

Los músicos y moradores del Caribe son a menudo conscientes de las tendencias mundiales en lugares como Nueva York, Tokio o Londres, pero no, de lo que está sucediendo en la región. Las islas del Caribe tienen ricas tradiciones y largos legados musicales. Muchas islas comparten historias similares y están, hoy, alimentando proyectos similares o complementarios, sobre todo de manera aislada. La documentación de la práctica musical y la investigación sobre las tradiciones musicales es limitada, dispersa e inaccesible de acuerdo a los estándares modernos. La rica pero virtualmente desconocida historia de la música de arte en el Caribe demuestra la dificultad de intercambio entre los sectores marginados;¹ en este caso, las pequeñas islas del territorio.

Muchos géneros musicales caribeños —como el reggae, el calypso y la soca— gozan de gran popularidad internacional. Otras tradiciones musicales de las islas son menos visibles y, con frecuencia, desconocidas, incluso localmente. La música de arte tiene una larga pero poco conocida historia en el Caribe. Este artículo discutirá aspectos de esta historia, centrándose en el Caribe no hispano.²

El prominente compositor jamaicano Peter Ashbourne señaló que el desarrollo de la música de arte en el Caribe se enfrentó a numerosos desafíos:

Escribir música de arte en un mundo en desarrollo es un trabajo de amor prácticamente invisible y poco apreciado. Cuando se le considera en términos de cultura popular [...] la música de arte es fácilmente eclipsada por los géneros más llamativos y populistas. Existe muy poco apoyo financiero, formación patrocinada, profesionales competentes, etc. Como si esto no fuera suficiente, si, a pesar de las desventajas, se produce una obra, con toda probabilidad será completamente ignorada. El arte por el arte no resulta de alta prioridad en comparación con el alto desempleo, bajos niveles de educación, la violencia organizada y otros asuntos de este tipo. Hay un grupo de organizaciones privadas tratando de aumentar la conciencia y la importancia de la música como forma de arte, en contraposición a su expresión más común como un vehículo de la cultura popular, pero esto es definitivamente una cruzada solitaria. Lo que tiende a ocurrir es que si hay un desarrollo conspicuo positivo en las artes, generalmente resulta de

El sonido de la música poco interpretada: La historia menos conocida de la música de arte en el Caribe

Christine Gangelhoff
Cathleen LeGrand

¹ Eduardo Herrera: «Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo veinte y primeras décadas del veintiuno desde una perspectiva poscolonial», 2015.

² El Caribe hispano tiene una historia particularmente rica que está bien documentada, especialmente en comparación con el resto de la región. Las obras de compositores cubanos, por ejemplo, se interpretan y registran, sus partituras han sido publicadas, aumentando aún más su visibilidad. Instituciones como el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, creado en 2012, se dedican a preservar y difundir el patrimonio histórico cubano.

los esfuerzos de un individuo que tiene poder, influencia o riqueza, y si esa persona avanza, también lo hace ese desarrollo.³

La historia musical relatada en este artículo se ha inspirado en la investigación de los autores y las grabaciones asociadas del conjunto *C Force*, con sede en las Bahamas. El tercer CD del grupo, *Tour de Force* (2016), ofrece una guía para ejemplos de composiciones arraigadas en el Caribe que dirigirá e informará la discusión a través de una conveniente y relevante selección de obras, lo que demuestra la rica historia musical de la región.

EL EXPERIMENTO COLONIAL EN EL CARIBE

Como gran parte del Nuevo Mundo, las islas del Caribe son un producto de la intensa y sostenida migración. Antes de la llegada de Colón, muchas de las islas estaban habitadas por nativos como los arawak, los caribes, los lucayans y los tainos. Muchos nativos resistieron a Colón y las oleadas de colonos europeos que llegaron después de él, con poco efecto. La mayoría de los nativos fueron borrados, y se conservan muy pocos restos de estas culturas originarias en las islas.

Cuatro naciones europeas fueron responsables de la mayor parte de la colonización del Caribe: Francia, Gran Bretaña, Holanda y España. Dinamarca y Portugal también participaron en la lucha por las colonias de las Indias Occidentales, pero en menor medida.

Las antiguas rivalidades nacionales en la escena europea tuvieron lugar también a larga distancia a medida que se comerciaba con las colonias o eran tomadas por la fuerza. La experiencia colonial de Haití, por ejemplo, terminó con la revolución (1791-1804) que cortó los lazos de la isla con Francia. Muchos residentes de Haití, incluyendo a la mayoría de los colonos franceses, abandonaron el país en este momento.

Los esclavos fueron traídos a la fuerza de África, fundamentalmente de las diversas culturas, tribus y regiones de África Occidental. En el Nuevo Mundo, los esclavos constituían la mayor parte de la fuerza de trabajo, ya sea como trabajadores agrícolas en las muchas plantaciones de la región o como trabajadores domésticos en las casas de los colonos.

Otra gran comunidad de recién llegados arribó al Caribe después de la abolición británica de la esclavitud en 1834. Para reemplazar el trabajo esclavo en las islas afectadas por la abolición, los trabajadores fueron contratados y traídos de Asia. Algunos de ellos eran de China, pero el grupo más numeroso provino de la India. Esta población se sumó a

³ Cita original: Writing art music in the Developing World is a practically invisible, unappreciated labour of love. When you consider that in terms of popular culture ... art music is easily overshadowed by the more conspicuous and populist genres. There is very little in the way of financial support, sponsored training, competent practitioners etc. As if this were not enough, if, despite the handicaps, a piece of work emerges, it will in all probability be completely ignored. Art for the sake of Art is not a very high priority when compared with high unemployment, low education levels, gang violence and other such matters. There are a handful of private organizations trying to raise the awareness and significance of music as an art form, as opposed to its more common expression as a vehicle for popular culture, but this definitely a lonely crusade. What tends to happen is that if there is a conspicuous positive development in the arts, it usually results from the efforts of one individual who has power, influence or wealth, and if that person goes, so too does that development. Peter Ashbourne, comunicación personal, 2 de junio de 2011.

la enorme diversidad cultural de la región. Los estilos musicales como Chutney surgieron de la intersección de las culturas del Caribe y de las Indias Orientales.

