

Tradiciones musicales en el Caribe:

# Granada

Laura Vilar Álvarez

*colección*  
**D'CAMPO**





Tradiciones musicales en el Caribe:

# Granada

Laura Vilar Álvarez

colección  
**D'CAMPO**



Activos nuevos y expedientes CIDMUC  
Laura Vilar Álvarez  
© Sobre la presente edición: Ediciones Cañabo, 2013  
ISBN: 978-99-7316-09-4  
Ediciones Cañabo  
Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana  
Calle U de 204, entre 21 y 23  
Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba  
Teléfono: (527) 840 8015 ext. 102 (227) 840 1296  
E-mail: ediciones@cañabo.com.cu; cidmuc@cañabo.com.cu  
Impresión / Patrocinio: Editorial de Ciencias

Texto original, selección musical y fotográfica

Laura Vilar Alvarez

Grabación *in situ*, digitalización de las grabaciones,  
restauración digital de las grabaciones, edición y masterización

Raül Diaz Puig

Transcripción musical

Miriam Concepción / Marta Bonet / Rolando Pérez Fernández /

Ana Victoria Casanova / Karina Rumayor / Ba Tapo / Zobeida Ramos

Fotos

Argeliers León / Olavo Alén / Carlos Manuel Fernández

Edición y corrección

Ernesto Pérez Chang

Edición digital de partituras

William Sotolongo

Diseño de colección

Jorge Méndez Calas

Susana de la Cruz Rodríguez

Diseño de cubierta e interior, mecaacomposición

Susana de la Cruz Rodríguez

Digitalización de imágenes

Annette Gallart Creagh / William Sotolongo

Restauración digital de imágenes

Elisa Alvarez/Susana de la Cruz Rodríguez

Mecacopia

Nurdys Serrano



**CIDMUC**  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO  
DE LA MÚSICA CUBANA

Archivo sonoro y fotográfico CIDMUC.  
© Laura Vilar Alvarez.

© Sobre la presente edición: Ediciones CIDMUC, 2013

ISBN: 978-959-7216-09-4

Ediciones CIDMUC

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

Calle G n. 505, entre 21 y 23

Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Teléfono: (537) 830 8015 ext. 103, (537) 830 4290

E-mail: edicionescidmuc@cidmuc.cult.cu; cidmuc@cupare.cult.cu

Impresión / Palcograf, Palacio de Convenciones

# Índice

Nota a la edición	7
Introducción	9
Granada, la isla de las especias	15
La investigación	19
Principales expresiones de la música tradicional granadina	29
Los cultos <i>Shango</i>	29
Otras expresiones: <i>string band</i> , <i>love song</i> , y <i>steel band</i>	33
Los bailes de cuadrillas y lanceros	39
La práctica del <i>Big Drum</i> o danzas de nación	43
Descripción de una fiesta de <i>Big Drum</i>	45
A manera de epílogo	73
Ejemplos musicales	77
Cantos del culto <i>Shango</i>	79
Cantos de <i>love song</i>	84
Cuadrillas	86
Cantos de <i>Big Drum</i>	91
<i>Kromantine</i>	91
<i>Congo</i>	95
<i>Temne</i>	96
<i>Ibo</i>	97
<i>Arada</i>	99
<i>Chamba</i>	101
<i>Chiffone</i>	102
Bibliografía	103
Testimonios	105
Contenido del CD	107



## Nota a la edición

*Tradiciones musicales en el Caribe* es una serie de la colección D'Campo que nos propusimos hacer debido a la importancia de la información que de ella se saca. Sacar a la luz una parte del pasado de la labor investigativa realizada por el Cidmuc, de la cual formé parte, constituye un reto, y más aún si de este acontecer se sedimentaron los primeros conocimientos adquiridos de primera mano y que constituyeron mis primeros pasos en la vida profesional.

Me siento privilegiada por haber participado directamente en los equipos de trabajo que se crearon, porque tuve la responsabilidad de procesar toda la documentación obtenida *in situ*, hacer el trabajo de mesa previo a la investigación y, sobre todo, poder compartir con Argeliers León en el terreno. Esta experiencia en el ejercicio de la profesión musicológica me adentró en un nuevo mundo y, desde ese instante, mi vida se encaminó hacia un horizonte infinito.

El acervo documental gestado en aquellas jornadas permaneció en nuestros archivos durante varias décadas. Hoy, concluida la digitalización y restauración de los diferentes soportes donde se conserva, constituye un deber compartir estos documentos, fundamentalmente para que las nuevas generaciones de musicólogos e interesados en los temas que se abordan en este volumen, puedan conocer y dar continuidad a los estudios iniciales.

En la selección y ordenamiento de los datos regresé a todas las fuentes disponibles: diario de campo, anotaciones, cintas magnetofónicas, entrevistas transcritas y traducidas, fotografías, bibliografía consultada e informes de trabajo para, con el mayor rigor, poder validar lo obtenido en el terreno. Quisimos también testificar los datos con las imágenes y las grabaciones musicales, de las que utilizamos solo una parte de las que se conservan en el archivo aún inédito y que tienen inestimable valor patrimonial.

Es nuestra intención contribuir a una mejor comprensión de las diversas y complejas expresiones musicales en el Caribe, es también nuestro gesto de gratitud hacia Maurice Bishop y Jacqueline Creft quienes apostaron por defender su memoria, patrimonio y tradición para que fuese reconocido y divulgado por su valor raigal y no como un «producto comercial exótico», como generalmente se aprecia en revistas y otras publicaciones destinadas al turismo de esta región.

Sea, además, un agradecimiento especial a Argeliers León quien, con su magisterio y sabiduría, guió mi mirada hacia estas músicas y estas culturas de un Caribe nuestro, del Caribe del que formamos parte indisoluble y que nos identifica.

Laura Vilar Álvarez

## Introducción

En la formación de los países que habitan la cuenca caribeña como espacio sociocultural, incidieron complejos procesos de transculturación y síntesis, signados por la concurrencia de múltiples componentes étnicos en los flujos migratorios continuos y desiguales, la confrontación de universos culturales heterogéneos, la variedad de lenguas, la riqueza y yuxtaposición de imaginarios sociales, artísticos y religiosos, capaces de tramar una y otra vez la identidad múltiple y fragmentada de esa región privilegiada que ahora reconocemos como el Caribe. En ese contexto, la música constituye uno de los componentes más significadores de la especificidad cultural de la región y del enorme caudal de sus expresiones tradicionales —laicas y religiosas— y quehaceres contemporáneos.

El estudio musicológico de la música del Caribe, o de cualquiera de sus manifestaciones y/o géneros musicales, constituye un reto debido a que estas conviven en diferentes niveles de desarrollo según su génesis y decurso histórico, lo que presupone cambios de su alteridad con respecto a lo local y a lo macro regional.

En este sentido, el concepto de continuidad cultural desarrollado por el musicólogo cubano Argeliers León, indica pautas fundamentales para la comprensión de las expresiones musicales en la región, especialmente relacionadas con los aportes africanos. En ese sentido señala:

Hace ya cierto tiempo, para estudiar algunos aspectos del desarrollo socio histórico de determinadas manifestaciones culturales —particularmente para áreas de movimientos poblacionales y asentamientos heterogéneos, como la América—, se presta atención a los movimientos migratorios y sus causas, las vías de esos movimientos; y, consecuentemente, como es el caso americano, se considera entonces la presencia del africano, no como desprendimientos o pedazos de sus culturas ancestrales —elementos, aportes, raíces, se ha dicho— para con tales términos tratar de configurar lo que pudiera ser tenido por restos o intrusiones dejados en el tiempo; sino para investigar la presencia americana del africano desde nociones de *continuidad cultural*. [...].

Se trataría, en cambio, de delinear un fenómeno de continuidad cultural del que se desprenden formas cognoscentes de comunicación dada la ancha existencia de un sistema de pensamiento discursivo, de orden retórico, que haya estado conformando nuestra identidad latinoamericana y caribeña, como una constante del venero afroide presente, históricamente, en el Nuevo Mundo. [...] la *concurrencia* funcional de elementos sustanciales, y su permanencia cultural. Esta idea de integración funcional de elementos sustanciales de comunicación —no de sus facturas externas—, va a estar en el sustrato de lo que quiero plantear en

esta charla como *continuidad* de elementos comunicantes del africano en una cultura latinoamericana, que se construye por esa misma comunicabilidad del hombre en nuestras sociedades —dando el Caribe, por su insularidad, como simple variante de la unidad continental.<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Idem.

Pero al referirse al Caribe en otra de sus contribuciones, Argeliers destaca el carácter peculiar de los procesos formativos de tales expresiones:

[...] migraciones posteriores iniciaron el otro movimiento que declinamos como de arcadas, y así fueron las que se articularon, por tramos muy específicos, según los intereses de las metrópolis europeas, por entre islas del arco antillano, como fueron las de los colonos franceses y sus esclavos, por Guadalupe, Dominica, Martinica, Saint Lucie hasta Granada, con sus venidas e idas, (mas idas que venidas), según las coquetas pugnas entre las coronas de Francia e Inglaterra. Pero aquí el producto cultural [...] fue el resultado de una reducción referencial, como en un simple listado, de alusiones a expresiones que en peculiares particularidades [...] dieron lugar a expresiones musicales como las del *Big Drum*, o las *cuadrillas* y los *love songs* que se remontan hasta Guadalupe.<sup>2</sup>

En el Caribe conviven procesos de continuidad cultural que ocurren de modo paralelo, simultáneo y relativamente independiente en cada uno de los países que conforman la región, condicionados por el modo peculiar y específico del desarrollo económico-social de cada país. Eso define la coexistencia de niveles o estadios diversos en el desarrollo de toda el área y la consecuente diversidad de sus comportamientos culturales.

Los asentamientos humanos superpuestos se sedimentan unos sobre otros, provocando, en movimientos como arcadas, la concurrencia e integración funcional y la continuidad cultural que definen un mismo proceso de asimilación y de conformación de una nueva cultura en permanente transformación y movimiento. Y es esa peculiaridad de los procesos de asimilación y cambio lo que caracteriza a la región caribeña y la identifica. Retornar al estudio de las expresiones músico-danzarías de Granada constituye un propósito de gran interés para el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), en tanto la publicación por primera vez del conjunto de los resultados de campo obtenidos durante el período que va desde 1982 hasta enero de 1983, puede aportar información aún inédita sobre la cultura musical tradicional granadina y sentar bases para su relación, con otros estudios de la región. Será la posibilidad de revaluar, desde una perspectiva más actual y sobre todo caribeña, los procesos de interrelación-transculturación que pudieron ser observados y registrados *in situ*, enmarcados en sus contextos, poner en relieve a sus actores, develar la historia y el imaginario social que sustentaron los comportamientos culturales observados y, por último, contribuir al

<sup>1</sup> Argeliers León: "Continuidad cultural africana en América", en *Anales del Caribe*, no. 6, 1986, p. 115.



reconocimiento social de aquellos patrimonios culturales que fueron compilados durante la investigación y que permanecen en los archivos documentales y fonográficos del Cidmuc.

