, se ocupen en copiar las piezas o tocarlas de memoria, las que dejó Martínez, en la enseñanza de las bandas bajo su más estricta responsabilidad. 4.- Que tan luego como venga el instrumental y que se contra- te un nuevo maestro que las dirija, arregle y enseñe, vuelvan a esta capital los músicos que ahora se retiran para que se perfeccionen en su profesión" (1). Tres meses más tarde, se estaría contratando a Francisco Libous para que dirigiese las bandas, con la promesa que se le pagarán 50 pesos antes de que venga el instrumental y cien cuando ya esté el mismo en el país. (2)

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes generales. Nº 4529. Pág. 82.

(2) ANCR. Consideramos que el instrumental pudo venir en el primer semestre del año 1847, traído por Felipe Molina, ya que en la siguiente carta se comenta la traída de los mismos; "En días pasados pedía al gobierno cuatro cornetas para los correos del exterior por ordenar el mismo, que los correos deben portar esa insignia en su tránsito para aliviar su salida y entrada, más en aquella ocasión no había suficientes instrumentos, aunque el gobierno dio la orden para que se me entregasen, ésta se hizo infructuosa, por este motivo, más careciéndose siempre de las cornetas y sabiendo que ahora se puede proveer esta necesidad por tener instrumentos nuevos, espero que se servirá mandarme del instrumental viejo las mencionadas cornetas" 18-6-1847. ANCR. Serie guerra. Nº 6915.

Este contrato realizado por Libous, tendría una duración de un año, ya que "por motivo de haberse dado de baja para disposición futura en el cuartel de Cartago cuatro individuos de la banda, considero innecesarias las funciones del maestro de música que allí había y en tal el comandante establece la suspensión de dicho maestro". (1)

Para 1847, las bandas de las provincias se forman: en Herdía, Tambor Mayor, Manuel María Gutiérrez (2); un corneta, un clarín, un músico y dos tambores. Alajuela se compone de tambor mayor, Pedro Barahona; cinco músicos mayores, un bombo, cinco tambores y cuatro cornetas (3). Esta banda se vería disuelta al ser suprimidas las fuerzas del ejército en esa provincia, por levantarse en armas, en contra del gobierno del Dr. José María Castro (4). En Guanacaste tenemos: cinco cornetas, en Bagaces; cinco, en Nicoya, y cinco en Santa Cruz (5). La banda de Cartago tenía un pequeño crecimiento con un tambor mayor: Ipólito Coronado, clarín veterano, un corneta veterano, dos músicos veteranos, nueve músicos milicianos y

(1) ANCR. Serie guerra. Correspondencia al comandante. N°10202.

(2) Para más información es importante leer. Flores, Bernal. "Nuestro Himno Nacional". (En Káñina. Vol. 1 Julio-Diciembre) 1977. N° 2. Pág. 122. Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 63.

(3) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. N°64-N°65.

(4) Asamblea Legislativa. Op. cit. Dec. LXI. 1847.

(5) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. N° 6229.

dos tambores. La banda de San José, no presenta movimiento importante en su nómina y continúa igual al año pasado. (1)

Cartago durante los próximos tres años tendría un aumento de sus músicos veteranos, que pasaría de dos a tres, y una reducción de sus tambores milicianos, de nueve pasaron a dos. Las bandas de Heredia y San José, mantendrían la nómina sin movimiento, hasta el final de las décadas estudiadas y tendrán escasas variantes con respecto a la de 1847. (2)

Guanacaste termina la década con: Matías Alvarado, corneta en Bagaces, las cornetas Ramón Gómez, Santiago Reyes y Romualdo Ruiz, en Santa Cruz. Blas Espinoza, en Nicoya. José Macotelo, Mercedes Godoy (cornetas) y el tambor, Tomás Castrillo, en Liberia. Es muy normal encontrar a estos hombres en diferentes guarniciones, por ejemplo: Alvarado, constantemente es cambiado de Cañas a Bagaces y viceversa. (3)

La disolución de las fuerzas de Alajuela no iba a durar mucho y, en diciembre de 1850, Don Juan Mora Porras, presidente de la república, organiza de nuevo las fuerzas armadas de Costa Rica, y con esto nacerán las fuerzas de Alajuela conjuntamente con la banda.

(1) ANCR. Serie guerra. Revista de comisarios. Nº 10246, Nº4931 Nº 89.

(2) ANCR. Ibid. Nº 259, Nº 62, Nº 63, Nº 262, Nº 240, Nº 8307, Nº 87, Nº 255, Nº 038.

(3) ANCR. Ibid. Nº 261 y Nº 61.

Como hemos visto, las bandas en los regimientos no presentaban una formación muy estable, pero ya existía la preocupación de dar un espectáculo con estas.

EL TAMBOR MAYOR, LOS MAESTROS DE MUSICA Y SUS FUNCIONES:

Como observamos en páginas anteriores, las bandas que se iniciaron con un tambor de órdenes y se desarrollaron hasta tener una formación más definida en 1845, contaron con un tambor mayor que era el encargado de la enseñanza de la música de los demás individuos que componían el cuerpo de tambores del ejército, conjuntamente con la labor de disciplina. Al no contar nuestro país con escuelas de enseñanza del arte musical, no podemos creer que el desarrollo de estos músicos fuera el más adecuado y que sus interpretaciones fuesen del todo eficientes, sino que debemos pensar, que estos hacían todo lo posible de acuerdo a sus conocimientos, y que sentaban las bases para la primera institución de música del país. Debemos de tener claro que el crecimiento del ejército, con su legislación (1), facilitó el crecimiento de estas y su desarrollo.

(1) Para más información es importante leer. La Colección de Leyes y Decretos. Asamblea Legislativa. Dec. 166 1827. Art. 2 1835. Dec. XLI 1842. Dec. CX 1850.

La enseñanza de la música estuvo a cargo del tambor mayor, durante las dos primeras décadas, después de la independencia; pero, a principios de 1841, la educación musical es impartida por un maestro de música que se contrata por el término de seis meses (1) por la Banda de San José. En 1843, contrata la banda a Juan Morales, como su maestro de música; y a partir de esta fecha se estructura mejor. Fuera de San José, las bandas seguían comandadas por los tambores mayores, en lo que a enseñanza se refiere. A medida que aumentaban las bandas, se nota más preocupación por el buen desempeño de estas y en la orden del 22 de julio de 1843, se hace patente el problema siguiente: "se faculta al general José María Mora, a que pase a hacer un examen a los músicos aprendices para ver su avance, y que cada mes haga lo mismo para observar el adelanto que ha habido en dicho mes, y que cualquier observación me la pase a mí, así tendrá cuidado Morales de no embromar a la tropa, como ha venido haciendo según lo observo y de no apurarse le rebajaré medio sueldo" (2). También se le ponen días para que estos ensayen y se preparen mejor: "Por motivos de que ha habido demasiada tolerancia con respecto a la banda, digo que se practicará todos los días de 5 a 8 de la tarde, todos

(1) ANCR. Serie Guerra. Presupuesto militar. Enero 1, 1841. Nº 2634.

(2) ANCR. Ibid. Ordenes generales. Nº 10313.