La migración ha seguido afectando a la población y a las prácticas culturales de la región. En los tiempos modernos, muchas islas tienen poblaciones cada vez más reducidas a medida que los residentes se van por motivos educativos, laborales y económicos.⁴ Muchos migrantes se dirigen a los Estados Unidos o a Europa; otros se quedan en la región pero se trasladan a otras islas, mezclando aún más las tradiciones y prácticas caribeñas.

LA HISTORIA MÁS TEMPRANA DE LA MÚSICA DE ARTE EN EL CARIBE

La investigación y documentación sobre las tradiciones musicales de arte del Caribe es escasa. Gran parte de la investigación examina los factores históricos y culturales relacionados con la llegada de la música de arte a la región y su desarrollo. Los legados coloniales y religiosos, las tradiciones sociales, las tensiones raciales y las intrigas políticas propias de cada isla influyeron en la evolución de la música de arte.

De interés particular para muchos estudiosos resultan los vínculos entre el colonialismo y el post-colonialismo en el Caribe y la música de arte que surgió en su estela. Esta manifestación está estrechamente asociada con la llegada de los colonos europeos, convirtiéndola en un tema sensible y a menudo polémico. La descolonización y los movimientos de identidad nacional en todo el Caribe a menudo fomentan el rechazo de las prácticas culturales y sociales que están arraigadas en el pasado colonial.

La música de arte de la región evolucionó en respuesta al ambiente musical existente. La iglesia jugó un papel importante en la vida musical en cada isla, en tanto contaban con coros y organistas, que a menudo llegaban del extranjero junto con el órgano. Instrumentos orquestales y músicos capaces de tocarlos eran raros en el Caribe. Los instrumentos pequeños y portátiles —como las flautas y las guitarras— eran populares y accesibles, y se consideraban más prestigiosos y respetables que los instrumentos «al aire libre», como los metales.⁵ La música de banda se perpetuó gracias a la presencia necesaria de la policía y el ejército; la música coral se podía practicar dondequiera que hubiese voces humanas. Los compositores de la música de arte en el Caribe vivieron y trabajaron dentro de esta realidad musical.

Dos de los primeros compositores conocidos del Caribe fueron Joseph Bologne, nacido en Guadalupe y Samuel Felsted, de Jamaica.

Joseph Bologne, el *Chevalier de Saint Georges* (1745-1799), era hijo de un plantador francés y de una esclava. Dejó Guadalupe muy joven, cuando su padre lo llevó a Francia para asegurar su educación y posición social.

Muchos informes sobre la brillante y romántica vida de Bologne son rumores. Ciertamente fue un talentoso y prolífico compositor, director, violinista y esgrimista. Su reputación muy probablemente aumentó su posición como una celebridad musical importante y exótica en el París pre-revolucionario. Aunque dejó Guadalupe en su juventud para no volver jamás, su legado en el país es significativo; y numerosos lugares y eventos de la isla se nombran en su honor.

⁴ Peter Manuel: *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, 2006.

⁵ Daniel Mendoza de Arce: *Music in North America and the West Indies from the discovery to 1850: A historical survey*, 2006.

Conocido hoy como «el Mozart Negro», Saint-Georges nació antes de que su homónimo y se dice que sus obras pudieran haber influido en el compositor austriaco. Sus composiciones son típicas de la época clásica europea e incluyen sonatas para violín y para clavecín, cuartetos de cuerda y conciertos para violín. Fue uno de los primeros compositores del nuevo tipo de concierto: el sinfónico-concertante.

Dominique-René de Lerma, reconocido estudioso de los compositores y músicos clásicos de ascendencia africana, editó y publicó en 1981 una versión del *Adagio in fa menor* de Saint-Georges para piano. Según este autor, la pieza era «la más grande de las obras de piano de este compositor criollo de finales del siglo XVIII: una melodía agrisada elegantemente dispuesta que exige una interpretación sutil y expresiva».⁶

Saint-Georges también compuso varias óperas, la mayoría de las cuales no han sobrevivido al paso de los siglos. La primera de ellas fue *Ernestine*, estrenada en 1777. De acuerdo con Gabriel Banat: «Los críticos elogiaron la música pero predijeron que no podría superar el débil libreto; no sobrevivió a su estreno. Impávido, Saint-Georges abandonó la composición de la música instrumental para dedicarse a las óperas».⁷

Por su parte, Samuel Felsted (Jamaica, c.1743-1802), otra figura importante en la temprana música de arte del Caribe, se desempeñó como organista en varias iglesias de Kingston. En aquel entonces, las iglesias empleaban organistas y maestros de coro, que eran generalmente los músicos más formados, experimentados y sofisticados de la isla. Muchos isleños recibieron sus primeras lecciones de música, formales o informales, de músicos de iglesias.

El *Jonas* de Felsted (c. 1775), para voz y clavicémbalo, es reconocido como el primer oratorio compuesto en el nuevo mundo. La obra fue interpretada en Jamaica, Nueva York y Boston, probablemente antes de la publicación de la partitura en Londres en 1775.