Validar el concepto del propio Argeliers León referente a la región y a estas islas cuando expresó:

Es importante tener en cuenta estas circunstancias que ocurrieron al mediar el siglo XVII [se refiere a las migraciones en la región], pues constituyó una migración por trasposos de africanos, desde los inicios de los trabajos de las "Compañías" en la isla de San Cristóbal, en la parte septentrional del arco de barlovento que por su posición se nutrió más prontamente de una población africana, que fue como "derivando", por los cambios económicos que se sucedían en esta parte del Caribe, hacia puntos más al sur —veremos luego que esta migración, así por *derivación*, se continuó después de la llegada de los ingleses a esta parte del Caribe, para desplazar a los franceses. Granada y Carriacou ilustran claramente de la presencia de un *punto terminal*,<sup>3</sup> singularizable, en una *franja migratoria*, que decimos ahora ha sido característica de estos procesos de poblamiento caribeño [...].<sup>4</sup>

En este estudio de la música folclórica popular de Granada resultará útil también tener en cuenta, como postura teórica, los conceptos de la antropología de la experiencia donde "el antropólogo comprende la vida social como experiencia vivida por parte de él y sus interlocutores".<sup>5</sup>

Por otra parte, la propia noción teórica del Caribe, de la caribeñidad, del concepto de la unidad en la diversidad de lo caribeño, se ha ido gestando y definiendo en la historia relativamente reciente de la región. En ese sentido, en las últimas décadas del siglo pasado, Cuba contribuyó al consenso y la toma de conciencia sobre la dimensión histórica y cultural de los países del área ante el escenario mundial, actuando como referente político y cultural, y como articulador de espacios de diálogo e intercambio entre artistas e intelectuales caribeños.<sup>6</sup>

Exponente de esa voluntad regional fue su integración en 1995 como miembro fundador de la Asociación de Estados del Caribe, así como país anfitrión del Festival Carifesta celebrado en 1979 con la presencia de más de dos mil delegados procedentes de veintinueve países de la región. Precisamente es en ese encuentro, donde algunas de las más claras voces de la intelectualidad caribeña se pronuncian por tópicos referidos al auto-reconocimiento, la identidad, la lucha anticolonialista, la unidad, la diversidad y la integración.

Entre las opiniones vertidas en ese encuentro, resulta oportuno retomar la ofrecida por el investigador cubano Manuel Moreno Fragnals al plantear que:

<sup>3</sup> Argeliers León: *Los caminos en el círculo*. Conferencia en el Evento convocado por el Consejo Internacional de la Música Popular de la Unesco y el Cidmuc en La Habana, septiembre de 1987. Material mecanografiado, archivo personal del autor.

Argeliers define como punto terminal "la coyuntura material, social, para que históricamente se desarrollaran factores objetivos y subjetivos —diferenciables e individualizables— que pueden definir áreas de expresiones culturales; éstas han creado caracteres que permiten detallarlas, describirlas y analizarlas en sus componentes. Pero, además, han generado órdenes sistémicos, tan integrados como para permitir el haber influenciado en otras expresiones culturales del área, en la que han quedado insertas aquellas expresiones culturales que en un momento arribaron tras un curso migratorio [...]."

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Pablo G. Wright: "Experiencia, intersubjetividad y existencia hacia una teoría-práctica de la etnografía", *Runa*, Archivo para las ciencias del hombre, vol. xxi, Buenos Aires, 1993-1994, pp. 345-380.

<sup>6</sup> Téngase en cuenta que ya en 1973 se había creado La Comunidad del Caribe (Caricom) a través de la firma del Tratado de Chaguaramas, Trinidad y Tobago, para transformar la Asociación Caribeña de Libre Comercio en un Mercado Común.



El interés colonial o neocolonial ha tratado de perpetuar el sentido de la diversidad cultural caribeña. A la barrera real de los idiomas diferentes se ha agregado una barrera comunicante o distorsionadora de la comunicación, que pretende que cada isla se sienta y actúe como mundo cultural —y por ende, político— diferente. Y en algunos casos se pretende que la isla busque su identidad en la metrópolis o en tierras extrañas, y no en sí misma. Pero el proceso histórico y la realidad en sus manifestaciones artísticas muestran lo contrario. La identidad real pretende ser discutida y, a la larga, borrada. Artistas y científicos sociales caribenhos tienen hoy una tarea más importante que la búsqueda simplista de elementos africanos en su cultura, o el análisis comparativo con culturas africanas actuales: es el estudio de las integraciones específicas y de las formas simbólicas comunes desarrolladas en el Caribe durante el proceso de consolidación de sus nuevas sociedades.<sup>7</sup>

Otra opinión que caracteriza la región la refiere Henri Bangou, historiador y ensayista guadalupense cuando dice:

En cuanto a la región considerada hay, en efecto, una identidad de cultura que resulta de la identidad de su historia. Países o territorios explorados y sometidos por los colonos europeos practicando el genocidio de los aborígenes, y donde se crearon nuevas sociedades humanas por la yuxtaposición o bruceaje de lo que restaba de los amerindios, colonos europeos, africanos reducidos a la esclavitud, después libres, aportes asiáticos de la segunda mitad del siglo XIX —identidad también en cuanto a las estructuras económicas de esas sociedades elaboradas como apéndices de las economías de las metrópolis coloniales; identidad, por consiguiente, en cuanto a la naturaleza de las luchas mantenidas regularmente por esos pueblos para acceder a la libertad, a la dignidad y a la libre disposición de sí mismos y de los recursos de los territorios que han fecundado con su sudor y su sangre.

Identidad, en fin y sobre todo, de las características de formación de las culturas de esos países, es decir, de la manera en que los pueblos han hecho perennes las culturas originales yuxtapuestas o confrontadas, adaptándolas a situaciones sociales concretas.<sup>8</sup>

Otra visión sobre la cultura caribeña la expuso en su discurso inaugural Maurice Bishop durante la Ira. Conferencia de Trabajadores Intelectuales del Caribe donde expresó:

<sup>7</sup> Jaime Sarrusky: "Cartesina en Cuba", en *Anales del Caribe*, 1981, p. 212.

<sup>8</sup> Henry Bangou: "Ensayo de definición de las culturas caribeñas", en *Anales del Caribe*, 1981, p. 235.

Durante siglos esta cultura caribeña, esta cultura de las masas del pueblo caribeño se ha desarrollado en el limbo, ignorada, pasada por alto o en el mejor de los casos vista con desprecio. Esta cultura aún no ha obtenido la aprobación del pueblo mismo que la crea y la practica: las masas del pueblo caribeño. Y esto, sobre todo, esta débil autoimagen de nuestra cultura, nos expone abiertamente a la dominación [...]. Nuestras culturas nunca han tenido la oportunidad de desarrollarse hasta el punto de convertirse en un baluarte de nuestra soberanía.<sup>9</sup>

Durante Carifesta, por primera vez se llevaron a cabo actividades de singular importancia, tales como la primera Gran Exposición de Pintura Primitiva del Caribe, el Carnaval Caribeño y el Encuentro de Musicólogos del Caribe.<sup>10</sup>

El Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) fue inaugurado en diciembre de 1979 e incluye a la región en su objetivos de investigación dado la función expresa de "propiciar y realizar la investigación y el estudio de la música cubana y su relación con los fenómenos sociales e históricos concurrentes", así como "llevar a cabo investigaciones sobre la música de otros países que resulten útiles a los objetivos del desarrollo de la música cubana".<sup>11</sup>

Con la fundación en 1976 de su Centro de Estudios del Caribe, la Casa de las Américas dio cauce a la investigación y difusión de lo más relevante del pensamiento intelectual de ese momento, creando además su revista *Anales del Caribe*.

Con un propósito semejante fue también formalizada la Cátedra del Caribe de la Universidad de La Habana, creada en 2004 con el objetivo de desarrollar el estudio del Caribe con una constante reflexión teórica, metodológica e investigativa dentro de un eminente enfoque interdisciplinario.

Por tanto, la propuesta de desarrollar investigaciones musicológicas que asumieran el Caribe como área de estudio no fue un hecho aislado. Estaban creadas las bases en Cuba y en varios países del Caribe, como Granada, sobre todo a partir del mandato de Maurice Bishop que, desde 1979, se preocupó por la preservación de su cultura más raigal y de que se reconocieran sus principales cultores; que su país contara con esos testimonios en el conocimiento y difusión de las expresiones que caracterizaban la música tradicional de aquel entonces. En ese contexto se formalizaron los primeros nexos de colaboración solidaria entre Cuba y Granada en sectores de la salud y la cultura, así como para la construcción del aeropuerto internacional de Point Saline.

En 1982 el Ministerio de Cultura de Granada solicitó al Ministerio de Cultura de Cuba la colaboración para la salvaguarda de las expresiones de música tradicional de su país. La Ministra de Educación, Asuntos Sociales y de la Juventud granadina Jacqueline Creft, insistió en que el equipo estuviese integrado por especialistas granadinos y cubanos, asegurando una mejor comprensión de su cultura para los cubanos y la posibilidad de asimilación de los métodos utilizados por nosotros en el terreno en un acertado intercambio de experiencias.

<sup>9</sup> Granada, 20 de noviembre de 1982.

<sup>10</sup> Armando Hart, Ministro de Cultura de Cuba en aquellos momentos, informó en el acto de constitución de la Comisión patrocinadora de Carifesta 79 que la Comisión Nacional estaría integrada del siguiente modo: Director general, el compañero Julio García Espinosa, viceministro de Cultura. En representación de instituciones culturales y de la Asamblea Provincial del Poder Popular y de organizaciones de masas, los siguientes compañeros: Haydée Santamaría, por la Casa de las Américas; Oscar Fernández Mell, por el Poder Popular de la Provincia de Ciudad de La Habana; Nicolás Guillen, por la UNEAC; René Rodríguez, por el ICAP; Nivaldo Herrera, por el ICRT; Joaquín Góngora, por el Instituto Nacional del Turismo; Jacinto Viamontes, por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura; Omar González, por la Brigada Hermanos Saiz; Eduardo Ramos, por la Nueva Trova, e Idalberto Suco, por la Brigada Raúl Gómez García. Al mismo tiempo integrarían la Comisión Nacional las siguientes personalidades de la Cultura: Alejo Carpentier, José Luciano Franco, Argeliers León, Samuel Feijoo, Electo Silva, Manuel Moreno Fraguinals, Roberto Fernández Retamar, Mariano Rodríguez, Odilio Urfé, Leo Brouwer, Antonieta Enríquez, Luis Suardías, Martha Arjona y Olavo Alén. En periódico *Juventud Rebelde*, 4 de marzo de 1979.