(3) ANCR. 1844

los alumnos deben de asistir a ella, e igual, los que falten serán castigados según las órdenes generales, que serán aplicadas por sus respectivos capitanes" (1). Si bien la educación la daba el maestro de música, las responsabilidades eran del tambor mayor, que también estaba encargado de dar listas, como se ve en el comunicado siguiente: "El tambor mayor a la mayor brevedad dará una relación para la lista de todos los individuos que se hallan en servicio en la banda y los milicianos que haya enseñado fuera de él, pues esto en el término de tres horas". (2)

Las labores de cuidado y aseo de los instrumentos estaban destinadas a los tambores mayores; así mismo, el uso del uniforme, como lo leemos en la siguiente orden, del 28 de agosto de 1844, "se va a pasar revista por el señor jefe político de la ciudad (San José), se destina al tambor mayor para que cuide que todos los individuos de la banda asean todos sus instrumentos y bien uniformados se presenten en la formación y con anticipación" (3). Podemos destacar que la opinión que éste daba era muy importante y sus informes eran definitivos, como este que presentamos a continuación: "pido el informe del tambor mayor sobre la imposibilidad del corneta Macario

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes generales. Nº 10313.

(2) ANCR. Ibid. Nº 4529.

(3) ANCR. Ibid. Ordenes de Plaza de San José. Nº 4547.

Montero, para seguir en el servicio militar" (1), recordemos que en el régimen militar a que estos estaban incluidos era muy rígido y que cualquier actividad que realizaran fuera del cuartel debía ser informada al tambor mayor, para que éste le informara al comandante de plaza. La mayoría del tiempo el tambor mayor debía castigar a los músicos indisciplinados o que cometieran faltas, seguidamente leeremos una de las órdenes más duras y que los tambores mayores tenían que ejecutar. El 26 de agosto de 1846: "De esta fecha en adelante intentando el gobierno, dispone el director que debe de instruir las bandas del estado. Se previene que el tambor mayor Manuel Peraza, se encargará del mando y en el general encargando para las instrucciones de lecciones y repaso a los músicos. José Araya, Silverio Sáenz y Manuel Gutiérrez, quienes con toda escrupulosidad desempeñan el cargo que se les hace, quedando responsable el tambor mayor Peraza de los desórdenes que cometan, para cuyo efecto quedan facultados para castigar desde 3 hasta 25 palos proporción del crimen que cometan" (2). El problema del que habla la orden se refiere a que, los estudiantes de música de Martínez debían dormir y estar en el cuartel, cuando no iban a lecciones, estos generalmente se iban para sus casas

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes de Plaza de Cartago. Nº 4529. Pág. 48.

(2) ANCR. Ibid. Ordenes de Plaza de San José. Nº 4547. P.41.

(3) Ibidem. Pág. 5.

y otros para otros lugares; por esa razón el tambor mayor era el encargado de dar las salidas, pero sólo en las mañanas por que "siendo perjudicial al servicio militar, las salidas de noche de los individuos de las bandas del ejército, por los desórdenes que cometen fuera del cuartel contra el buen concepto y honradez que como militares deben observar, se prohíbe a los mencionados individuos el quedar fuera sin el permiso de esta comandancia"(1) "Se ha prevenido a los individuos de las bandas que deben de dormir en el cuartel a la lista de las ocho de la noche, y no se le ha dado el debido cumplimiento, por lo que se les recuerda a los entendidos cumplan exactamente con este mandato, con la pena de sufrir 12 palos el que falta por primera vez"(2). Luego la orden es revocada y ordenada más severamente, "se establece la pena de 1-10 palos al que cometa falta por primera vez; por segunda, 25; por tercera, 50 y por cuarta, cien, a los individuos de la banda que sin permiso se queden una noche fuera del cuartel". (3)

Durante dos años la música marcial del ejército está en manos de Juan Morales y en el año de 1845, de José Martínez, al cual se le dan todas las condiciones de trabajo para que

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes de Plaza de San José. Nº 4547. Pág. 32.

(2) Ibidem. Pág. 37.

(3) Ibidem. Pág. 5.

realizara su labor, y se ponen a su disposición todos los músicos de todas las bandas para que éste los enseñe, disposición que se dio en la orden del 8 de enero de 1846, "Habiendo el Supremo Gobierno de Estado contratado con el señor José Martínez, profesor de música, la enseñanza de la marcial de los regimientos del estado y pidiéndose a los departamentos los individuos veteranos y músicos milicianos que deben componerla, se pondrá desde el día de mañana a disposición del referido señor Martínez junto con los que componen la banda de esta ciudad (Cartago) para que comiencen a trabajar en su nuevo aprendizaje" (1), el gobierno también destinó en el contrato con el señor Martínez, la compra de instrumentos que necesitara (2). Solicitud que había hecho, el mencionado, para el buen desarrollo de las bandas. Si leemos su contrato nos daremos cuenta de las funciones del maestro de música:

- 1- Será mi obligación enseñar todos los alumnos de música militar que el Supremo Gobierno me destine.
- 2- Será mi obligación arreglar, componer y dirigir sin que esto se abone más al suelo estipulado.
- 3- Toda la música que tocaré en el tiempo de mi dirección quedará a beneficio del estado.
- 4- Todos los individuos de música serán subordinados a mí, pudiendo yo castigarlos según las faltas que cometan.
- 5- Las academias serán puestas por mí, siendo quien debo elegir las horas que deberán reunirse y sin límite de tiempo.
- 6- Será de cuenta del estado dar una habitación para las academias, pero ésta no será en el cuartel". (3)

-
- (1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes Generales de Plaza de Cartago. Nº 4529. Pág. 60.
 - (2) Asamblea Legislativa. Op. cit. Decreto LXIII art. 2 31-12-1845.
 - (3) ANCR. Serie Congreso. Contrato del Sr. Martínez. Nº 4984.

Una de las partes más importantes del contrato, es la práctica fuera del cuartel, solicitud que se acogió el 20 de enero de 1846, "el día de mañana se pasará al cabildo de esta ciudad, todos los alumnos que tiene a su cargo el señor Martínez, y se autoriza al mismo y al comandante de plaza para que juntos distribuyan el servicio del mejor modo que les parezca" (1), con estos acontecimientos se establecen y organizan las bandas.

Si bien el señor Martínez fue el que organizó la institución, no fue el único contratado por el gobierno para que enseñara las bandas. En el cargo de maestros también estuvieron el señor Libous, que se contrata el 9 de diciembre de 1846 con una salida del señor Martínez para la compra de instrumentos, que dice así: "habiendo celebrado contrato con el director de música Francisco Libous para la enseñanza de las bandas del ejército, se pondrá inmediatamente a su disposición la respectiva del regimiento de esta ciudad (Cartago)". (2)

Trabajo que tendría por un año, en su contrato se estipula que cuando estén los instrumentos, mandados a comprar, en el país, su sueldo le será duplicado.

Con el despido de Libous, hay una gran preocupación por

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes Generales de Plaza de Cartago. N^o 4529.