LA INFLUENCIA PERDURABLE DE LOS GOBIERNOS MILITARES

Alton Adams (1889-1987) nació en St. Thomas, en aquel momento ciudad de las Islas Vírgenes danesas, luego territorio norteamericano tras la compra de las islas a Dinamarca por parte de Estados Unidos en 1917. Adams tocaba el piccolo y la flauta; aprendió teoría musical y composición a través de cursos por correspondencia. Fue un reconocido líder de varias bandas en St. Thomas antes de unirse a la Marina de los Estados Unidos y convertirse en el primer líder negro de la banda de la Marina. Fue contemporáneo y admirador de John Philip Sousa, famoso líder de banda estadounidense, cuyo trabajo emuló.⁸

Las bandas militares y policiales fueron un componente clave en la vida musical del Caribe. Los soldados han tenido una presencia continua durante mucho tiempo en el Nuevo Mundo, debido a la importancia económica y geopolítica de la región. La música

⁶ Cita original: The piece was the «greatest of the piano works of this late 18th-century Creole composer: an elegantly stated bittersweet melody that demands a subtle and expressive interpretation». Véase Saint-Georges: *Adagio in F minor for piano* [partitura]. Dominique-René de Lerma (Ed.), 1981.

⁷ Cita original: «Critics praised the music but predicted that it could not overcome the weak libretto; it did not survive its première. Undaunted, Saint-Georges abandoned composing instrumental music to devote himself to operas». Gabriel Banat: «Saint-Georges, Joseph Bologne, Chevalier de», 2016, párrafo 6.

⁸ Al respecto véase Mark Clague: «Instruments of identity: Alton Augustus Adams Sr., the Navy Band of the Virgin Islands, and the sounds of social change», 1998.

para instrumentos de viento madera y para percusión, o los sonidos de los metales como los clarines, son el acompañamiento tradicional a las maniobras militares. Los miembros de las bandas militares fueron probablemente los primeros músicos que llegaron a las islas. Según Mendoza de Arce: «Los versátiles miembros de la banda podían tocar varios instrumentos y música bastante sofisticada, incluyendo géneros sinfónicos».⁹ Las bandas militares se presentaban regularmente en eventos públicos, cívicos y sociales, proporcionando a menudo la única fuente de música de las islas. Estas bandas «ayudaron a difundir los sonidos de la música orquestal más allá de la experiencia socialmente limitada de la sala de conciertos».¹⁰

Al igual que su contemporáneo John Philip Sousa, Adams escribió numerosas marchas. Compuso *Warbling in the Moonlight* para banda y piccolo, su instrumento principal. La pieza resulta muy desafiante con una parte de piccolo virtuosa, como puede verse en la cadencia de apertura del solista. (ver Imagen 1). El mismo Adams interpretó el solo de piccolo en el estreno de la obra.

Piccolo

Warbling in the Moonlight

Alton Augustus Adams

Imagen 1

INFLUENCIAS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA EN LA MÚSICA DE ARTE

Los compositores de la música de tradición occidental se han inspirado durante mucho tiempo en su entorno local: la cultura popular, los paisajes físicos y sonoros. Muchos de ellos incorporaron elementos musicales populares por razones nacionalistas, queriendo destacar los legados culturales de sus patrias, o hacer que sus obras fueran relevantes para el público local. De Europa, Bartók y Dvorak, y de América, Gottschalk y Copland, son ejemplos famosos de los compositores que tejieron aspectos de la cultura vernácula y popular en sus trabajos, creando estilos y sonidos únicos.

⁹ Cita original: «The versatile band members could play several instruments and fairly sophisticated music, including symphonic genres». Mendoza de Arce: *Op. cit.*, 2006, p. 101.

¹⁰ Cita original: Bands «helped spread the sounds of orchestral music beyond the socially limited experience of the concert hall». Ídem.

Los elementos folclóricos se manifiestan en la música de arte en formas diversas:

- Por cita directa de una melodía folclórica;
- Por la inclusión de elementos melódicos, armónicos o rítmicos específicos que están arraigados en un estilo popular;
- Al componer un nuevo trabajo, totalmente original, y que muestra una influencia que recuerda a un elemento folclórico particular, ya sea desde la instrumentación, el texto o la estructura, además de los elementos melódicos, armónicos o rítmicos.

Haití tiene una larga tradición de música clásica –*miziksavant* (música «aprendida»)– debido en parte a los fuertes lazos históricos y culturales de la isla con Francia,¹¹ lazos que se rompieron con la Revolución Haitiana (1791-1804). En el Haití post-revolucionario, las actividades culturales como la música se tornaron más nacionalistas, tratando de forjar una identidad cultural específicamente haitiana para reemplazar el legado del colonialismo europeo.¹²

El escritor haitiano Jean Price-Mars instó a los artistas y compositores del país a dar primacía a los elementos culturales de su herencia africana en lugar de los franceses. Quería otorgar reconocimiento al valor de la cultura indígena y «campesina». Price-Mars consideró el vudú¹³ como un producto vital de la cultura haitiana y alentó su mayor influencia en las artes locales. El ritual del vudú era una práctica controvertida, vinculada por muchos a las nociones de maldad y brujería. Las clases superiores y de élite miraban el vudú con sospecha y, para algunos, con vergüenza.

Muchos compositores siguieron el consejo de Price-Mars, incorporando en sus obras elementos rítmicos y melódicos del ritual vudú, especialmente el canto, los tambores y la danza. Las melodías o ritmos específicos se asocian con vuduloas¹⁴ específicos.