<sup>11</sup> Decreto Ley 25/1978, emitido por el Consejo de Estado. Publicado en la *Gaceta Oficial* de Cuba.

Esta solicitud se transfirió al Departamento de Música de la Casa de las Américas, entonces liderado por Argeliers León, y de conjunto con la dirección del Cidmuc, representado por el Dr. Olavo Alén, se decidió integrar un equipo de investigación que llevaría a cabo tal encomienda. En ese mismo año, el Departamento de Investigaciones Fundamentales del Cidmuc dio inicio al tema de investigación titulado *Interrelaciones entre la música cubana y caribeña* que desarrolló hasta 1990 con el objetivo de establecer los puntos de contactos entre la cultura musical cubana y las concomitantes en el Caribe.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> A las investigaciones realizadas en Granada, debido a los objetivos del tema *Interrelaciones entre la música cubana y caribeña*, se sumaron los trabajos de campo efectuados en Guadalupe y Guayana, así como los resultados de los estudios de las comunidades caribeñas (haitianas, jamaiquinas y caribeñas) asentadas en Cuba.



## Granada, la isla de las especias

Granada y sus dos islas vecinas, Carriacou y Petite Martinique, fueron descubiertas por Cristóbal Colón en 1498, quien la denominó *Concepción*, dato que está consignado por Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias*. Ya en esa época los indios caribe habían expulsado a los habitantes originarios, los arawakos, y tenían establecido su dominio además en las islas vecinas San Vicente y Dominica.

Los ingleses, en su afán de asentarse en dicho territorio, hicieron intentos en 1608 pero no lo lograron. Fue en 1638 que Du Parquet, accionista de la compañía francesa de Las Indias, logró derrotar a los caribes y mantener el dominio francés hasta 1783 cuando, definitivamente, pasó a dominio inglés, según el Tratado de Versalles, razón por la cual se considera hasta nuestros días uno de los países del Caribe anglohablante.<sup>13</sup>

Granada, la mayor de las islas, posee abundante agua potable y una belleza natural sorprendente. Carriacou, de menor tamaño, se sitúa a veintiséis millas del extremo nordeste de Granada entre ésta y la isla San Vicente. A diferencia de la isla mayor, Carriacou, con solo trece millas cuadradas, posee un clima seco, pero carece de ríos y manantiales y el promedio anual de lluvias oscila alrededor de los 125 mm, o sea, menos de la mitad con relación al de Granada. El agua potable es vital para la población y se repartía equitativamente entre las personas. En este sentido el método de construcción de las viviendas tiene en cuenta un sistema de drenaje que permite recolectar agua de lluvia y acumularla en cisternas.

La economía fundamental de estas islas en general fue la plantación azucarera y este medio de explotación se incrementó a partir del arribo definitivo de los británicos, llegando a considerarse Granada y Carriacou la segunda colonia inglesa de mayor producción azucarera del siglo XVIII. Aunque las condiciones climáticas de Carriacou son tan poco favorables para el avance de una economía agrícola desarrollada comparable con la de la isla mayor, mantiene la producción de especias, en particular de la nuez moscada,<sup>14</sup> también se cultivaba la cocoa desde 1714. En 1944 se estableció una procesadora de algodón. Se desarrollan además los cultivos del maní, la lima y el frijol. No es de extrañar entonces que se les reconozca a estas como la Isla de las Especias.<sup>15</sup>

Además de la pesca, otro de los principales renglones de la economía de Carriacou es la construcción de barcos llamados *scooners*. Estas embarcaciones se utilizan para el tráfico entre Windward (Barlovento) y Leeward (Sotavento).<sup>16</sup>

En 1967 se construyó en Lauriston una pista de aterrizaje para aviones pequeños. Pudimos observar cómo, para que los aviones pudiesen aterrizar sin peligro alguno, un individuo se encargaba de espantar a los animales ovinos pertenecientes a personas que vivían en asentamientos cercanos al lugar.

Casi la totalidad de Carriacou carecía de electricidad y no fue hasta 1981, ya durante el gobierno de Maurice Bishop, que se electrificaron las principales zonas de la isla. El cine y la televisión no existían en el momento de nuestra visita, como tampoco en la más pequeña de las tres islas, aspecto que

<sup>13</sup> *A Short History of Grenada, the Grenada Independence, secretariat, history and literary division, fotos, mapas, música, 1974, p. 44.*

<sup>14</sup> Ídem.

<sup>15</sup> Ídem.

<sup>16</sup> Ídem.





marcaba una notable diferencia con respecto a la isla principal. Petite Marti-

nique posee recursos naturales más limitados que Carriacou.

El idioma oficial en las tres islas es el inglés pero en Carriacou y Petite

Martinique se utiliza también el patois, denominado en la isla como *broken*

*french*, donde se conjugan los términos africanos y franceses. En este sentido,

Joseph Maxman, uno de los cultores entrevistados en Carriacou, nos comen-

tó que "aprendió a hablar el patois con sus padres porque viajaban continua-

mente a Martinica, Guadalupe y Santa Lucía y necesitaban comunicarse para

tener éxitos en sus negocios". Por otra parte, la investigadora y directora de

una de las escuelas primarias de la isla, Christine L. David, decía que "los

niños de la escuela los viernes recibían clases de patois".<sup>17</sup>

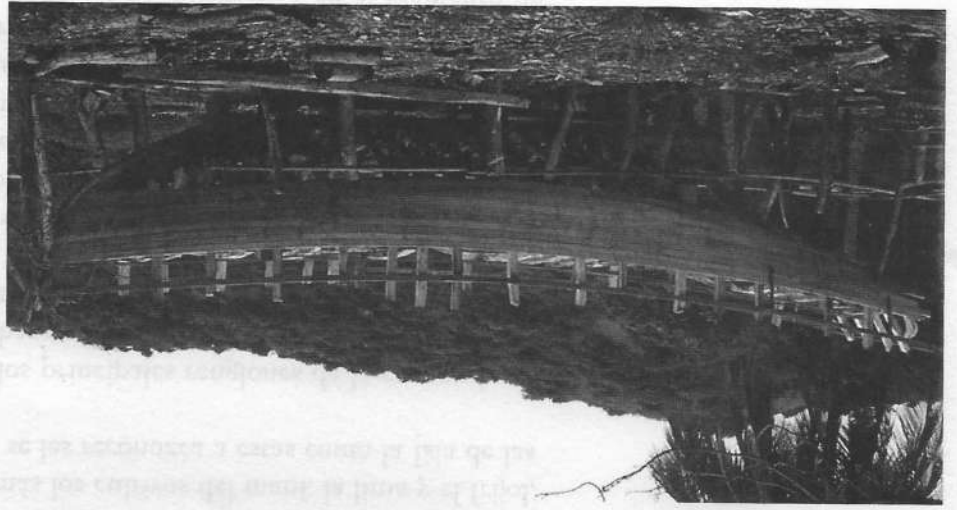
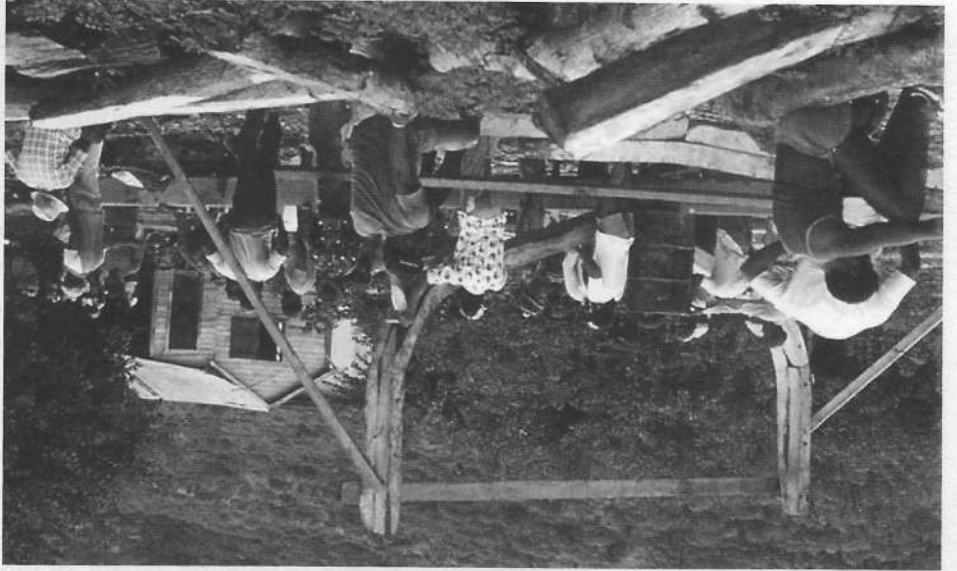
La religión oficial de Granada es la anglicana con gran influencia en todo

el territorio granadino, y sus actividades dentro de la iglesia tenían gran rele-

vancia social entre sus pobladores. Christine nos comentaba que "la práctica

de las tradiciones culturales y sus celebraciones se convierten en verdaderos

acontecimientos para la comunidad".<sup>18</sup>



Construcción de un *scomm*. Carriacou, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

<sup>17</sup> Christine L. David: Entrevista realizada por Olavo Alén y Argeliers León en Carriacou, abril 1982. Conservada en cinta magnetofónica no. 66.83 en el archivo del Cidmuc.

<sup>18</sup> Idem.



Aeropuerto de Carriacou, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Detalle del sistema colector de agua de lluvia. Carriacou, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Iglesia Anglicana en Carriacou, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

## La investigación

La investigación en Granada tuvo dos etapas de trabajo, la primera entre el 27 de abril y el 3 de mayo de 1982, donde participaron los musicólogos Argeliers León y Olavo Alén quienes establecieron los primeros contactos oficiales e hicieron las primeras investigaciones de campo en la isla de Carriacou. La segunda expedición tuvo lugar entre el 23 de diciembre de 1982 y el 23 de enero de 1983, para un total de 56 días de estancia en territorio granadino. En esa ocasión el equipo estuvo integrado por Argeliers León; Rolando Pérez Betancourt, musicólogo; Laura Vilar Álvarez, auxiliar de investigación en ese momento; el fotógrafo Carlos Manuel Fernández; el ingeniero de sonido Raúl Díaz y la especialista granadina Christine L. David quien estuvo presente durante todo el tiempo y aportó al equipo cubano sus conocimientos de la cultura musical de su país. En ambas ocasiones se sumó al equipo Eduardo Rivero,<sup>19</sup> coreógrafo cubano que cumplía misión cultural para formar la compañía de danza granadina.