(2) ANCR. Ibidem. Pág. 91.

la enseñanza en la banda de Cartago, y por el problema que Ipólito Coronado se pensaba jubilar de esta, se contrata en el año de 1849 a Jacinto Pérez, que será, director y tambor mayor de la banda de Cartago. La correspondencia oficial dice lo siguiente: "Se me dió el aviso oficial de que en el cuartel de la ciudad de Cartago, por falta de un individuo que viese la enseñanza de la música de bandas, se halla perdiéndose los conocimientos adquiridos por esta, bajo la dirección de los maestros Martínez y Libous y deseando que el defito no sufriese esta pérdida y el estado en general, la de los gastos ocasionados por tan alta enseñadura, contraté al señor Jacinto Pérez"... "Puesto que se halla desempeñado desde el primero del corriente" (1). También la banda de San José trabajó con otro maestro contratado por el gobierno para la enseñanza de la música. Se apellida Shillsen y que se le despide por considerarse que el nivel de la banda es el mejor. Se deja de guía al alumno más adelantado que éste tenía. Seguidamente, presentaremos el único indicio de la presencia de este señor en nuestras bandas, ya que hay una falta de datos sobre su presencia en el país; "Hoy he manifestado al señor Shillsen, director de música de banda, que sus servicios son ya innecesarios en ésta, por el estado de instrucción en que se encuentra, y habiendo

(1) ANCR. Serie Guerra. Correspondencia al señor Mtro. de Guerra. San José. 19 de setiembre de 1848. Nº 10186.

encargado las funciones que aquel desempeñaba al músico más adelantado en la profesión, porque es absolutamente indispensable que haya cabeza en la enseñanza, he creído oportuno que a dicho individuo, se le aumente la dotación mensual". (1)

Además de las labores mencionadas sobre los tambores mayores, estos también cumplían con las obligaciones que como soldados tenían, a "Manuel María Gutiérrez y Seferino Rivera deben acompañar al jefe del día en el servicio de la noche". (2)

Si hacemos un ordenamiento cronológico sobre la estadia de los maestros, podemos observar lo siguiente: Martínez está de 1846-1847 y 1850-1852, Libous 1847-1848, Jacinto Pérez y Shillsen en 1848. Los contratos realizados por el gobierno tenían una duración de un año, no fue sino a la recontractación de Martínez en el año 50 que la dirección de las bandas se ve más definida. El 28 de setiembre de ese año se realiza el contrato que relata; "Dispone su excelencia, que desde el día primero del mes entrante de octubre se encargará don José Martínez de dar las lecciones de música a la banda de esta capital, por el tiempo que el gobierno le tenga a bien" (3).

(1) ANCR. Serie Guerra. Correspondencia al señor Mtro. de Guerra. San José. 19 de setiembre de 1848. Nº 10186.

(2) ANCR. Ibid. Ordenes Generales. Nº 4373. Pág. 19.

(3) Ibidem.

A la muerte del señor Martínez, en 1852, le sustituye don Manuel María Gutiérrez, por recomendación del mismo Martínez, que estaría por mucho tiempo, hasta su muerte en el año de 1887 (1). Con Don Manuel María se establecerán en forma definitiva las bandas en nuestro país.

ESTRUCTURA ECONOMICA DE LAS BANDAS Y LA COMPRA DE INSTRUMENTOS:

Durante los primeros años de estructuración del ejército, los tambores de órdenes tenían un sueldo de nueve pesos mensuales. Hasta 1829 los tambores mayores y los tambores sencillos están ganando igual suma de dinero (2), y se les daba un premio (3) por cumplir de 15 a 25 años de servicio el cual era una suma de dinero extra de ¢ 1.29 pesos (4). Muchas veces, el sueldo de estos tambores les era asignado a las familias, mientras estos estaban fuera del país o en alguna expedición. En 1826, a la familia del tambor mayor, se le entregó, durante los seis meses que estuvo de expedición hacia Guatemala, el sueldo que devengaba en el ejército. (5)

(1) Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 186.

(2) ANCR. Serie Guerra. Presupuesto del Ejército de Costa Rica. N° 4742.

(3) ANCR. Ibid. N° 10002 y N° 10644.

(4) Asamblea Legislativa. Colección de Leyes y Decretos. Orden XI 1825.

(5) ANCR. Serie Guerra. Recibos de pago. N° 9669.

En 1830 se hace una división de sueldos entre los tambores sencillos y el tambor mayor. Los primeros con el sueldo de nueve pesos y el segundo con doce (1). Los primeros detalles de compra de materiales para la banda, aparecen presupuestados un año después de la fecha anterior, en el cual se declara la compra de: cueros, cuerdas para tambor y demás, por 3.4 pesos, con una inclusión de gastos para la banda de 9.7 pesos (2). Esta suma no está desglosada, suponemos que se empleó en otros gastos que estos tenían. Las otras guarniciones detallaban el presupuesto de la banda así: en San José, dos cueros a dos reales, cuatro cuerdas a medio, dos juegos de templaderas a medio real cada una. Heredia compra un cuero en dos reales, una cuerda en medio, un juego de templaderas. Alajuela destina su dinero para la composición de un casco (tambor) cuatro reales, un cuero dos reales, una cuerda y un par de bordones, todo por 3.7 reales (3). Y un cuero de venado, templaderas, y una cuerda presupuestó Guanacaste, para el uso de Francisco Barquero, tambor de órdenes (4). Si bien para esa época, las bandas

(1) ANCR. Serie Guerra. Presupuesto del Ejército. N°10288.

(2) ANCR. Ibid. N° 9793.

(3) ANCR. Ibid. N° 9797.

(4) ANCR. Ibid. N° 10311.

contaban con clarines y cornetas, éstas no aparecen presupuestadas; además ganaban menos que un tambor sencillo. En 1843, durante el inicio de las bandas, San José presupuesta en enero, parches y cuerdas de caja, 4 reales; para una boquilla de corneta, ¢ 1; dos llaves de pitos, ¢ 0.2; para cañas de clarinete, ¢ 0.2; y una cajita de oblear, ¢ 0.2. Dos meses después aumentan casi al doble, sus necesidades con 10 cueros de venado, ¢ 2.4; 20 cuerdas para tambor, ¢ 1.2; cuatro pares de vaquetas, ¢ 1; por soldadura de la boquilla de una trompa, ¢ 0.2; por soldadura de rosca de cornetilla, ¢ 0.2. Todo suma: ¢ 13.4. (1)

Durante el año de 1833, el gobierno realiza una compra de cuatro clarines que había traído el General Pinto para él. No aparece el costo de los mismos. Estos fueron entregados a Joaquín Campero para que los revisara y determinara el estado, de lo cual concluyó: "habiendo revisado los clarines, encuentro en ellos buena calidad del metal, especial construcción y superior graduación en las voces de la banda. Según los pequeños conocimientos que tengo en cierta clase de instrumentos, creo que sólo un interés patriótico puede ofrecerlos a tal precio". (2)

(1) ANCR. Serie Guerra. Nº 3217.

(2) ANCR. Ibid. Correspondencia al General Nº 8673.

Eduardo Wallenstein, es contratado en 1840, por el gobierno del presidente Carrillo, con el fin de que trajera armas e instrumentos en su viaje a Inglaterra. El cargamento llega años después y el gobierno rechaza las armas, pero, acepta comprar los instrumentos musicales que este traía. Los cuales eran:

	L	ch	P
1) Dos pares de cornetas sin llaves para tocar en concierto	12	7	6
2) Dos clarines	7	17	4
3) Un bugle	3	7	6
4) Una corneta de pistón con seis llaves y tres pistones	7	17	6
5) Dos trombones	9	17	6
6) Dos oficlides de nueve llaves	14	3	6
7) Tres pares de cymbales	12	8	
8) Tambores militares o cajas para hacer el bajo	12	7	6
Un libro de instrucciones para cornetas		4	6
Un libro de instrucciones para clarines		5	7
Un libro de instrucciones para bugles		6	9
Un libro de instrucciones para cornophones		6	9
Un libro de instrucciones para trombones		5	7
Un libro de instrucciones para oficlides		5	7(1)

(1) ANCR. Serie Guerra. Factura de instrumentos. Nº 4979.