Werner Jaegerhuber (1900-1953) nació en Haití. De padre germano-americano y madre haitiana, partió muy joven hacia Europa para asistir al conservatorio en Alemania. En 1937, la guerra que se aproximaba lo animó a abandonar su prestigiosa carrera musical y regresar a Haití. Las obras de Jaegerhuber destacan por su estilo europeo y por el uso de instrumentos orquestales con textos en alemán o francés.¹⁵

A su regreso a Haití, Jaegerhuber se involucró profundamente en el folclore y la etnografía de su tierra natal, recopilando y transcribiendo canciones folclóricas haitianas. Esta transcripción etnográfica le permitió capturar la música vernácula de su patria. Utilizó sus transcripciones para conservar los originales y transformarlos, tomando motivos melódicos y rítmicos de estas obras folclóricas que reformulaba en la obra propia. Según Grenier, este compositor «mueve estas melodías fuera de su contexto original en las ceremonias de vudú y hacia las salas de conciertos, en las que Jaegerhuber pretendía que fueran interpretadas».¹⁶

¹¹ Christine Gangelhoff y Cathleen LeGrand: «Racine, Julio», 2016, p. 241.

¹² Michael Largey: «Composing a Haitian cultural identity: Haitian elites, African ancestry, and musical discourse», 1994, p. 99.

¹³ El vudú es una religión sincrética, mezclando las tradiciones espirituales africanas traídas a la isla por los esclavos con las creencias cristianas traídas por misioneros católicos.

¹⁴ Espíritus o seres divinos

¹⁵ Ver Largey: *Op. cit.*, 1994.

¹⁶ Cita original: Jaegerhuber «moves these melodies out of their original context in voodoo ceremonies and into the concert halls, wherein Jaegerhuber intended them to be performed».

Para sus transcripciones, Jaegerhuber tuvo que idear métodos para documentar la música no occidental —las polirritmias de la música rural haitiana y los rituales del vudú, con sus fuertes influencias africanas— con el uso de la notación y compases de tradición occidental. En este sentido, «Jaegerhuber abogó por transcribir las canciones populares haitianas en 5/8, en tanto consideró que se acercaba a un ideal musical «africano». De hecho, su búsqueda de una notación musical más africanizada fue parte de un debate más amplio sobre la forma apropiada de notación para la música haitiana [...]. El compositor sugirió la adopción de una notación única que captara la esencia de la música haitiana».¹⁷

La obra *Chansons Folkloriques d'Haiti* (también conocida como *Complaintes Haitiennes*) de Jaegerhuber, se basa en sus transcripciones del ritual del vudú, particularmente en el uso del ritmo y su distribución en el compás 5/8. Su movimiento «ErzulieMalade» «fusiona dos melodías vudú diferentes, «Erzilimalade» y «Erzili e». En esta pieza, se pasa de una melodía a la siguiente sin interrupciones, sólo un cambio de carácter, tempo y expresión».¹⁸

Jaegerhuber se propuso mantener sus composiciones fieles a las melodías tradicionales originales, mientras que simultáneamente creaba obras adecuadas para ser interpretadas en las salas de concierto. Jaegerhuber a menudo subía el tono de las melodías originales para adaptarlas a una «voz de soprano cultivada», dando a las obras un sonido más refinado. En «ErzulieMalade», en lugar de subir el tono de toda la obra, mantiene la tonalidad original mientras elabora la melodía, extendiéndola hacia la tesitura de soprano.¹⁹ De forma general, «[las *Chansons Folkloriques d' Haiti*] muestran características musicales que están estéticamente más cerca del mundo de las canciones de arte europeas, aunque estén arraigadas en la tradición del vudú».²⁰

Por su parte, Julio Racine (1945), nacido en Puerto Príncipe, es un flautista y compositor prolífico que fue educado tanto en Haití como en los Estados Unidos. Racine se inspiró en los trabajos de Jaegerhuber y muchas de sus composiciones muestran la influencia de la música folclórica de su patria. De acuerdo con Mary Procopio: «La música haitiana es rítmicamente energética, y el desarrollo rítmico es el elemento más importante en la música de Racine».²¹ El propio Racine afirma que mientras Jaegerhuber se concentró en los elementos melódicos de la música folclórica y ritual haitiana, él se focaliza en el desarrollo de los elementos

En Robert Grenier: «*La melodie voodoo. Voodoo art songs: The genesis of a nationalist music in the Republic of Haiti*», 2001, p. 55.

¹⁷ Cita original: «Jaegerhuber advocated notating Haitian folk songs in 5/8, which he believed was close to an «African» musical ideal. In fact, Jaegerhuber's search for a more Africanized musical notation was part of a larger debate about the proper form of notation for Haitian music [...]. Jaegerhuber suggested the adoption of a unique notation that would capture the essence of Haitian music». Largey: *Op. cit.*, 1994, p. 114.

¹⁸ Cita original: «Erzulie Malade» «fuses two different voodoo melodies, «Erzilimalade» and «Erzili e». In this song, we pass from one melody to the next with no interruptions, just a shift in mood, tempo, and expression». Grenier: *Op. cit.*, 2001, p. 46.

¹⁹ Grenier: *Op. cit.*, 2001, p. 55.

²⁰ Cita original: «In general, [the *Chansons Folkloriques d'Haiti*] display musical characteristics that are aesthetically closer to the world of European art songs, even though they are rooted in the tradition of voodoo». Grenier: *Op. cit.*, 2001, p. 56.