Los objetivos de la investigación se encaminaron al registro fotográfico y sonoro de toda la información posible sobre las diversas manifestaciones de la música tradicional de la isla y a la creación de un archivo sonoro y fotográfico que, luego de procesado e identificado en Cuba, se donaría una copia de todo el material al Ministerio de Cultura de Granada, como muestra de la fructífera colaboración internacionalista entre los gobiernos de ambos países.

Se realizó entonces un trabajo exploratorio en las tres islas que conforman el archipiélago, para localizar las principales manifestaciones de la música tradicional popular. Se hicieron grabaciones especializadas para su transcripción musical con el objetivo de confeccionar un libro de partituras de las principales manifestaciones de la música popular tradicional granadina. En este sentido, vale aclarar que, en aquel momento, el Cidmuc no poseía grabadora multipista, por lo que las grabaciones se realizaron grabando primero el tema completo, luego solo la grabación del instrumento guía del conjunto instrumental que fuere, sin dejar de tocar éste, entraba otro instrumento del conjunto; así sucesivamente se hacía con el resto de los instrumentos. Luego se grabó el instrumento que llevaba la guía rítmica del conjunto y escalonadamente se incorporaron al toque cada uno de los componentes instrumentales del grupo. En el caso de las voces se grabaron de igual manera. Esto se repitió en cada uno de los toques. De esta manera fue más fácil para el investigador realizar la transcripción musical de la pieza.<sup>20</sup>

Se realizaron grabaciones de nivel técnico profesional de las expresiones musicales más representativas de la localidad, con el objetivo de su procesamiento para la posterior producción de un disco (LP) que se donaría al Ministerio de Cultura de Granada para su distribución y comercialización por dicho país.

Cumplidos estos primeros objetivos, se planificarían nuevos proyectos de investigación para culminar el programa de colaboración cultural que se brindaba en aquel momento al Gobierno Revolucionario de Granada.

El método empleado durante el trabajo de campo fue la observación directa, la entrevista, la grabación, la fotografía, aspectos metodológicos que

<sup>19</sup> Recientemente fallecido en Santiago de Cuba.

<sup>20</sup> Este método de registro sonoro lo estableció Olavo Alén en el Cidmuc al no contar dicha Institución con un equipo multipista de grabación *in situ*. Fue empleado por todos los musicólogos que hicimos investigaciones de campo en otros territorios y que integramos el Departamento de Investigaciones Fundamentales de dicha institución. Varias grabaciones de este tipo se conservan en cintas magnetofónicas en el archivo del Cidmuc.



el Cidmuc desarrollaba en ese momento en todo el territorio nacional. Ya desde 1978 Argeliers León y sus primeros discípulos nos trasladaban a los estudiantes de musicología<sup>21</sup> y a los jóvenes musicólogos del Cidmuc el valor de la entrevista para este tipo de investigación, por lo que su aplicación fue el paradigma que la musicología cubana asumía como referente en esos años.

De igual manera la fotografía debía cubrir todos los aspectos que testificaran el momento, de ahí que se tuviera en cuenta la arquitectura del lugar, carteles, vestuarios, paisajes, pobladores, locaciones, bailes, detalles de los movimientos de los pies, y de la postura del bailarín, conjuntos instrumentales, formas de ejecución, afinación y construcción de los instrumentos musicales, atributos religiosos, el equipo trabajándose, los sacrificios, el informante, su hábitat, su familia, su casa, el ambiente dentro de esta casa, etc. Lo esencial era capturar la imagen en el momento para luego, a través de ella, poder reproducir lo ya observado. El ojo del fotógrafo debía testimoniar todos los elementos esenciales que captaba el ojo del investigador, tenían ambos que mirarlo todo y la cámara debía revelar aquellos objetos que el ojo humano no podía captar, de ahí la importancia y comunión del equipo.<sup>22</sup>

En la grabación de audio, además de las entrevistas y la música, se acopiaron muestras del sonido ambiente en las fiestas, el mercado, el cementerio, el mar, el silencio de la noche, la construcción de embarcaciones marítimas, las fiestas observadas antes y después de su desarrollo, para registrar como referente sonoro del lugar y poder tener esta referencia sonora utilizable en cualquier soporte audiovisual que se requiriese posteriormente. Esta idea del técnico de sonido Raúl Díaz de alguna manera sustituyó la ausencia de una cámara de filmación con la que el Cidmuc nunca contó para los registros testimoniales de esas décadas.

Estos elementos, imagen y sonido, más la observación, la entrevista, los comentarios realizados por los investigadores en sus notas de campo, las anotaciones reflejadas en el diario de la expedición, las fuentes consultadas, nos permiten hoy desde nuestro imaginario reconstruir la experiencia con una data fiel al comportamiento de los acontecimientos observados.

Se consultaron documentos en la Biblioteca Nacional José Martí y la Casa de las Américas, en el caso de Cuba; y en el de Granada, en la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Marty Show House de Saint Georges. De estas consultas valoramos que el volumen sobre la historia económica y política del país era mayor que la referida a la historia de su cultura. Entre algunos de los que se refieren en específico a la música en años anteriores a nuestra investigación, mencionamos a Andrew C. Pearse y Angies Smith.

Como dato interesante, según consigna la historia de Granada, a partir de la dominación inglesa en 1783, las nuevas autoridades permitieron al derrocado gobierno francés que se llevara consigo toda la documentación existente en la isla. Lo que provocó que fuese más difícil para el equipo encontrar información en las bibliotecas del país.

Fueron visitadas, en Granada, las parroquias Saint George's (Sans Souci, Grand Anse Valley); St. David's (River Saller); Sauteurs, St. Mark y Saint John's; Concord. En Carriacou, se trabajó en L'Esterre, Harvey Vale, Belmont, Bogles, Mount Royal, Mount Pleasant, Six Roads, Hillsborough,

<sup>21</sup> En la carrera de Musicología del Instituto Superior de Arte, La Habana, 1982.

<sup>22</sup> El equipamiento fotográfico empleado contó de dos cámaras de 35 mm, una para montar película negativa en blanco y negro y otra para película de 120 mm montada con película en blanco y negro para este formato, lo que resulta fundamental para la fotografía de los instrumentos musicales y otros detalles; un trípode; una lente de 135 mm (telefoto) para las cámaras de 35 mm; una lente de 35 mm (ángulo ancho para cámara de 35 mm); dos flash electrónicos; una lámpara de cuarzo de 1000 wats y un fotómetro.



Brunswick y Windward, prácticamente la totalidad del territorio; en Petite Martinique solo se estuvo en la escuela primaria de la isla.

Fueron entrevistados un total de 28 informantes o cultores de diversas edades. De acuerdo a las funciones que ejercen en el evento musical, 16 son ejecutantes, 4 son constructores de instrumentos, 8 tienen funciones religiosas dentro de los cultos, 5 son cantantes y 5 son bailarines. Gran parte de estas entrevistas fueron registradas por su valor testimonial con un total de once horas de grabación aproximadamente. Atendiendo a sus edades podemos agruparlos de la siguiente manera:<sup>23</sup>

Edad	Cantidad
15-29 años	5
30-59 años	12
60-79 años	5
80-100 años	3
Desconocida (Los informantes cuyas edades se señalan como desconocida, los podemos incluir, por su apariencia, entre los 60 y 79 años). <sup>24</sup>	3

Se realizaron 26 horas de grabaciones, desglosadas en 8 horas y 35 minutos de entrevistas y 17 de registros sonoros. Se realizaron 711 fotos en blanco y negro y 569 diapositivas a color de 35 mm.<sup>25</sup>

El disco *Folk Music of Carriacou*, producido en coedición por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba (Egrem) y el Cidmuc, con el código C-001, cuya compilación y notas discográficas fueron realizadas por Rolando Pérez Fernández a partir de las grabaciones *in situ*, lamentablemente nunca pudo ser entregado a Granada debido al golpe de estado ocurrido en 1983 contra el gobierno de la Nueva Joya y que cobró la vida del presidente Maurice Bishop.

En 1984, luego de las desapariciones físicas de Maurice Bishop y de Jacqueline Creft, mis colegas Carlos Manuel, Raúl Díaz y yo realizamos el diapofonograma *Réquiem por Granada* donde usamos los sonidos ambientes y las fotografías recogidas durante el trabajo de campo. Este resultado, testimonio audiovisual de esa excepcional experiencia humana y profesional con el pueblo de Granada, aún está inédito en los archivos del Cidmuc.

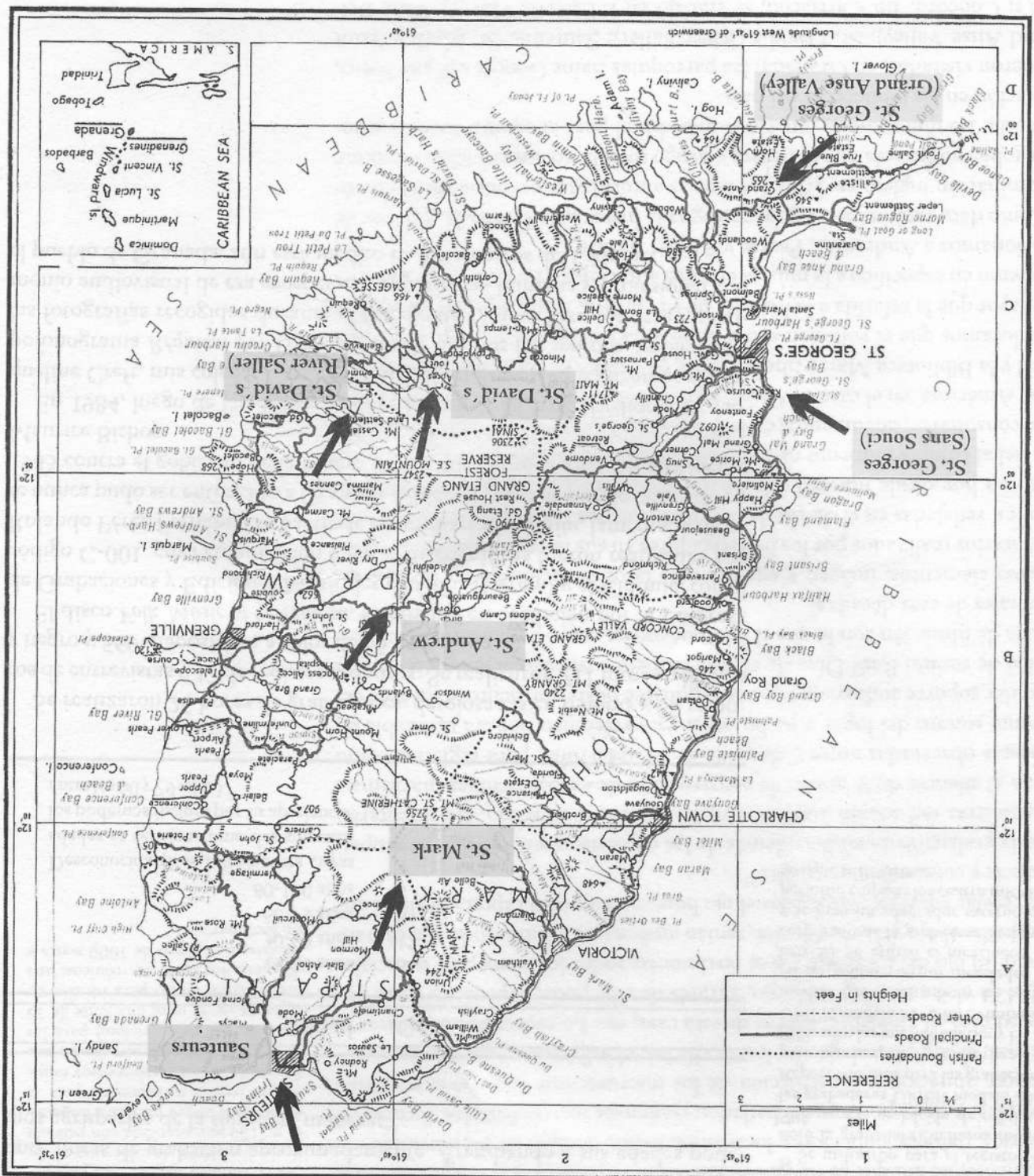
<sup>23</sup> Rolando Pérez Fernández: "Informe de trabajo de campo en Granada, 2da. expedición". Edición ligera Cidmuc, 1983