El detalle de estos viene acompañado de este dibujo sobre los instrumentos. A Wallenstein, el gobierno le hace otras compras más de instrumentos, en junio de 1849, por un valor de L. 16.4.3; y en setiembre de 1853 por L. 91.65, los cuales no aparecen detallados, pero sí facturados y pagados (1). Las ventajas que traía el primer cargamento, consistía en la compra de métodos para los aprendices. En mayo de 1847, hay un cargamento de instrumentos traídos por Felipe Molina, pero no hay detalle de los mismos, los cuales fueron pagados por la Administración de tabacos y le fueron entregados dos mil pesos por cuentas del valor de los instrumentos. (2)

El tambor mayor, Peraza, realiza un pedido de instrumentos en 1845, los cuales son necesarios para el buen funcionamiento de la banda. La carta tiene fecha del 1º de abril y dice: "26 pares de clarines, con los correspondientes requintos, pitos doce pares, flautines seis pares, ocho trombones, cornetas de seis llaves, ocho liras, ocho cornavacetes, cuatro serpentones y climecos 8 pares, bafones ocho y cuatro juegos de instrumentos de nueva invención o que no se conozcan en el estado". (3)

(1) ANCR. Serie Guerra. Factura de instrumentos. Nº 5435.

(2) ANCR. Ibid. Presupuesto del Ejército de Costa Rica. Nº 3013. Pág. 3.

(3) ANCR. Ibid. Correspondencia. Nº 11073.

Nos parece que a este pedido de instrumentos no se le dio el trámite de compra, ya que cuando llegó Martínez en diciembre de ese año, él puso sus instrumentos para que pudieran aprender, mientras el estado, compraba el pedido de instrumentos que él había solicitado.

Las organizaciones de las bandas sufren cambios muy notorios a la llegada de la década de los cuarenta y hay divisiones según la labor que estos realicen, con la consiguiente remuneración económica: tambor mayor, 14.3; tambor sencillo, 10 a 9; maestro de música, 17.4; clarines, 10.2 1/2; cornetas, 10.2 1/2; músicos veteranos, 10 a 9.4; músicos aprendices, 15 a 4.5; tambores aprendices, 1.5; pitos milicianos, 7. (1)

Para 1847, las bandas están presupuestadas de la siguiente forma: San José tiene un director de música, ₡ 50; 1 tambor, ₡ 16.3; tres cornetas, ₡12; un clarín, ₡ 12; un músico mayor, 16.3; 10 músicos sencillos, ₡ 11.0; dos tambores militares, ₡ 5. Alajuela, un tambor mayor, ₡ 16.3 pesos; 5 tambores, ₡ 11; un clarín, ₡ 12; un corneta, ₡ 12. Cartago y Heredia poseían igual presupuesto con: un tambor mayor, ₡ 16.3; 2 tambores, ₡ 11; un corneta mayor, ₡ 12; un clarín, ₡ 12; un músico; ₡ 14. Guanacaste sólo tiene un presupuesto: dos clarines a ₡ 12, y dos cornetas, ₡ 12 c/una. (2)

(1) ANCR. Serie Guerra. Correspondencia del Comandante N°10499. Presupuesto de la columna ligera N° 10403. Presupuesto del Ejército N° 42. Presupuesto N°2634 y N°8091.

(2) ANCR. Serie Hacienda. Presupuesto del Ejército. N°10099.

Los presupuestos presentados por las bandas de San José y Cartago, en 1850, se definen de la siguiente forma: San José.

1	Director de Música	¢	80	
1	Tambor mayor	¢	20	
6	Tambores sencillos	¢	11	c/u
4	Cornetas	¢	12	c/u
1	Clarín	¢	12	
13	Músicos	¢	11	c/u
5	Tambores milicianos	¢	8	c/u
14	Tambores	¢	5	c/u
	Gastos Extraordinarios	¢	13.6	

La banda de Cartago se muestra así:

1	Músico mayor	¢	25	
1	Tambor mayor	¢	16.2	
2	Tambores sencillos	¢	8	c/u
2	Cornetas veteranas	¢	12	c/u
3	Músicos veteranos	¢	2	c/u
3	Músicos milicianos	¢	8	c/u
	Gastos de Banda		1.8	

(1)

(1) ANCR. Serie Guerra. Presupuesto del Ejército. Nº6163.

A los músicos que estaban aprendiendo, se les asignaba un sueldo, pero si no cumplían, era retirados del servicio, "se da de alta en el aprendizaje de la banda a dos jóvenes destinados a aprender clarinete, a los que se les borrarán del sueldo que les correspondía" (1), ya que estos los preparaban para que suplieran a los veteranos en caso de jubilación o para que mejorara su condición de ejecutante. El 3 de diciembre de 1850, "hay dos individuos en la música marcial de esta capital con carácter de milicianos, que hace cuatro años, sirven por el sueldo de ocho pesos mensuales y según informa el director de la banda, se hallan estos en sus oficios, con la misma suficiencia que los que gozan de once en el nombramiento de veteranos". (2)

Algunos problemas se presentaban también con el pago de los integrantes de las bandas; estos, en ocasiones, eran contratados por una semana, al mes, y su sueldo se veía muy reducido. También con los atrasos que se presentaban (3), como el caso de Ramón Villareal, "he visto los informes anteriores y de ellos se advierte que al corneta Ramón Villareal se le adeudan 21 pesos y 7 reales" (1-1-1844) y se les debían desde 1842. (4)

(1) ANCR. Serie guerra. Ordenes de Alajuela. N^o 4537.

(2) ANCR. Ibid. Comunicaciones de la comandancia general. N^o 8402. Pág. 47.

(3) ANCR. Ibid. Presupuesto del Ejército. N^o 3217.

(4) ANCR. Ibid. Comunicado al intendente. N^o 9440.

En Guanacaste había problemas ya que el corneta José Macotelo se quejaba de que el sargento le retenía el sueldo (1); y en 1847 se le pagan a Manuel Mora 50 pesos que se le debían desde 1842 (2). Un último ejemplo es el que se presenta en la correspondencia del Ministro, el 21 de diciembre de 1850, proveniente de Heredia: "A los músicos milicianos y veteranos de esta plaza, se les debe el préstamo que devengaron en todo el mes de setiembre y 9 días más del mes de octubre, en razón de que a estos se les anticipaban los préstamos por adelantado, como quiera que unos y otros son hombres infelices que viven únicamente de su trabajo y que la generalidad de ellos debían sus sueldos, los cuales no han sido satisfactorios, se ven obligados a continuos apremios promovidos por los interesados ante las autoridades respectivas, por esto es que movido por las continuas súplicas que se me dirigen por dichos músicos no puedo menos que acudir al general, suplicándole se digne acordar se cubra oportunamente los sueldos". (3)

Los sueldos más altos pagados a los músicos fueron sin duda de los maestros contratados por el gobierno para enseñar la música, a Martínez se le pagaron ₡ 80 (4) y Libous empezó

(1) ANCR. Serie Guerra. 5 enero 1845. N^o 241.

(2) ANCR. Ibid. Presupuesto. N^o 3013. Pág. 10.

(3) ANCR. Ibid. Correspondencia al general N^o8152. Pág. 23.

(4) Asamblea Legislativa. Op. cit. Dec. LXIII. Art.1. 1845.

recibiendo 50, y cuando llegaron los instrumentos se le duplicó a \$ 100 (1). Jacinto Pérez devengaba 25 mensuales (2), cuando se le contrató de maestro de música.

El primer intento de organización económica, se emite por decreto VII, el 1º de junio de 1841, donde se establece: "tambores mayores por su grado de sargento 180 anuales, tambores de órdenes 140, demás tambores 120, las cornetas y los clarines 130, pitos y demás músicos 120" (3). Un aumento se realiza en 1845 donde, el tambor mayor sargento gana 17 mensuales, el tambor de orden 13; los demás tambores, 11; al igual que pitos y demás músicos; cornetas y clarines 12. (4)

La formación orgánica que se estableció definitivamente, se da en 1863 y dice: "El director general de bandas militares va a ganar de 600 hasta 1150 anuales, tambores y cornetas 204 anuales. Los individuos de la banda serán clasificados y pagados en la forma siguiente: primera clase 300 anuales, segunda clase 240, tercera 180, cuarta 120 y quinta 72" (5). Esta clasificac-

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes generales de plaza de Cartago. Nº 4529.