²¹ Cita original: «Haitian music is rhythmically driven, and rhythmic development is the most important element in Racine's music». Véase M. Procopio: «Crossing borders: Solo and chamber music for flute by Haitian composers», 2006, p. 41.

rítmicos en sus obras,²² aspecto que considera como el más importante y definitorio de la música haitiana.²³

Así, los ritmos del ritual del vudú se hacen evidentes en el *SonateVodou Jazz* de Racine (2004), compuesto para flauta y piano. Este trabajo «utiliza entonaciones populares haitianas, así como melodías y armonías propias del light jazz. El título de la obra implica tres estilos musicales: clásico, vudú y jazz. Los elementos clásicos se reflejan en la forma e instrumentación de la obra, mientras que los del jazz se presentan principalmente en sus armonías. La presencia del vudú se aprecia en los complejos ritmos interpretados por el piano, empleado aquí en gran medida como un instrumento rítmico».²⁴

El segundo movimiento de *SonateVodou Jazz* ilustra el tratamiento particular que hace Racine del ritmo «yanvalou», el cual «[...] remite a uno de los muchos ritmos y danzas que se encuentran en el folclor haitiano».²⁵ En este movimiento, un lento yanvalou aparece en la parte de piano (ver Imagen 2). El inicio del tercer movimiento muestra el patrón «kata», que se refiere tanto al tambor que a menudo conduce el conjunto como a un reconocido patrón de cinco tiempos (véase Imagen 3).

Pryê

J.Racine

Imagen 2

V.Jazz Sonata

3e Mvt

J.Racine

Imagen 3

²² Procopio: *Op. cit.*, 2006.

²³ Karine Margron, comunicación personal, 23 de enero de 2015.

²⁴ Cita original: This work «utilizes Haitian folk- like melodies as well as light jazz melodies and harmonies. The title of the work implies three genres of music: classical, Vodou, and jazz. The classical elements are reflected by the work's form and instrumentation, while the jazz elements occur primarily in its harmonies. Elements of Vodou can be heard in the complex rhythms performed by the piano, here used largely as a rhythmic instrument». Gangelhoff & Le Grand: *Op. cit.*, 2016, p. 241.

²⁵ Cita original: «Yanvalou refers to one of the many rhythms and dances found in Haitian folklore». Gangelhoff & Le Grand: *Op. cit.*, 2016, p. 241.

LA INFLUENCIA DE LA DANZA

La música tocada en los salones, las fiestas en casa y los bailes privados era un vehículo importante para que los colonos europeos conservaran las culturas de sus tierras. Las fiestas musicales fomentaron el cultivo del espectáculo amateur y se convirtió en un signo de estatus social el tener esclavos que pudieran tocar instrumentos o acompañar musicalmente la actividad social.²⁶ Los estilos musicales como el merengue, la tumba y la danza derivan de los bailes europeos importados por colonos y fusionados con elementos africanos traídos por los esclavos.

En Martinica, por ejemplo, los primeros colonos importaron danzas de corte de sus patrias europeas por nostalgia y un deseo de recrear sus propias tradiciones nativas en el Nuevo Mundo. Los misioneros también introdujeron danzas en la corte con el objetivo de reemplazar el «indecente» baile de inspiración africana de los esclavos de la isla.²⁷ A lo largo del Caribe, a menudo se les prohibía a los esclavos practicar tradiciones musicales y danzas africanas.

La cuadrilla remite a un conjunto de danzas derivadas de la contradanza francesa del siglo XVIII. La música de la cuadrilla solía ser interpretada por pequeños conjuntos, a veces integrado por los esclavos musicalmente talentosos de la casa. Los conjuntos típicos de esta manifestación incluían «un violín (que a menudo es reemplazado por un acordeón cuando no se encontraba un violinista disponible), un tambor de marco circular y un sonajero. A veces un raspador se une al grupo, así como un segundo acordeón o violín. Cuando se disponía de dos instrumentos melódicos, estos tocaban líneas melódicas cortas en contrapunto, por lo que el resultado era tanto rítmico como melódico».²⁸

Ludovic Lamothe (1882-1953), nacido en Puerto Príncipe en una familia de músicos, fue un aclamado pianista e importante compositor. Pasó varios años estudiando piano en el Conservatorio de París antes de regresar finalmente a Haití, donde vivió el resto de su vida.

Lamothe compuso casi exclusivamente para el piano, un instrumento que era cada vez más popular y omnipresente en hogares de clase alta y media. En el siglo XIX, la evolución de las técnicas de fabricación se tradujo en cambios en el tamaño y el precio de los pianos, lo que trajo como consecuencia que estos instrumentos más pequeños y más asequibles «cupieran» en el salón de tamaño medio de una familia de clase media. Poseer un piano se convirtió entonces en «un símbolo de estatus y de logros intelectuales».²⁹

Langey afirma que «Lamothe confió poco en la música de la ceremonia vodou. Prefería capturar el ambiente de la música rural haitiana a través de títulos programáticos y ritmos sugestivos»,³⁰ su obra *Niboresulta* un ejemplo explícito de esta tendencia. Karine

²⁶ Mendoza de Arce: *Op. cit.*, 2006.

²⁷ Dominique O. Cyrille: «The politics of quadrille performance in nineteenth-century Martinique», 2006.

²⁸ Cita original: Ensembles typically included «a violin (which is often replaced by an accordion when no violinist is available), a circular frame drum, and a shaker. Sometimes a scraper joins the group as well as a second accordion or violin. When two melodic instruments are available they play short melodic lines in counterpoint, and the result is rhythmic as much as it is melodic». Cyrille: *Op. cit.*, 2006, p. 48.

²⁹ Mendoza de Arce: *Op. cit.*, 2006, p. 205.

³⁰ Cita original: «Lamothe relied little on the music of the vodou ceremony. He preferred to capture the ambiance of rural Haitian music through programmatic titles and suggestive rhythms». Langey: *Op. cit.*, 1994, p. 109.