<sup>24</sup> Laura Vilar Álvarez: Diario de campo, 2da. expedición, Archivo Cidmuc, 1983.

<sup>25</sup> Se utilizaron para el registro sonoro la grabadora Stellavox modelo SP8 para la grabación de música, y las grabadoras UHER modelo 4000 Report Monitor para las grabaciones para transcripción y entrevistas. Se utilizaron los micrófonos Sony F 115, UHER modelo M-646, Sennheiser, modelo MD-421 y Sony ECM 99. Al no contar con un mezclador de baterías se utilizó el mezclador incorporado de la grabadora Stellavox y se hizo un adaptador externo que permitió emplear los cuatro micrófonos que se llevaron.

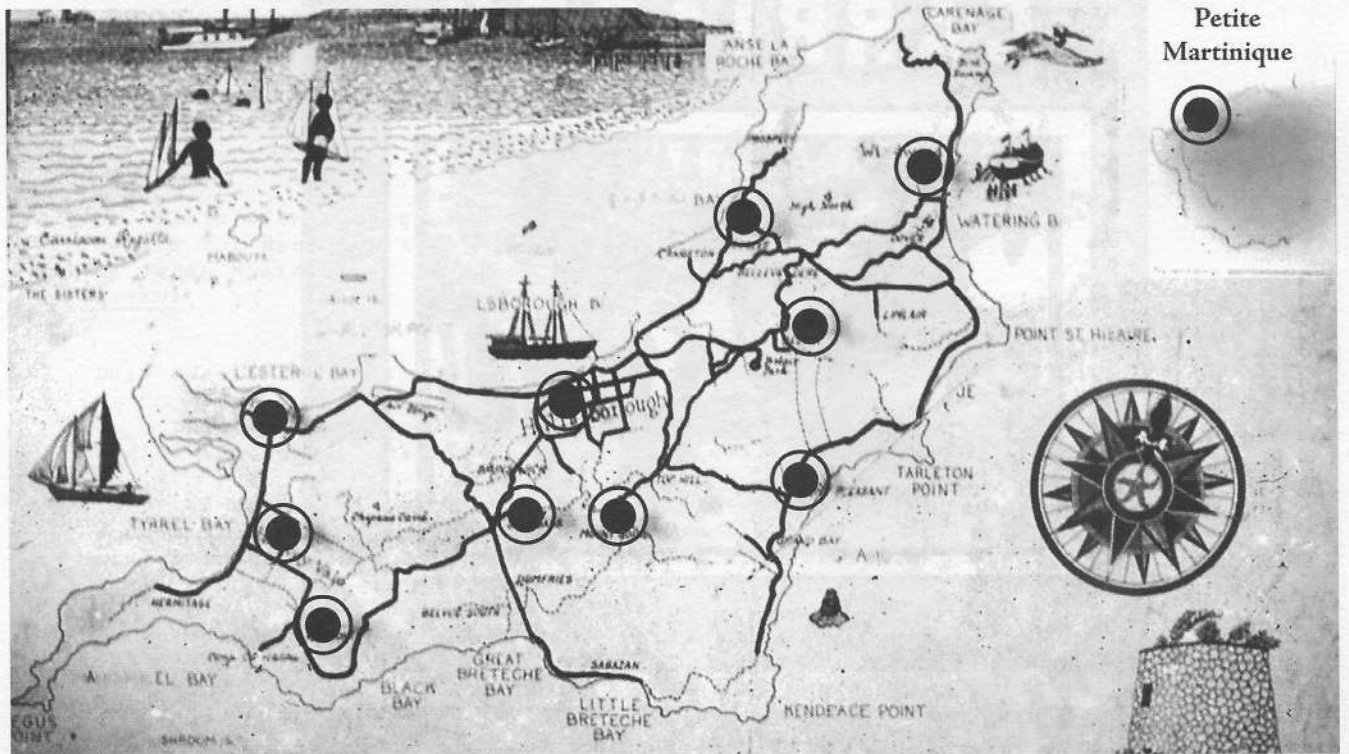
# Granada

— Mapa de Granada con los territorios visitados —



Carriacou

— Mapa de Carriacou con los territorios visitados —





# FOLK MUSIC OF GARRIAGOU



## Portada y contraportada del LP Folk Music of Carriacou.

**QUADRILLS**

Each dance is generally opened by the solo singer, followed by the chorus and then by the duet, the solo and finally by the full group.

The dance is generally opened by the solo singer, followed by the chorus and then by the duet, the solo and finally by the full group.

The dance is generally opened by the solo singer, followed by the chorus and then by the duet, the solo and finally by the full group.

The dance is generally opened by the solo singer, followed by the chorus and then by the duet, the solo and finally by the full group.

**Big Drum**

The Big Drum is the most important manifestation of folk music on the island. It is a large drum, about 4 feet in diameter, and is played by a single player. The drum is played by a single player. The drum is played by a single player.

The Big Drum is the most important manifestation of folk music on the island. It is a large drum, about 4 feet in diameter, and is played by a single player. The drum is played by a single player. The drum is played by a single player.

**String Bands**

String bands are formed by a group of musicians, usually four or five. They play a variety of stringed instruments, including the guitar, the mandolin, and the banjo. String bands are formed by a group of musicians, usually four or five. They play a variety of stringed instruments, including the guitar, the mandolin, and the banjo.

**Big Drum**

The Big Drum is the most important manifestation of folk music on the island. It is a large drum, about 4 feet in diameter, and is played by a single player. The drum is played by a single player. The drum is played by a single player.

**Side 1**

- Kromatin 1:07
- Tennis 2:51
- Belle Fave 5:14
- Kromatin 3:06
- Ibo 2:09
- Dongo 2:22
- Arcas 2:44
- 4th quadrille figure 4:00
- 5th quadrille figure 4:19
- 6th quadrille figure 4:39
- String Band 3:23
- Carlyso 3:19
- Farrada 1:19

**Side 2**

**EGREM**

Album Design & Photography: Carlos M. Fernández  
 Layout: D. Viera  
 Editor: José Díaz and José Díaz, at EGREM Studios, Havana, Cuba.  
 Recording and Mixing: Roberto Pérez Fernández  
 Recording Engineers: Juan Díaz  
 Producer and Master: Roberto Pérez Fernández  
 December 28 and 30, 1983, and January 1 and 2, 1984.  
 All recordings were made in the EGREM Studio, Havana, Cuba, on EGREM equipment.

© EGREM 1984

**EGREM**

Album Design & Photography: Carlos M. Fernández  
 Layout: D. Viera  
 Editor: José Díaz and José Díaz, at EGREM Studios, Havana, Cuba.  
 Recording and Mixing: Roberto Pérez Fernández  
 Recording Engineers: Juan Díaz  
 Producer and Master: Roberto Pérez Fernández  
 December 28 and 30, 1983, and January 1 and 2, 1984.  
 All recordings were made in the EGREM Studio, Havana, Cuba, on EGREM equipment.

© EGREM 1984



No. \_\_\_\_\_  
 In replying the above  
 number and date of this  
 letter should be quoted



MINISTRY OF EDUCATION, YOUTH  
 AND SOCIAL AFFAIRS,  
 YOUNG STREET,  
 ST. GEORGE'S,  
 GRENADA, W.I.

June 23, 1983

Dr. Olavo Alen Rodriguez  
 Centre for Research & Development  
 Of Cuban Music  
Havana

Dear Cde. Rodriguez:

This is to acknowledge receipt of your letter dated June 1st,  
 and of the sample cassette and proposed designs of the record cover.

Let me say first of all how happy we were to receive them in  
 such a short time, recognising the incredible amount of work which  
 must have gone into its preparation. We are extremely grateful.

We have studied all of the proposed designs and have agreed  
 on the combination 1A-1B. Needless to say, all of them are attract-  
 ively designed and therefore it was difficult to select the best!  
 Regarding the text for the albums' jacket it would be appropriate  
 if possible to have it printed in both English and Spanish but  
 should this pose a problem for you then please proceed according to  
 your discretion. I do think however that the jacket should reflect  
 somewhere that the production of the record is an effort of collab-  
 oration between our two Governments.

I have listened to the cassette with great pleasure and found  
 that the quality was very good considering the fact that recording  
 was not done under studio conditions. Comrades Diaz and Vilar are  
 to be congratulated for their excellent work.

I wish to take this opportunity once more in the name of the  
 Peoples Revolutionary Government and the people of our country, to  
 thank you all very much for your outstanding contribution to the  
 process of protecting our peoples culture.

.I look forward to seeing you all again soon.

Fraternally,

*Jacqueline Creft*  
 Jacqueline Creft,  
 Minister of Education, Youth  
 & Social Affairs.

P.S. My very special regards to Comrade Lion  
 please



De izquierda a derecha, trabajador del motel, Eduardo Rivero, coreógrafo cubano, trabajador del motel, Argeliers León, trabajadores del motel. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.