(2) ANCR. Ibid. Nº 10186. Agosto 7, 1848.

(3) Asamblea Legislativa. Op. cit. Dec. VII. Art. 4. 1841.

(4) Asamblea Legislativa. Ibid. Dec. LXXXIII. 1845.

(5) Asamblea Legislativa. Ibid. Dec. L'IIIIX. 1863.

ción se realizaba por una comisión la cual estaba compuesta por: el general de la plaza, el director general de bandas y el maestro respectivo (1) que eran los que definían la categoría a la cual debía asignarse el músico.

LA FUNCION DE LA BANDA Y LA FORMA DE VIDA DE SUS INTEGRANTES:

Las primeras actividades, realizadas por el cuerpo de tambores, consistían, en dar las órdenes referentes a las maniobras militares que estos realizaran, ya sea con un clarín o tambor de órdenes. Por esa razón no existía una gran preocupación por contar con más instrumentos que los ya mencionados. Los instrumentos de ordenanza, tambores y clarines, acompañarán a los soldados en sus servicios, ya sea dentro o fuera del cuartel, y en toda actividad que estos realicen.

Así, los instrumentos de ordenanza trabajan con los militares, y también en sus ejercicios a los cuales llamaban con un toque de corneta. "La fuerza haga ejercicio individual en la guarnición, individuos de la banda a las 4 de la tarde; para lo cual se tocará una llamada de corneta a las 3" (2).

(1) Asamblea Legislativa. Op. Cit. Dec. L IIIX. Art. 33. 1863.

(2) ANCR. Serie Guerra. Ordenes Generales. Nº 4547. Pág.28-29.

También: "los tambores de órdenes, deben hacer el servicio en el Ministerio de Guerra, Casa de la Moneda y Tabacos" (1). Los servicios a que estos eran asignados y los cambios de plaza son realizados constantemente, así: "los músicos, José Camacho, pase a la plaza de Heredia a prestar sus servicios y el joven Francisco Vargas a la plaza de Cartago, a igual manera haciendo todo hasta segunda orden" (2). Al ser trasladados de plaza, estos deben de entregar el instrumento que tocan. El 16 de marzo de 1843 "el corneta Narciso Alvarado que ha pasado a la plaza de Alajuela a prestar sus servicios y el corneta Narciso, se dé de baja en el instrumento, tiene que entregar a Ramón Villareal. Desde mañana en adelante se le darán dos reales diarios al corneta mayor Ramón Villareal y demás músicos de banda, excepto los pitos". (3)

Con la importancia que la Iglesia tiene para los costarricenses, no podía la banda dejar de participar en las actividades que ésta realizara y "siendo Costa Rica un país notoriamente cristiano, las bandas también participaban en las llamadas "misas de tropa", lo mismo que en las procesiones de Semana Santa". (4)

(3) Con respecto a las procesiones, la preocupación

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes Generales 1826. Nº 2033.

(2) ANCR. Ibid. 27 marzo 1848. Nº 4373.

(3) ANCR. Ibid. Nº 10313.

(4) Flores, Bernal. Op. cit. Pág. 42.

de las autoridades era muy grande y se debían presentar lo mejor posible, con el más grande respeto. En un comunicado de Alajuela de 1844 se dice: "la banda y el ejército se deben de presentar lo mejor posible en la procesión" (1). En San José "se citará a las fuerzas de esta plaza para asistir a las procesiones y actos de Semana Santa" (2). En las procesiones la música de la banda se solemnizaba de tal manera que los instrumentos debían de llevar luto, como lo dice el comunicado siguiente; "Para el Viernes Santo, todos deben de ir a la procesión y los instrumentos y cajas deben de llevar luto".(3)

Podemos contar que, también en otras actividades fuera de la Semana Santa la banda hacía su participación y castigaba con prisión al que no fuera "el domingo 17 de abril del corriente, 1843, marcharán todos los oficiales del ejército en procesión que tiene ese día nuestro patrón señor San José, por lo que se citará a las tropas y el oficial que no marche en ella, sufrirá pena de tres días de arresto, previniéndoles a todos la mayor descencia posible e igualmente que a la banda" (4).

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes generales de Alajuela. Nº 4537.

(2) ANCR. Ibid. Ordenes generales. Nº 4373. Pág. 67.

(3) Ibidem. Pág. 91.

(4) ANCR. Ibid. Ordenes generales de plaza. Nº 10331.

El castigo se cumple completamente y un ejemplo es Juan Saldaña, tambor de órdenes, al que encarcelan porque no estuvo a tiempo para la marcha del Corpus y en su defensa manifestaba que "no quería venir porque no le pagaban nada" (1). Otro relato, relacionado con las penas a los que incumplieran en los días Santos, nos lo hace don Carlos Meléndez, y está relacionado con don Manuel María Gutiérrez, que dice: "venían los días de Semana Santa, hecho de gran relevancia en la comunidad cristiana. El domingo de Ramos, día 16 de abril, hallándose en la misa de tropa en el templo parroquial, y después de haber sido transferido a casi todos los instrumentos en que estaba ejercitado, se negó de un modo rotundo a ejecutar"... "Una vez efectuada la misa, la banda debía salir a tocar la procesión tradicional de la entrada de Jesús a la ciudad, montado en un borrico. Pero con la mayor exaltación y descaro, faltó al acatamiento de dicha orden, alegando razones para no obedecerla. El comandante Zamora obligado a corregirle, razón por la que le puso un arresto de ocho días de cárcel en la celda del cuartel de Heredia". (2)

Durante la misa de tropa, los individuos debían asistir

(1) ANCR. Serie Guerra. Causa seguida a Juan Saldaña. Nº 9690.

(2) Meléndez, Carlos. Op. cit. Pág. 61.

bien uniformados y la banda con sus instrumentos bien limpios "presentados en la formación y con anticipación a tocar los toques establecidos (esto es a las seis de la mañana general, a las siete asamblea y a las ocho llamada general) para que la fuerza pueda oír la misa a tiempo". (1)

Los integrantes de la banda, se unían a este cuerpo desde muy temprana edad, y ya a los trece años estaban participando en los quehaceres militares, Manuel María Gutiérrez, quien en 1842 peleó en la defensa del cuartel, en el gobierno del general Morazán, contaba entonces con doce años. Otro ejemplo es el del tambor mayor de la banda de Morazán, Juan Morales, que a esa fecha contaba con 17 años (2). En los cuarteles se tiene la preocupación de enseñar a jóvenes, no sólo el uso del instrumento, sino también a escribir y a leer, pagándole una suma de dinero mientras este estudie. En 1844 el comandante de plaza comunicó: "En este cuartel se necesitan 30 jovencitos de 8 a 12 años para filiarlos en la milicia de tambores; ofreciéndoles a que se les dará dos pesos mensuales a cada uno y que se les enseñará a leer y a escribir todo el tiempo que estuviesen aprendiendo a tocar el tambor. Además dichos jóvenes

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes generales de plaza de San José. Nº 4547.