Margron, especialista en música haitiana y discípula de Julio Racine, explica que «*Nibo* (originalmente *GedeNibo*) fue compuesta por Lamothe al ritmo de una danza de vudú llamada *Banda*; esta danza era utilizada en las ceremonias vudú en honor de Barón Samedi y los demás Guedes [...] incluyendo Guede Nibo».³¹ *Nibo*, un merengue³² escrito para piano, ganó el premio al mejor merengue del Carnaval de ese año.

Wim Stadius Muller (Curazao, 1930) tuvo formación pianística junto al reconocido instrumentista Jacobo Palm, proveniente de una familia de reconocidos músicos, y con fuerte legado en toda la isla. Stadius Muller estudió piano y composición en Juilliard, pero sólo comenzó su carrera musical a finales de su vida, después de una larga carrera de trabajo para el gobierno y varias organizaciones internacionales.³³ Tras su regreso a la música, Stadius Muller se ha dedicado a la interpretación, ha grabado ampliamente como pianista y ha compuesto casi exclusivamente para ese instrumento.

Muchas de las obras de Stadius Muller —como sus *Tres valeses*— son formas de música de baile, como la tumba y los valeses antillanos (también conocidos como valeses de Curazao), mazurcas y polcas. Desde el punto de vista armónico, estos valeses y danzas antillanas están fuertemente arraigadas en el siglo XIX,³⁴ mientras que rítmicamente incorporan las síncopas caribeñas. En este sentido, «el vals de Curazao tiene sus antepasados en el Landler, el vals vienés y los valeses españoles, que ya dejaban su huella en los valeses regionales de la América Latina hacia fines del siglo XVIII. Los primeros valeses escritos en Curazao tuvieron influencia de los escritos por Chopin y Schubert».³⁵

Stadius Muller reconoce también algunos de sus referentes provenientes de las Antillas: «Utilizo los ritmos de las diversas danzas que se desarrollaron en Curazao y sus islas hermanas [...] durante la segunda mitad del siglo XIX [...] El ritmo de la rumba a veces encuentra su camino en mi música, tal vez como un reconocimiento de la deuda que todos los antillanos deben a Cuba por el enriquecimiento de sus tradiciones musicales [...]».³⁶

Por su parte, Raymond La Motta (1926–2013) nació en St. Croix, proveniente de una familia con tradición musical. La Motta es el hermano menor de Wilbur «Bill» La Motta, un compositor con mayor reconocimiento. Ambos hermanos fueron figuras musicales importantes en las Islas Vírgenes de los Estados Unidos. Raymond y Bill, junto a sus otros tres hermanos tocaban calipso en su grupo familiar, The La Motta Band (ver Imagen 4).

³¹ Cita original: «*Nibo* (originally *Gede Nibo*) was composed by Lamothe on the rhythm of a vodou dance called *Banda*. The *Banda* dance is used in vodou ceremonies in honor of Baron Samedi and all [the] Guedes ...including Guede Nibo». Karine Margron, comunicación personal, 5 de junio de 2016.

³² Los merengues eran melodías para el baile, populares entre los haitianos en estratos sociales y de clase. Al respecto véase Largey: *Op. cit.*, 2006, p.106.

³³ Stadius Muller, W.: *Antillean dances for piano* [partitura], s/f.

³⁴ Stadius Muller: *Op. cit.*, s/f, párrafo 5.

³⁵ Cita original: «The Curacaoan waltz has its forbears in the Landler, the Viennese waltz and the Spanish waltzes, which were already spawning regional waltzes in Latin America towards the end of the eighteenth century. The first waltzes written in Curacao were influenced by those written by Chopin and Schubert». Stadius Muller: *Op. cit.*, s/f, párrafo 4.

³⁶ Cita original: «I use the rhythms of the various dances that evolved in Curacao and its sister islands [...] during the second half of the nineteenth century [...] [A] rumba rhythm sometimes finds its way into my music, maybe as an acknowledgement of the debt all Antilleans owe to Cuba for the enrichment of their musical traditions...». Stadius Muller: *Op. cit.*, s/f, párrafo 3.



Imagen 4

Su obra *En Mis Islas Vírgenes* (c.1984), es una danza, otro estilo musical caribeño derivado de la contradanza europea. Las danzas fueron muy populares en las Islas Vírgenes de los Estados Unidos, aunque son originarias del Caribe hispano.

COMPOSITORES DE MÚSICA DE ARTE EN EL CARIBE Y EN EL EXTRANJERO

La escasez de oportunidades educativas y de carreras en el Caribe —los «sectores marginados» donde el intercambio, la comunicación y el comercio a menudo resultan un desafío debido a la distancia geográfica, las barreras culturales y las diferencias lingüísticas— atrae a muchos compositores e intérpretes fuera de casa. Los que se quedan atrás o regresan a casa, son, en general, músicos particularmente flexibles y versátiles, que se involucran en muchas ocupaciones musicales de forma simultánea.

Christian Justilien (Grand Bahama, 1960) pasó sus años de estudio en los Estados Unidos y regresó a las Bahamas al terminar su instrucción. Justilien es compositor, pedagogo e intérprete, que domina varios géneros y llega a una amplia audiencia. Su instrumento primario es el bombardino, pero está versado en la mayoría de los instrumentos de viento de metal y, en ocasiones, toca el violín. Dirige el grupo ColoursJunkanoo, así como la banda de jazz y música caribeña Ambasah. Con Colours conduce un desfile de vibrantes músicos y bailarines que «ruedan» por la céntrica avenida principal de Nassau, ante una estridente muchedumbre de turistas y de locales apasionados; mientras que con Ambasah, interpreta estándares de jazz y calipso en los clubes nocturnos, resorts y diversos festivales. Es igualmente miembro fundador e intérprete del grupo C Force, especializado en música de arte del Caribe, donde funge como arreglista para el singular formato de la agrupación (piano, flauta y bombardino), y con el que ha estrenado parte de sus obras (véanse las Imágenes 5 y 6).