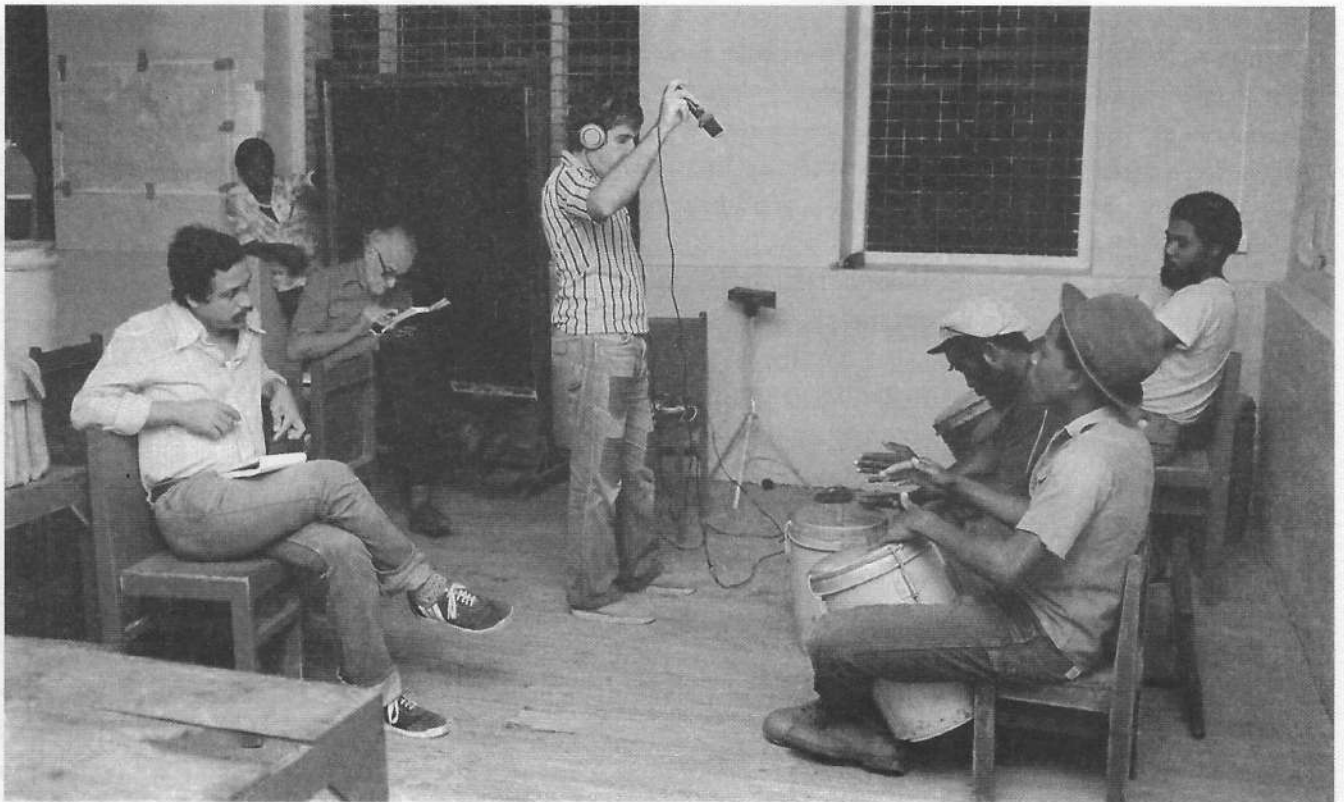


Olavo Alén y Cristine L. David. Carriacou, Granada, marzo 1982. Foto Argeliers León, archivo Cidmuc.



De izquierda a derecha, Raúl Díaz, Jacqueline Creft, Ministra de Educación, Asuntos Sociales y de la Juventud de Granada, Argeliers León, Laura Vilar Álvarez, Rolando Pérez Fernández y Carlos Manuel Fernández. Saint Georges, Granada 1983, archivo Cidmuc.

### Los cultos Shango



Grabación, para transcripción musical, al grupo de *Big Drum* de Harvey Vale, Carriacou, Granada 1983. A la izquierda, Argeliers León escribe. Observa Rolando Pérez Fernández mientras Raúl Díaz realiza la grabación. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



## Principales expresiones de la música tradicional granadina

La música tradicional granadina se caracteriza por la diversidad tímbrico-rítmica de sus manifestaciones musicales. En un territorio geográfico tan pequeño conviven diversas expresiones musicales que sonoramente puede compararse con el colorido intenso y variado de la naturaleza de su paisaje. Y ello es posible porque las tradiciones familiares, raigales, mantienen vivos sus antepasados, sus costumbres, su historia. Al decir de Carpentier, "todo suena en las Antillas, todo es sonido" y esa fue una impresión que ha mantenido vivo mi propio imaginario de lo que sentí como resultante de la observación de campo.

Conviven los cultos a *Shango* con las *steel band*, perduran bailes de salón que tuvieron su esplendor en el XIX conjuntamente con los *string bands* que deambulan por las calles de la ciudad. La presencia y el recuerdo de los *love song*, o cantos de amor, contrastan con el *Big Drum* o danzas de nación donde participan niños, jóvenes y adultos que también cantaban los calypsos y reggaes de moda en ese momento.

### Los cultos *Shango*

La práctica de cultos sincréticos de antecedente africano es otro elemento identificador en casi todos los países del Caribe, y resultan del sincretismo de las deidades de origen yoruba con los santos católicos, aunque es posible constatar el sincretismo de estos cultos con la religión bautista, pentecostal, o budista. En algunos casos se observan sus componentes de manera más visible y en otros se aprecian a niveles más profundos.

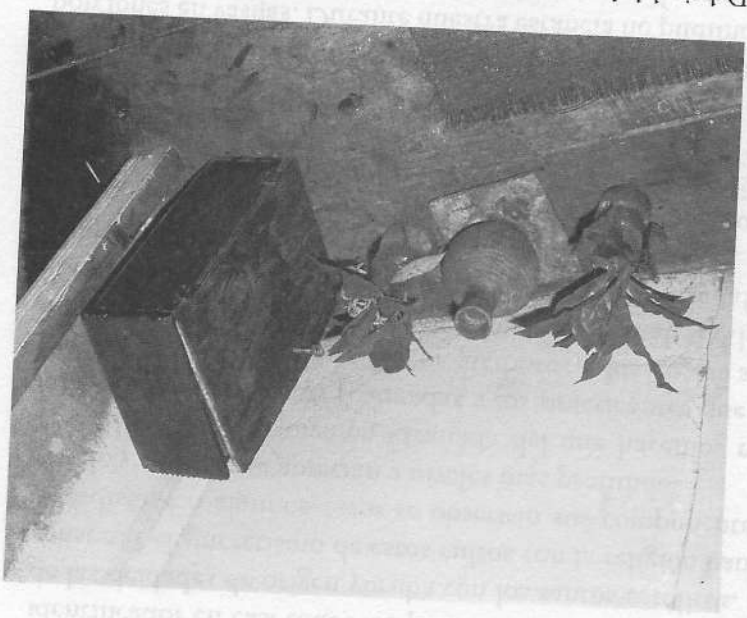
En los cultos *Shango* en Granada del que hacemos referencia, conocimos por las entrevistas realizadas a los practicantes que se recordaban los nombres de los orichas y de sus atributos a los cuales se les rinden culto mediante cantos, danzas y el sacrificio de animales. Algunas personas lo identificaron como culto a *Shango* y otras como culto africano, pero esencialmente se refiere a la misma práctica.<sup>26</sup>

El objetivo del culto es establecer la comunicación con el oricha al cual se le celebra a través de la persona que ofrece la fiesta. El caer en estado de trance garantiza la relación con la deidad y el éxito de la festividad. El sacrificio de los animales, que pueden ser aves o chivos. Estos se cocinan y de esta comida se le ofrece un poco a los orichas, colocándoles en el altar pequeñas porciones en vasijas. Durante nuestra estancia no pudimos observar ninguna ceremonia y, hasta donde conocimos, la práctica de estos cultos se realiza en las propias viviendas de los creyentes, por lo que se consideran casas-templo. Observamos la presencia de altares en dos de estas casas-templo en la que se colocan diferentes atributos como copas, estatuas y estampillas de santos católicos, rosarios, vasijas, algunas con flores y otras con las ofrendas.

<sup>26</sup> Eslyn Licovish: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León en Syracuse, Granada, el 17 de enero de 1983. En cinta magnetofónica no. 76.83, existente en el archivo del Cidmuc.



Detalle de firma del altar en casa de Mamali en Grand Anse Valley, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



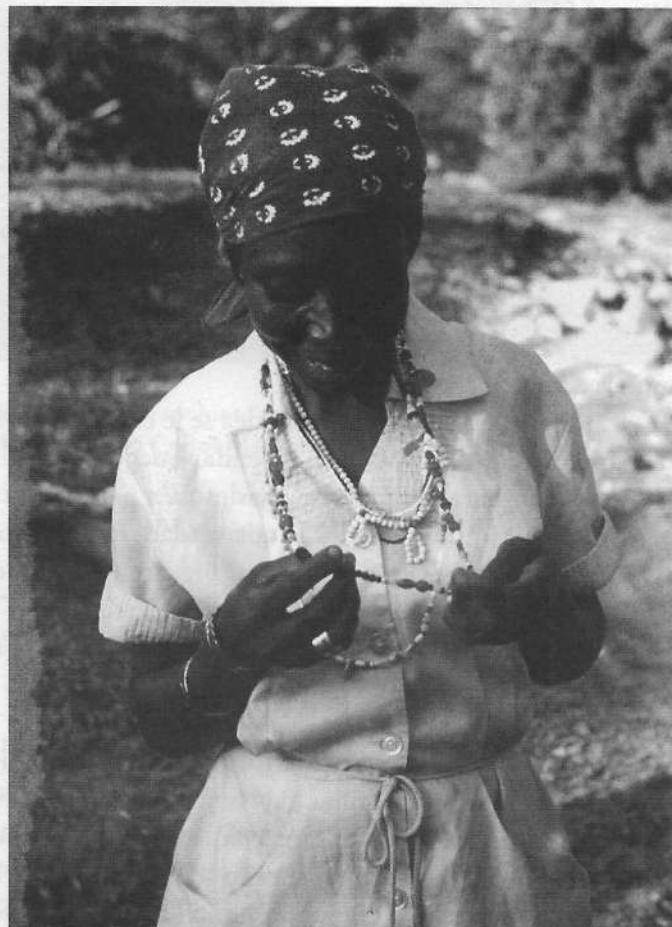
Debajo del altar en casa de Mamali en Grand Anse Valley, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Altar en casa de Mamali en Grand Anse Valley, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Fuera de la casa de Mamalú y detalle de su interior. Grand Anse Valey, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Mesa del culto a *Shango*, Grand Anse, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

Eslin Licovish, practicante del culto a *Shango*, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



El culto a *Shango* en Granada se inicia y concluye con cantos a Elegua "porque es el dueño de los caminos", refería Loevington Gooding, practicante del culto.<sup>27</sup> Al decir de él, "cuando hay fiesta de *Shango* se comienza a tocar desde el miércoles hasta las 5 a.m. del sábado, durante el día y la noche. Las ceremonias de sacrificios de animales comienzan alrededor de las 10 de la mañana".