(2) ANCR. Ibid. Ejército de Costa Rica. Nº 240.

deben tener las cualidades siguientes: 1.- hijos de madres solas, 2.- que no estén profesando ningún oficio". (1)

El comunicado era efectivo en todos los cuarteles, pero, en Guanacaste, no se cumplía a cabalidad, porque sus integrantes no sabían leer ni escribir y es normal encontrarnos en la correspondencia de esa provincia recibos que dicen: "Recibí del ayudante habilitado la cantidad de nueve pesos, que me corresponden como sueldo de tambor de la primera compañía de Batallón Vencedor y por constancia doy el presente y no firmo por no saber". (2)

En el desempeño de funciones, la banda además de presentarse en las procesiones también tenía que tocar cuando pagaban y en la toma de razón (lista), a los actos sus integrantes debían presentarse lo mejor posible. "El 16 de abril se ordena a todos los tambores venir el domingo a las siete de la mañana, en la plaza a celebrar una función que el gobierno ha decretado, en el que se girarán todos los pagos del presente y todos los pagos que han devengado" (3). Para la estancia de autoridades en la ciudad o en el cuartel, las bandas hacían su participación,

(1) ANCR. Serie guerra. Correspondencia de comandante de plaza. 2 de mayo, 1844. Nº 9458.

(2) ANCR. Serie guerra. Correspondencia de Nicoya. Nº 10504.

(3) ANCR. Ibid. Ordenes generales de Cartago. Nº 4529.

así "el comandante del cuartel principal dispone que la banda de la capital se traslade a Cartago a residir allí los días en que el excelentísimo señor Presidente permanezca en aquella ciudad. El tambor mayor, se pondrá a las órdenes de aquella plaza" (1). Durante una visita que realizó el general a Alajuela, se solicitó la banda de San José, por encontrarse enfermos sus integrantes, "le escribo al general con el objeto de que se me faciliten los músicos de esa banda con sus respectivos instrumentos, para que nos sirvan aquí en las retretas en los días en que esté el jefe y el general y para las revistas, ya que los clarinetes de aquí están inservibles y los que los tocan enfermos" (2). Para todo acto importante que hubiese la banda tenía que participar. Para la fundación de la República, por el Dr. José María Castro Madriz en 1848, todas las bandas tocarán diana en las calles. "Para la promulgación y juramento de la nueva constitución de la República y firmada el 22 de noviembre y habiendo solemnizado este acto con decencia y pompa que demanda ordeno; que al amanecer del enunciado la artillería de la plaza dará salvas en la aurora y que la banda militar toca diana en las calles" (3). Con todas estas partici-

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes Generales de San José. Nº 4373. Pág. 101.

(2) ANCR. Ibid. Correspondencia del general. Alajuela 29 octubre, 1846. Nº 11223.

(3) ANCR. Ibid. Ordenes generales. Nº 4373. Pág. 65.

paciones, la banda debía tocar los jueves y los domingos (1), de cuatro a cinco y algunas veces a consecuencia de las lluvias, ésta se trasladaba al cuartel, "la retreta acostumbraba a tocar los jueves y domingos será en el balcón del cuartel, a consecuencia de las muchas lluvias que se presentan en esos meses" (2). Es importante anotar que cada banda era una escuela de música, en la cual además de enseñarle al individuo a tocar el instrumento, le enseñaban teoría y solfeo.

La enseñanza que recibieran los integrantes de la banda, no había sido tan definida antes de 1845. A la llegada del señor Martínez, y con la agrupación de todos los aprendices de las otras bandas reunidos en el cuartel, surgen problemas, ya que estos deben de dormir en el cuartel y no irse para sus casas, así lo notifica el comandante, en comunicado del 22 de julio de 1846; "observando esta comandancia que los individuos que componen las bandas de todos los pueblos, estos se van sin licencia para sus casas con el perjuicio del aprendizaje, acuerdo que tanto las licencias para irse a sus casas como para cualquier evento que se les ofrezca, se le pedirá al tambor mayor y advirtiéndole que los individuos de éste como los demás pueblos deben de dormir en el cuartel" (3). La orden no fue

(1) Flores, Bernal. Op. cit. Pág. 42.

(2) ANCR. Serie guerra. Ordenes generales. 18-6-1845. Nº 4529. Pág. 59.

(3) ANCR. Ibidem. Nº 4529.

acatada y continuaron los problemas que llevaron a establecer pena de palos a los que incumplieran. Pena que era normal a los que incurrieran en desacato de las órdenes de los superiores. Isidro Salinas, tambor veterano, se fugó del cuartel en 1845 por el castigo de seis palos que le pegaron (1), a lo cual se refería que era inocente, y se mantiene fuera de las fuerzas por período de un año, plaza que fue repuesta por músicos milicianos (2). A su regreso es incluido dentro de la nómina de la banda, pero le retienen el sueldo por dos meses como castigo a su deserción. "El músico veterano de la banda de esta capital Isidro Salinas, desertó de esta plaza y se pusieron en lugar de aquel y por el mismo presupuesto que gozaba Salinas, dos milicianos que actualmente se desempeñan con toda exactitud en el oficio y habiéndose presentado para el oficio el referido Salinas, después de su deserción, se le había aplicado el consecuente castigo, por el delito que cometió, quien haciendo dos meses que sufre este sin dinero, espero que se pueda hacer el pago correspondiente" (3). Hay que recordar que todos los integrantes de la banda que no se excusaran cuando se ausentasen, se les suspendería el sueldo. (4)

(1) ANCR. Serie Guerra. Ordenes generales. Nº 10778.

(2) ANCR. Ibid. Nº 4529. Pág. 65.

(3) ANCR. Ibid. Correspondencia al ministro de guerra. Nº 10960.

(4) ANCR. Ibid. Ordenes generales. Nº 10313.

Los cambios de plaza a que los músicos estaban sujetos, traían a veces algunos imprevistos, como la enfermedad del corneta alajuelense Manuel Orozco, por las inclemencias del Puerto de Puntarenas (1). Otras veces se les atrasaban los sueldos. Manuel María Gutiérrez sufre de estos problemas cuando se le ocupa de dirigir la música marcial de la capital y a la vez la de Heredia. Primero con el problema de que su sueldo no le alcanzaba y seguidamente le acusan de no cumplir con la banda de Heredia. Escribimos su solicitud; "Manuel María Gutiérrez, tambor y músico mayor, veterano de la banda del regimiento de esta provincia a usted, respetuosamente expongo, que por orden general he recibido del comandante general de la República, debo de ocuparme de la música marcial de la capital y la de esta provincia, como quiera, que mi presencia en aquella aunque no sea periódicamente, es sumamente gravosa a mis intereses por los gastos incompatibles con mi fortuna y dotación, por eso es que, sencillamente suplico se digne a hacer que en consideración al duplicado servicio que se me previene y los gastos insesables, se aumente si fuese de justicia, mi dotación pues la que actualmente disfruto, no es capaz para los previos gastos de mi persona y mi familia" (2), la carta se le

(1) ANCR. Serie Guerra. Revista de comisarios. Nº 10300.

(2) ANCR. Ibid. Solicitudes al comandante. Nº 8289. P.23-24.

acepta y se conceden 25 pesos mensuales. Pero los problemas que este doble trabajo traía no terminaban aquí. Un mes después, el comandante de plaza lo acusa de deserción y de incumplimiento. El 12 de febrero de 1850, dice; "El tambor mayor de la provincia Manuel Gutiérrez, ha desertado de ella hace espacio de un mes, llevándose consigo todos los cuadernos de música, en que pudieran ejercitarse y repasar el todo de la banda, lo que es más, con su ausencia dicha escuadra se halla en el mayor desorden, a causa de no haberse dejado nada en que ocuparse, y aunque por su estimable comunicación del tres del corriente (1), me comunica que ha venido a bien ordenarles verbalmente al predicho tambor que durante dos meses todos los lunes de la semana se traslade al cuartel general de esa capital a dirigir la música de la misma en las piezas que se ensayan, y que los viernes por la tarde regrese a su plaza a dar lo que en ella le corresponde, no obstante esto tal orden lo ha desacatado en un todo, puesto que no la ha dado el más mínimo cumplimiento" (2). De hecho, por las buenas virtudes y por su trabajo realizado, el caso no pasa a más, pero siempre sigue este con su doble función.