Imágenes 5 y 6

Su *Bahamas Islands Suite* (2012) fue compuesta expresamente para C Force. Cada movimiento de esta obra toma el nombre de una isla de Bahamas y está inspirado en el ambiente natural y la música tradicional de cada una de ellas. Su movimiento «San Salvador» incluye referencias musicales a los himnos nacionales de Italia —tierra natal de Cristóbal Colón, que pudo haber pisado por primera vez el Nuevo Mundo en San Salvador— y Las Bahamas, a la vez que evoca los géneros musicales tradicionales de su tierra natal. Según el compositor: «Los ritmos de junkanoo, goombay y rake(n) scrape, acompañados de maracas, conforman la base de esta pieza [...] Mi escucha de artistas goombay [...] debe haber tenido una influencia en la captura de la sensación tradicional y la esencia de esta pieza».³⁷

Por su parte, Atiba Chike Williams (Trinidad y Tobago, 1990) también estudió en los Estados Unidos, luego regresó a su tierra natal donde se dedicó a la interpretación y la composición. Williams es principalmente un intérprete del steelpan y compone con mucha frecuencia para ese instrumento, considerado desde 1992 como el instrumento nacional de Trinidad.³⁸ Según J. Remy, «Muchas han sido las historias acerca de la aceptación del Steelpan y la lucha en sus primeros años para pasar del concepto de «música tradicional local» a «música clásica más sofisticada». Se pensaba que para que el mundo aceptase este instrumento, debía ser utilizado para interpretar la música clásica además del calyso y la música popular».³⁹

³⁷ Cita original: «The rhythms of junkanoo, goombay, and rake (n) scrape, accompanied by maracas, form the base for this piece ... My listening to goombay artists ... must have had an influence on capturing the traditional feel and essence of this piece». Christian Justilien, comunicación personal, 5 de junio de 2016.

³⁸ Véase Jeannine Remy: «Pan in the 21st century: Steelpan repertoire in the professional market», 2011.

³⁹ Cita original: «Many stories have been told about acceptance of pan and the struggle in its early years to move from the concept of «local traditional jam music» to more «sophisticated classical

Liam Teague y Ray Holman son talentosos y prominentes músicos y compositores que utilizan el steelpan como instrumento clásico. Muchos compositores de Trinidad que no componen directamente para este instrumento lo suelen incorporar en sus trabajos, para transmitir la atmósfera o el sonido nativo de su patria.

Igualmente, Peter Ashbourne (Jamaica, 1950) es intérprete del violín y el piano, además de ser uno de los compositores más prominentes de la música comercial de la isla. Tiene una larga lista de creaciones no comerciales en una amplia variedad de géneros, desde el jazz, la música de arte hasta el reggae, así como música incidental para el teatro, la televisión y el cine. Compuso *Mikey* (2008), la primera ópera del reggae, basada en la vida de un poeta dub local.

Ashbourne utiliza con libertad los elementos populares jamaicanos en sus composiciones de música de arte. Estos usos no responden a intereses nacionalistas, sino para ayudarlo a crear «una voz única» que se destaque para ser escuchado en la rica escena musical jamaicana. El uso de melodías y ritmos de la música folclórica de su país le permite proporcionar «frescura e individualidad» a su sonido, si bien considera que uno de los riesgos de la incorporación de elementos folclóricos es el «rechazo o trivialización» de los compositores más tradicionales, que pueden encontrar tal uso como algo banal o una expresión anticuada de nacionalismo.⁴⁰

Elena y sus variaciones de Ashbourne (1985) se basa en una canción popular jamaicana. Compuesta para recorder solo, fue dedicada a su esposa Rosina Moder que es intérprete de ese instrumento. Es una pieza muy desafiante que empuja al instrumentista a sus límites técnicos; resulta sofisticada en el uso de ritmos sincopados y melodías cadenciosas, en su mayoría diatónicas que son sometidas a transformaciones a partir de diversas técnicas de composición. Esta cualidad se hace muy presente en la *Variación 7*, donde Ashbourne expande el lenguaje armónico de la pieza experimentando con «los polos musicales de tonalidad y atonalidad»⁴¹ (véanse las Imágenes 7 y 8).

Los compositores y músicos que han emigrado a menudo se permiten más libertad artística que los que permanecen en sus países. El mundo más desarrollado tiene una industria de la música formal en la que los compositores y músicos pueden participar, lo que les posibilita a muchos creadores ocupar posiciones académicas o puestos internacionales donde se les paga por componer y de esa manera les queda tiempo para dedicarse a su oficio, por lo que pueden ganarse la vida como compositores y son libres de especializarse en géneros específicos, instrumentos o prácticas. Esto es mucho menos posible para aquellos que se quedan en el Caribe.

Compositores como Franz Hepburn (Bahamas), Eleanor Alberga (Jamaica) y Dominique Le Gendre (Trinidad y Tobago) emigraron al Reino Unido y han desarrollado exitosas carreras como compositores e intérpretes, ya sea vinculados a instituciones académicas o artísticas o de forma independiente. Si bien parte de sus trabajos cuenta con influencias caribeñas, sus catálogos tienden a ser más experimentales o vanguardistas, reflejando una mayor sensibilidad europea.

En este espacio destaca Oswald Russell (Kingston, 1933-2012) quien comenzó a estudiar piano a una edad temprana. Tomó clases en Londres, París y Nueva York antes de establecerse definitivamente en Ginebra. Muchos de sus trabajos fueron inspirados

music. The rationale was that in order for the world to accept this musical instrument, it had to play the classics alongside indigenous calypso and popular music». Remy: *Op. cit.*, 2011, p. 4.