Según nos expresaron algunos informantes, ellos relacionan a las deidades u orichas con el santoral de la religión católica. Algunas analogías las refieren de la siguiente manera:

Nombre del oricha	Nombre católico	Función y/o colores
Shango	?	Rojo, deidad del fuego
Elegua Eshu	?	Dueño de los caminos
Shakpana	San Lázaro	Cura las enfermedades de la piel (como la lepra)
Oshun	Santa Filomena	Señora de las aguas
Yamela (mujer)	Santa Ana	Azul, rojo, blanco, deidad del agua
Emanjá (hombre)	San Antonio	Deidad del agua
Oyá	?	Azul y blanco
Abakoso	San Juan	?
Obatala	Santa María	?
Ogun	San Pedro	Rojo, blanco
Orula	?	Negro

La música tiene un papel primordial en la celebración del culto a *Shango* y se le canta a diferentes deidades acompañados de tres membranófonos y de dos a seis sonajeros. Los cantos se transmiten de generación a generación y otros se crean por los propios practicantes. Cada canto finaliza con el término *ekwa* que significa amén.<sup>28</sup>

Durante el sacrificio de los animales se le canta a los orichas a capella, y se les invoca cuando se les hace su ofrenda. Luego de concluir estas, los primeros cantos son para los tambores y después para Eshun, dueña o dueño de "los caminos", que es el que verdaderamente da inicio y termina la fiesta.<sup>29</sup> Los tambores se denominan "big drum" —al de mayor tamaño, no relacionado con la fiesta del *Big Drum* de Carriacou— "kenkeresh", "mother drum", o "gorilla" (nombre africano). Como "tankota" o "médium drum" se le llama al tambor mediano, y "kinky" o "guissor" (nombre africano), al tambor más pequeño.<sup>30</sup>

Según nos explicaron varios informantes, los tambores se adquirieron por encargo o por herencia familiar, tal como sucede en Cuba. No pudimos constatar si en el proceso de construcción existe algún tipo de ceremonia o si contienen algún secreto, como sucede con los tambores batá de fundamiento en Cuba. Los tambores que observamos tenían más de cincuenta años de contruidos.

Estos tambores son bimbembranófonos, de caja tubular cilíndrica, pero solo se percute por uno de ellos. Son contruidos de madera enteriza, hecho de un tronco ahuecado. La tensión de los parches se logra con un sistema de cordajes de cuero a cuero, se golpea uno de los parches con un palo rústico

<sup>27</sup> Loevington Gooding: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León en Sans Souci, Granada, el 13 de enero de 1983. En cintas magnetofónicas nos. 84-83 y 78-83, existentes en el archivo del Cidmuc.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Eslyn Licovish: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León, en Syracuse, Granada, el 17 de enero de 1983. En cinta magnetofónica no. 78-83, existente en el archivo del Cidmuc.

<sup>30</sup> El juego de tambores que observamos fue construido por Loevington Gooding, quien refiere esas denominaciones en Laura Vilar Álvarez: Diario de campo, 2da. expedición. Archivo Cidmuc, 1983.

arqueado en uno de sus extremos mientras que el otro está entizado formando un mango. Estos tambores no pueden ser tocados a mano limpia. Completan el conjunto los *bolives*, calabazos rodeados con una maya de cordel con botones de uso textil. Las medidas del conjunto de Jeffert Roberts eran las siguientes:

---



---

**Instrumento - Largo - Diámetro de los parches - Circunferencia central**

---



---

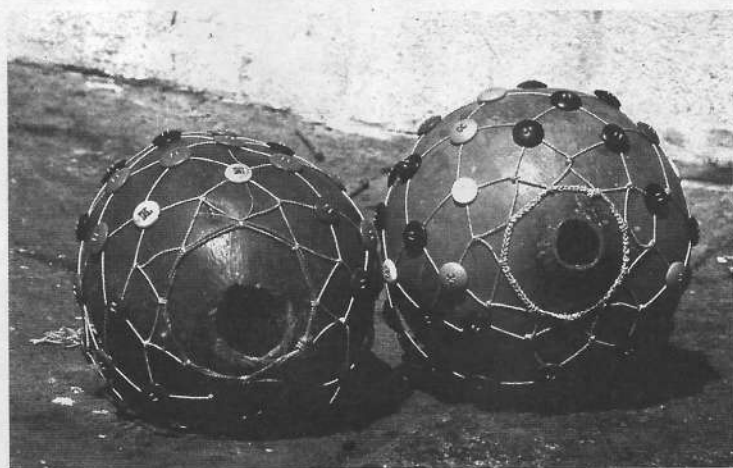
Tambor mayor	41 cm	32 x 28 cm y 32,5 x 28 cm	102 cm
Tambor mediano	33 cm	24,5 x 26 cm y 25 cm	49 cm
Tambor pequeño	30,5 cm	7,5 x 25,5 cm y 17,5 x 25,5 cm	73 cm

---

Aún cuando no pudimos profundizar en el estudio de esta expresión tradicional, su práctica en la isla Granada es testimonio de la singularidad en la que quedaron insertadas expresiones culturales que en determinado momento arribaron tras un curso migratorio ocurrido en la región.



Laura Vilar Álvarez, tomando las medidas a los tambores usados en el culto *Shango*. Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



*Bolives* usados en el conjunto instrumental de los cultos *Shango* en Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

## Otras expresiones: *string band*, *love song*, y *steel band*

En la isla de Carriacou y en la de Petite Martinique, existe también un conjunto de música popular denominado *string band*. Su composición es heterogénea pero como elemento identificativo está siempre presente un instrumento de cuerdas, de ahí su nombre. Aun cuando no profundizamos en estas expresiones de las islas, decidimos incluirlas en esta compilación por su valor testimonial, lo que pudiera motivar la realización de futuras investigaciones en la región.

En las *string band* puede haber un cuatro (de solo tres cuerdas), una guitarra, una balalaika triangular o incluso todos estos instrumentos a la vez. A ellos se suman la percusión de algunos hierros, cualesquiera, y de un tambor, utilizándose en ocasiones recipientes de plástico tocados por el fondo, como sustituto



del tambor mencionado. También puede estar presente un violín o, en otros casos, una armónica. En ocasiones se canta y otras veces el conjunto es puramente instrumental.

Estos conjuntos recorren las calles en días navideños, especialmente entre el 31 de diciembre y el 1.º de enero, cuando reciben el nombre de *parang*. Los días 12 de diciembre se celebra un festival de *string band*, donde se satirizan hechos y personajes de la localidad. Los *string band* también se oyen en las bodas. En sus repertorios con violín pueden estar presentes viejas cuadrillas, castellans, merengues y valsés.<sup>31</sup>

El grupo de *string band* de Abraham James, en Brunswick, que pudimos observar, estuvo tocando de casa en casa toda la noche del día 31 de diciembre desde las 9 a.m. y regresaron a sus casas después de las 9 a.m. del día siguiente. Consta de violín, guitarra, banjo, balalaika y una tumbadora. Los días 12 de diciembre se celebra un festival de *string band* en Carriacou donde se satirizan hechos y personajes de la localidad. En Petite Martinique se toca *string band* el día de la boda de una pareja. Existen dos grupos, el *lower side* y el *upper side*, pero en esa ocasión no pudimos observarlos.<sup>32</sup>

Se le denomina *love song* — “cantos de amor”, en español —, a los cantos que se realizan en bodas y cumpleaños, que son del distrito de los pobladores de estas islas. Son interpretados en Carriacou y Petite Martinique y son pocos los pobladores que los recuerdan. Se acompañan de guitarra o cuatro y se realizan a dos voces.<sup>33</sup>

Compartimos el criterio de Argeliers León, referente a la presencia en las islas de esta expresión musical, cuando dice que “con la migración de la Luisiana pasó a las Antillas un canto amoroso, tierno, de melodía muy ajustada a las inflexiones del texto”,<sup>34</sup> aspecto que aún queda pendiente de estudio y documentación para explicar la presencia de este tipo de canto en dicho territorio. Nótese las melodías tan simples con inflexiones armónicas tonales consonantes que se mueven entre tónica, dominante y tónica.

Los conjuntos de *steel band*, observados solamente en Granada, la mayor de las islas, consiste en una agrupación de idiófonos contruidos por latones de igual diámetro (58 cm) y diferentes alturas, según la afinación deseada. La superficie del latón presenta áreas convexas de diferentes formas y tamaños, de acuerdo también a la frecuencia de los sonidos a obtener. El ejecutante golpea el instrumento con baquetas cubiertas de goma.

En Carriacou existieron grupos de *steel band* en tiempos de carnavales y durante las regatas, según nos comentó Christine L. David, pero nosotros no pudimos escucharlos.

Este tipo de agrupación musical tuvo su origen en la isla de Trinidad pero actualmente forma parte del patrimonio cultural de prácticamente todo el Caribe de habla inglesa, donde se inscribe Granada. En estas islas existen diversos grupos de *steel band* que alcanzan su mayor auge durante las festividades carnavalescas. Durante la estancia del equipo cubano en Granada se visitaron tres *steel band* y se recogieron datos de sus medidas y del formato orquestal.<sup>35</sup>

Estas orquestas, como apunté anteriormente, están formadas por latones de diferentes dimensiones y características que se agrupan según sus registros en: *tenor, double tenor, high second, guitar, cello, tenor bass* y *six bass*.

<sup>31</sup> Rolando Pérez Fernández: Informe

sobre los resultados de la segunda etapa de trabajo de campo en la República de Granada. Durante la investigación observamos un grupo de estas *parang* por las calles de Carriacou. Laura Villar Alvarez: Diario de campo, 2da. expedición. Archivo Cidmuc, 1983.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Gloria Roberts: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández, Petite Martinique, el 5 de enero de 1983. En cinta magnetofónica no. 79.83, en el archivo del Cidmuc.