(1) En la comunicación decía que por los buenos servicios, que había prestado a la patria, se le dá el cargo de subteniente. ANCR. Serie Guerra. Comunicaciones de la comandancia general Nº 8402. Pág. 13.

(2) ANCR. Ibid. Correspondencia al comandante. Nº 8152.

Los integrantes de las bandas, como lo referimos anteriormente, cumplían con todas las actividades militares del ejército y solicitando permiso para cualquier actividad que realizaran, incluso la de contraer matrimonio. (1)

Algunos de estos integrantes, estaban dedicados a la labor de sastre o de labrador y en pocos casos trabajan exclusivamente en el instrumento que la banda les proporcionaba. Esta situación era más acentuada en Guanacaste. De 16 integrantes, sólo dos estaban dedicados al instrumento, con edades que oscilaban entre los 10 y 15 años. (2)

(1) ANCR. Serie Guerra. Batallón de la frontera. Nº 6229.

(2) ANCR. Ibid. Solicitudes Nº 6161.

CONCLUSION

Las bandas en el país, han sido el principio de nuestra cultura musical. En torno a ellas, van a girar todos los elementos socio-culturales, que serán parte de Costa Rica.

La base de estas bandas, durante la colonia, será el uso de un tambor, destinado a dar las órdenes necesarias para las maniobras militares. Su desarrollo se inicia varios años después de la independencia, conjuntamente con el surgimiento y engrosamiento del ejército, que irá necesitando, cada día, de más elementos e instrumentos para su funcionamiento. Primeramente; se aumenta el cuerpo de tambores; después, se incluyen los clarines y, por último, se introducen todos los demás instrumentos.

Los años más cruciales, para el establecimiento de las bandas, fueron en 1842 y 1845. En 1842, el general Morazán junto con su ejército, trae al país una pequeña banda. A partir de ésta, a finales de ese año, se empiezan a desarrollar bandas en las provincias de la meseta. Estas van a estar bajo la dirección de Juan Morales, tambor mayor de la banda de Morazán que, debido a problemas alcohólicos, no les dio el impulso necesario. Con sus continuas faltas a ensayo y la poca dedicación que tenía para sus alumnos, debilitó el primer impulso que estas tuvieron.

Con la colaboración del gobierno y la llegada al país del

señor Martínez, en 1845, se realiza el esfuerzo definitivo que asentará las bandas en el país.

Las funciones de la banda, por su nacimiento, eran netamente militares, como sus integrantes. Los cuales eran puesto bajo arresto o condenados al calabozo, por cualquier falta que cometieran, ya fuera por leer mal una partitura o por faltar a un ensayo o presentación.

A medida que se fueron asentando, las bandas empiezan a realizar una función social, ya dando retretas o colaborando con las actividades de la Iglesia. Más tarde estarán presentes en toda actividad social importante.

Parte importante de la cultura nuestra, es el fervor religioso, que fue más acentuado en el pasado. De este fervor, se motiva para realizar las fiestas en honor de los Santos Patronos de los pueblos. Las bandas no podían estar ajenas a estos acontecimientos; y su participación era únicamente en el acto más solemne de las fiestas; la procesión. Guanacaste no es la excepción y, conjuntamente con sus fiestas patronales, operaba la fiesta taurina, que musicalmente era amenizada por una marimba; instrumento de los guanacastecos. Como la banda militar no amenizaba los toros, a no ser que el gobernador lo ordenara y sólo tocaba por una hora, la marimba era la encargada de tocar todo lo que fuera

informal. A principios de siglo la marimba es desplazada por las bandas municipales que se introducen en los toros. Aquí es donde las bandas toman el material popular y lo ejecutan, además de introducirlo en su repertorio.

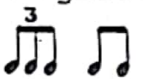
Las bandas militares y municipales poseían uniforme extendido por el gobierno. Sólo las primeras tenían un sueldo por su trabajo. Las municipales no ganaban dinero, el único que percibía sueldo era el director.

Es de real importancia para el desarrollo de la música en América Latina, el hecho de la mezcla de los diferentes patrones étnicos que poblaron la región. Con ello se ha logrado establecer una música que es el resultado de los aportes de los Españoles-Indios y Negros. Dominando en el ámbito melódico y armónico lo europeo, pero impregnada de la poliritmia primitiva de lo africano, que llegó a dar vida y rejuvenecimiento.

La vida musical de América, se desarrolla en el seno de las calles, arrabales y ferias pueblerinas, donde todos los habitantes van a estar y ser parte del estrato básico. Es ahí donde saldrán los elementos musicales nuevos o mezclados, señalando el camino a seguir, con sus danzas emergidas de la fusión del pueblo.

La música en Costa Rica y particularmente la de Guanacaste, no es un hecho aislado que se desarrolló aparte de todas las gene-

ralidades que mostraba nuestro continente, sino todo lo contrario; Guanacaste, al igual que todas las regiones americanas, partió de la fiesta del pueblo, de las mezclas étnicas, de eliminar y asimilar elementos necesarios para su cultura construyendo de los aciertos y desaciertos su imagen.

La parranda es la particular característica que reúne las condiciones sociales existentes. En estas reuniones, la música va a jugar un papel preponderante. Ahí vivirán los géneros musicales más aceptados, que se emplean para amenizar la fiesta, quedando de ellos por aceptación, el que más mostraba la indentidad de los asistentes. Pero esta selección no unió un sólo género particular, sino que toda la música alegre de la región es determinada con el género de Parrandera. Es hasta fechas muy recientes, que se ha logrado determinar el género por las características rítmicas () y por su forma (A-B). (Elementos que fueron tratados en el capítulo 2).

La música de las parranderas y el formato del grupo musical, marimba y una guitarra, empezaría a variar y a introducir instrumentos de bronce y otros tipos de música, ajenos a la vida social de la región. Entre los años 30 y 50 la música edulcorada latina domina el mercado mundial y comienza a invadir todas las zonas del mundo, acentuada por los aparatos de radio. Esta invasión musical y la construcción de la carretera interamericana, pondría

al alcance de todos, la provincia de Guanacaste; y trajo a otras personas y otros gustos que ayudaron a modificar costumbres. En esa época, Guanacaste deja de estar aislada y escondida, para proyectarse y adueñarse de nuevas formas de vida y patrones de conducta, que sólo con el tiempo se definirá su impacto.