⁴⁰ Peter Ashbourne, comunicación personal, 2 de junio de 2011.

⁴¹ Peter Ashbourne, comunicación personal, 2 de junio de 2011.

por su patria jamaicana, tanto en términos melódicos como en sus nombres. Sus *Three Jamaican Dances* para piano, incorpora frases basadas en canciones populares jamaicanas, buenos ejemplos de la influencia del Caribe en su trabajo.

Russell también recibió influencias de su nueva patria, pues vivir en Suiza le dio la libertad y el lujo de ser experimental en sus composiciones. Su obra *Beachcomber* (1985) es un ejemplo de un trabajo atonal que compuso durante su tiempo en Ginebra. Esta pieza para flauta sola está dedicada a su profesor de composición en el Conservatorio de Música de Ginebra, Andre-Francois Marescotti (1902-1995), y muestra la influencia del estilo compositivo de su maestro a través del uso de un lenguaje armónico extendido, a veces desde una técnica de doce tonos, aunque no en sentido estricto.

Imágenes 7 y 8

ARTE MUSICAL, EN BREVE Y EN CONCLUSIÓN

La historia de la música de arte caribeña es más rica y extensa de lo que se ha recorrido en este ensayo. Cada isla tiene su propia historia del colonialismo, de la migración y del cambio cultural y político que afectaron únicamente la retención y evolución locales de esta música. En algunas islas, los compositores son conocidos, sus obras interpretadas y su música disponible. En otras, los compositores no son reconocidos y sus obras languidecen en cajas, inéditas, sin lograr intérpretes ni atención. Para una región tan justamente orgullosa de sus tradiciones musicales, la música de arte del Caribe y su potencial constituyen una deuda para la investigación musicológica.

BIBLIOGRAFIA

- Banat, G.: «Saint-Georges, Joseph Bologne, Chevalier de», en *Oxford Music Online*, 2016. (<http://www.oxfordmusiconline.com>).
- Carpentier, A.: *Music in Cuba*, Trad. por Alan West-Durán, Ed. e introducción por Timothy Brennan, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.
- Clague, M.: «Instruments of identity: Alton Augustus Adams Sr., the Navy Band of the Virgin Islands, and the sounds of social change», en *Black Music Research Journal*, 18 (1-2), 1998, pp. 21-65.

- Cyrille, D. O.: «The politics of quadrille performance in nineteenth-century Martinique», en *Dance Research Journal*, 38 (1/2), Summer-Winter, 2006, pp. 43-60.
- Gangelhoff, C. & Le Grand, C.: «Racine, Julio», en H. L. Gates & F. W. Knight (Eds.): *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American biography*, Oxford University Press, Vol. 5, New York, 2016, pp. 240-241.
- Grenier, R.: «*La melodie vaudoo*. Voodoo art songs: The genesis of a nationalist music in the Republic of Haiti», en *Black Music Research Journal*, 21 (1), Spring, 2001, pp. 29-74.
- Herrera, E.: «Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo veinte y primeras décadas del veintiuno desde una perspectiva poscolonial», en *Pauta: Cuadernos de teoría y críticamusical*, 32 (135), 2015, pp. 44-57.
- Largey, M.: «Composing a Haitian cultural identity: Haitian elites, African ancestry, and musical discourse», en *Black Music Research Journal*, 14 (2), Autumn, 1994, pp. 99-117.
- _____: *Vodou nation: Haitian art music and cultural nationalism*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2006.
- Manuel, P.: *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, Temple University Press, Philadelphia, 2006.
- Mendoza de Arce, D.: *Music in North America and the West Indies from the discovery to 1850: A historical survey*, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2006.
- Procopio, M.: «Crossing borders: Solo and chamber music for flute by Haitian composers», en *The Flutist Quarterly*, 32 (1), Fall, 2006, pp. 38-43.
- Remy, J.: «Pan in the 21st century: Steelpan repertoire in the professional market», en *Percussive Notes*, March, 2011, pp. 4-7.
- Saint-Georges: *Adagio in F minor for piano* [partitura]. D. R. de Lerma (Ed.). Merion Music Inc., Bryn Mawr, PA, 1981.
- Status Muller, W.: *Antillean dances for piano* [partitura]. International Music Company New York, NY, s/f. (<http://www.junglin.com/Music/Video/podcast/display/MullerAntilleanDances.pdf>)

Entrevistas

Christian Justilien, comunicación personal, 5 de junio de 2016.

Karine Margron, comunicación personal, 23 de enero de 2015 y 5 de junio de 2016.

Peter Ashbourne, comunicación personal, 2 de junio de 2011. ■

Christine Gangelhoff. Estados Unidos. Flautista e investigadora. Miembro de la Facultad de Música en The College of The Bahamas desde 2007, donde funge como coordinadora del departamento de Música, desde 2014. Obtuvo sus títulos de la Yale University, University of Minnesota, y la University of North Texas. Miembro fundadora del ensemble de cámara C Force. Ha realizado estudios sostenidos sobre la música de arte de la región del Caribe. Coautora de los volúmenes I y II de *Art Music by Caribbean composers*, textos que documentan el quehacer de las tradiciones de la música de arte en el Caribe. Actualmente compila el tercer volumen, dedicado al Caribe hispano.

Cathleen LeGrand. Las Bahamas. Investigadora y bibliotecaria de varios colegios y escuelas internacionales. Obtuvo sus títulos de la New York University y Emporia State University (Kansas). Co-autora de los volúmenes I y II de *Art music by Caribbean composers*, textos que documentan el quehacer de las tradiciones de la música de arte en el Caribe. Actualmente compila el tercer volumen, dedicado al Caribe hispano.