- 1.- A. N. C. R. SERIE HISTÓRICA. DEL TIEMPO AL PRESENTE. LA UNIÓN Y LA LIBERTAD. Habana, Cuba. 1981.
- 2.- Álvarez, Wilber. FENÓMENO CRONOLÓGICO Y ELASTICIDAD DE LA MÚSICA CÍRICA COS APERTENENCIA. Manuscrito en letra de molde.
- 3.- Álvarez, Wilber. NUCLEOS DE FOLCLORES. Ministerio de Cooperación Pública. San José. 1975.
- 4.- A.N.C.R. SERIE HISTÓRICA. QUÉ PASA Y QUÉ PASA. 1981.
- 5.- Andrade, Mario de. MÚSICA DE BRASIL. Ed. del Río. Buenos Aires.
- 6.- Araya, Isidoro. AMÉRICA LATINA EN SU MÚSICA. Editorial Vainilla. Centro del libro 148, 151 y 152. 1977.
- 7.- Asamblea Legislativa. COMERCIO DE BIENES Y DECRETOS.
- 8.- Ases. Julio. CONTACTO DE LA FORMA NACIONAL. Editorial del autor. Buenos Aires.
- 9.- B. N. C. R. CYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICALS. Tenis Editions. Dept. Heald & Company. London. 1977.
- 10.- Brenes, Gerardo. TONAJES DEL TRIPICO (I). Heald & Ariles y Asociados. Centro de Educación. Panamá. 1955.
- 11.- Carr, Philip Howell. DICCIONARIO DE LA MÚSICA. Editorial Labor. Barcelona. 1971.
- 12.- Carr, Philip Howell. A YEAR OF MEXICAN NATIONAL MUSIC. The World Law Company. New York. 1977.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Abadía Morales, Guillermo. LA MUSICA FOLKLORICA COLOMBIANA. Universidad Nacional de Colombia. 1973.
- 2.- Acevedo, Jorge. ANTOLOGIA DE LA MUSICA GUANACASTECA. Ed. Universidad de Costa Rica. 1981. San José.
- 3.- Acevedo, Jorge. LA MUSICA EN GUANACASTE. Ed. Universidad de Costa Rica. 1980. San José.
- 4.- Acosta, Leonardo. DEL TAMBOR AL SINTETIZADOR. Ed. Letras Cubanas. Habana, Cuba. 1983.
- 5.- Alpírez, Wilber. CUADROS CRONOLOGICOS Y CLASIFICACION DE LA MUSICA TIPICA COSTARRICENSE. Ministerio de Educación Pública.
- 6.- Alpírez, Wilber. NOCIONES DE FOLKLOROLOGIA. Ministerio de Educación Pública. San José. 1975.
- 7.- A.N.C.R. SERIES HACIENDA, GUERRA Y MARINA, MUNICIPAL.
- 8.- Andrade, Mario de. MUSICA DE BRASIL. Editorial Kier. Buenos Aires.
- 9.- Aretz, Isabel. AMERICA LATINA EN SU MUSICA. Ed. Siglo Veintiuno, Cerro del agua 248, México 20, D.F.
- 10.- Asamblea Legislativa. COLECCION DE LEYES Y DECRETOS.
- 11.- Bas, Julio. TRATADO DE LA FORMA MUSICAL. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- 12.- Bohle, Bruce. CYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICANS. Tenth Editions. Dodd, Mead & Company. London. 1975.
- 13.- Brenes, Gonzalo. TONADAS DEL TROPICO NICO. Bellas Artes y publicaciones. Ministerio de Educación. Panamá. 1955.
- 14.- Brenet, Michele. DICCIONARIO DE LA MUSICA. Cuarta Edición. Editorial Iberia. Barcelona. 1981.
- 15.- Calvert, Phillip Powell. A YEAR OF COSTA RICAN NATURAL HISTORY. The Macmilliam Company. New York. 1917.

- 16.- CANTOS ESCOLARES NICARAGUENSES. Ministerio de Instrucción Pública de Nicaragua. Managua.
- 17.- Carpentier, Alejo. LA MUSICA EN CUBA. Fondo de Cultura económico. México.
- 18.- Cascante, Olger. LA BANDA DE HEREDIA. Trabajo sin publicar.
- 19.- Chase, Gilbert. THE MUSIC OF SPAIN. Dover Publications, Inc. New York. 1959.
- 20.- DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- 21.- Flores, Bernal. LA MUSICA EN COSTA RICA. Editorial Costa Rica. 1978. San José.
- 22.- Flores, Bernal. JOSE DANIEL ZUÑIGA. (Antología de Músicos Costarricenses). Nº 1. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Imprenta Nacional. San José. 1976.
- 23.- García, Guillermo. MARIO CAÑAS UN ARTISTA GUANACASTECO. San José. 1977.
- 24.- González Víquez, Cleto. SAN JOSE Y SUS COMIENZOS. Documentos fundamentales. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José. 1987.
- 25.- Green, Douglas M. FORM IN TONAL MUSIC. New York.
- 26.- Grenet, Emilio. POPULAR CUBAN MUSIC. Secretary of Agriculture. 1932. Habana.
- 27.- Hall, Carolyn. EL CAFE Y EL DESARROLLO HISTORICO Y GEOGRAFICO DE COSTA RICA. Editorial Costa Rica. San José. 1976.
- 28.- Harman, Carter. A POPULAR HISTORY OF MUSIC. Dell Publishing Co. Inc. New York.
- 29.- Lewin, Olieve. FORTY SONG OF JAMAICA. General Secretary of the Organization of American States. Washington. 1973.
- 30.- Meléndez, Carlos. MANUEL MARIA GUTIERREZ. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. San José. 1979.
- 31.- Ortiz, Fernando. LA MUSICA AFROCUBANA. Biblioteca Jucar. Editorial Jucar. Madrid. 1975.

- 32.- Pena, Joaquín. DICCIONARIO DE LA MUSICA LABOR. Tomo I. Editorial Labor. México. 1954.
- 33.- Perigny, Comte Maurice. LA REPUBLIQUE DE COSTA RICA. Bibliothèque France-Amérique. Libraire Félix Alcan. París. 1918.
- 34.- Ramón y Rivera, Luis Felipe. LA MUSICA FOLKLORICA DE VENEZUELA. Editores Monte Avila. 1969.
- 35.- Roberts, John Storm. EL TOQUE LATINO. Edamez. México 12. D.F. 1982.
- 36.- Rodríguez, Rolando. NICOYA. Ed. Ministerio de Educación. Editorial Lil. San José. 1985.
- 37.- Romero, Jesús C. LA MUSICA EN ZACATECAS Y LOS MUSICOS ZACATECANOS. Universidad Nacional Autónoma. México. 1963.
- 38.- Salazar, Jaime R. LAS CANCIONES MAS BELLAS DE COSTA RICA. Editorial musical latinoamericana.
- 39.- Sandved, K.B. EL MUNDO DE LA MUSICA. Espasa-Calpe S.A. Madrid. 1962.
- 40.- Thiel, Bernardo Augusto. VIAJES A VARIAS PARTES DE LA REPUBLICA. Anotados y publicados por H. Pittier. Biblioteca Patria. Imprenta y Librería Trejos. 1927.
- 41.- Vega Miranda, Gilberto. LA CANCION NICARAGUENSE. Ministerio de Instrucción Pública de Nicaragua. Managua.
- 42.- Zamacois, Joaquín. CURSOS DE FORMAS MUSICALES. Editorial Labor. Madrid. 1985.
- 43.- Zúñiga, José D. BAILES TIPICOS DE LA PROVINCIA DE GUANACASTE. Secretaría de Educación. Imprenta Nacional. San José. 1929.

REVISTAS

- 1.- Journal of International Folk Music Council. Vol. I. 1949.
- 2.- El correo de la Unesco. Agosto - Setiembre. 1982. Año XXXV.
- 3.- Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica. Káñina. Vol. I, Julio-Diciembre, 1977. Nº 2.
- 4.- Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica. Káñina. Vol. IV, Enero-Julio, 1980. Nº 1.
- 5.- Revista de la Universidad de Costa Rica. Número Extraordinario, Primer semestre 1974. Costa Rica. Nº 38.

Ejemplo 11

etc.
Pág. 3

Ejemplo 12

etc.
Pág. 40

Ejemplo 14

etc.
Pág. 55

cl
:I - III