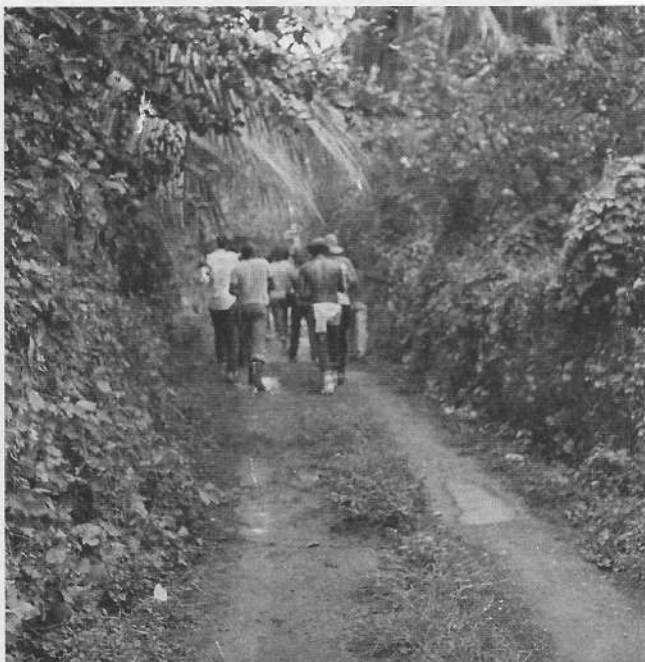
<sup>34</sup> Argeliers León: *Los caminos en el círculo*. Conferencia en el evento convocado por el Consejo Internacional de la Música Popular de la Unesco y el Cidmuc en La Habana, septiembre de 1987. Material mecanografiado, archivo personal del autor.

<sup>35</sup> Laura Villar Alvarez: Diario de campo, 2da. expedición. Archivo del Cidmuc, 1983.



Los latones más agudos desempeñan una función semejante a los violines primeros en la orquesta, los *singles tenors*.

En la ejecución del *doublé tenor* el instrumentista toca dos instrumentos a la vez. En los *high seconds* y en los *guitar*, el músico utiliza dos latones. El que ejecuta el *cello* tiene a su disposición tres latones; el de *tenor bass* toca cuatro latones y, finalmente, el intérprete del *six bass* tiene que habérselas con seis. Unidos al conjunto de latones se utilizan también una batería y un cencerro u otro idiófono metálico. Fueron grabados algunos ejemplos de las *steel band*, *Commancheros*, *Carib New Tone* y *NCB Angel Harps*, todas en St. Georges.

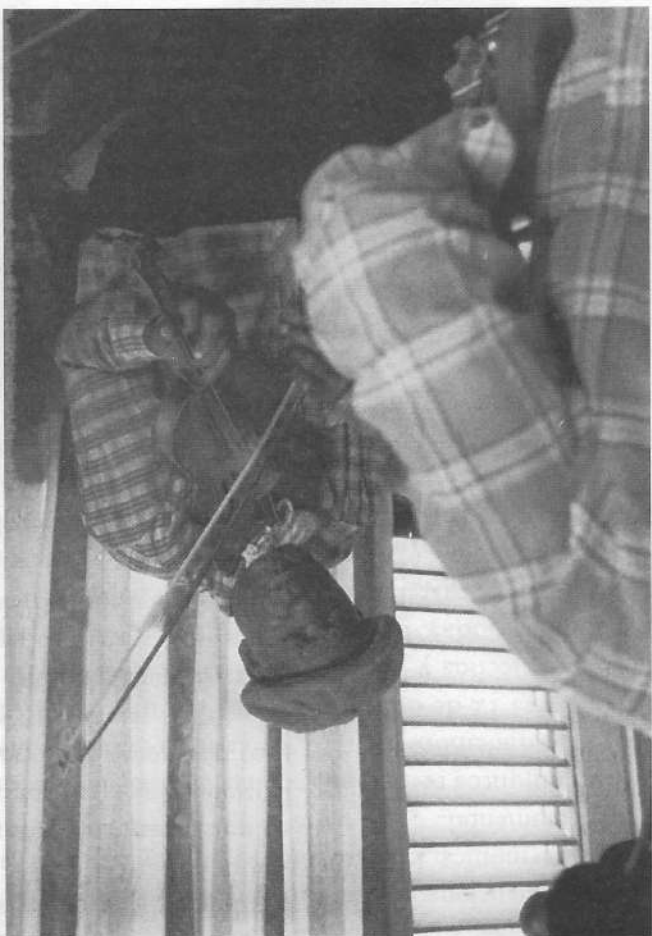


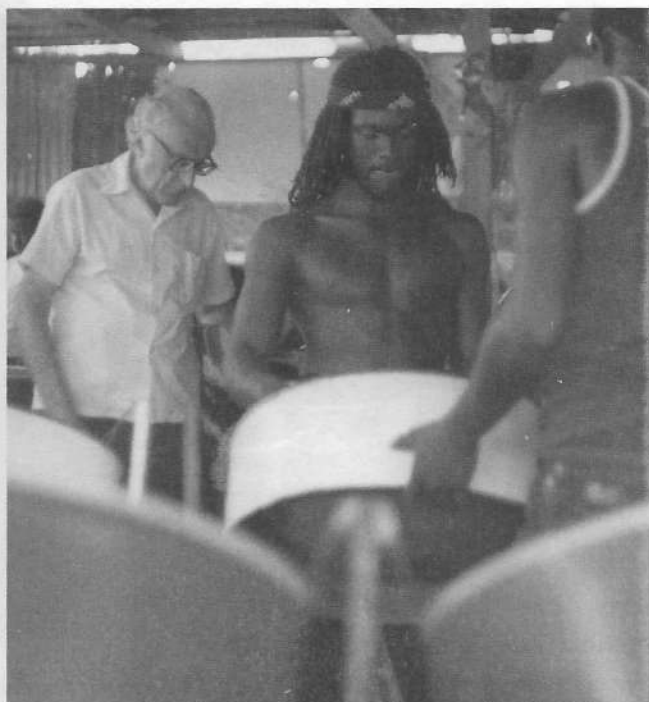
*String band* observadas en Hillsborough, Carriacou. También se les conoce como *parang*. Grabación en las calles el 1ro de enero de 1983. De espaldas, detrás del auto, Rolando Pérez Fernández. Recostado al auto, grabando, Raúl Díaz. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Escribiendo en la mesa, Laura Vilar Alvarez y Argeliers León. Entrevistador, Rolando Pérez Fernández y grabador Raúl Díaz. Sen-tada, Gloria Robert, cantante de *love song*. Petite Martinique, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

*String band* en casa de Abraham Davis, Brunswick, Carriacou, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.





Steel band durante un ensayo, al fondo, observando, Argeliers León. Saint George, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Midiendo los latones, Argeliers León y Laura Vilar Álvarez, Saint George, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Grabación *in situ*, Rolando Pérez Fernández observa mientras graba Raúl Díaz. Steel band, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

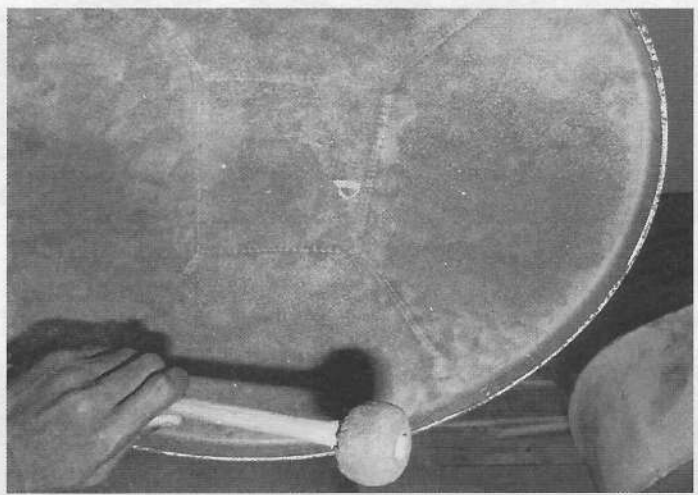


Ensayo de una steel band. Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.





Detalles de ejecución de *steel band*, nótese la participación de los niños. Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Detalles del tallado en la superficie superior de los latones para lograr diferentes sonidos. Nótese el empleo de disímiles baquetas para la obtención de variados timbres en la ejecución del instrumento. Saint Georges, Granada, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

## Los bailes de cuadrillas y lanceros

La cuadrilla es uno de los bailes característicos de L'Esterre, en la isla Carriacou. Sus características danzarias son las del tipo *round* de la *country dance* en su variante contradanza francesa. En este sentido, Sachs considera que "a comienzos del siglo XVIII, el otro tipo de *country dance* inglesa, el *round*, aunque desechado en la propia Inglaterra, fue tomado por los franceses, al menos en la forma *round* por ocho, llamada así debido a que las parejas, bailando en columnas, forman pequeños cuadrángulos de cuatro bailadores (dos parejas) cada uno. Estas danzas constituyen bailes de figuras que requieren de una persona que dirija el baile.

Este género músico-danzario llega a Granada a través de Inglaterra. Asociados a la cuadrilla aparecen los *lanceros*, variantes de aquella surgida a mediados del siglo XIX, período de su mayor esplendor tanto en Europa como en América y el Caribe.<sup>36</sup>

Una vez en tierras caribeñas, estas expresiones artísticas se enfrentaron a un nuevo medio social y a una cultura diferente en la cual se gestaba ya un proceso de sincretismo entre los africanos y los primeros elementos culturales europeos asentados en estos países desde siglos anteriores. Por otra parte, debe considerarse como un elemento de aportación al proceso de sincretismo ocurrido en este sentido la otra vía de interconexión que aportaron las migraciones intercaribeñas, por lo que la llegada de estos bailes no fue exclusiva de las metrópolis de origen en cada país en cuestión.

También en Carriacou, asociados a la cuadrilla, aparecen los lanceros, que, durante nuestra estancia en la isla, pudimos registrar. Estos emplean el mismo conjunto instrumental de las cuadrillas, no obstante también pueden ser acompañados por un pequeño conjunto compuesto de violín, cuatro y guitarra. Según refirió Christine David, los lanceros en Granada, en la isla principal, dejaron de bailarse alrededor de 1930, y se hacían como entretenimiento.

La cuadrilla consta de seis partes o figuras, de dos secciones A-A', de 8 compases cada una que se repiten. La presencia de un maestro o guía es esencial, pues dirige cada uno de los movimientos danzarios en cada figura o parte. La danza *heels and toes* (talón y punta) es característica de estas coreografías.

Joseph Maxman, uno de los entrevistados, nos comentaba que "la última vez que vi bailar *lancers* en Carriacou fue cuando era niño". Es válido aclarar que en el momento de la entrevista Maxman tenía setenta y siete años de edad. También nos dijo que "en los *lancers* hay seis figuras como en la cuadrilla pero son otros los movimientos". Refirió que "se puede bailar con instrumentos de cuerda como el cuatro, dos violines y la guitarra".<sup>37</sup> Otro cultor nos explicaba que "las fiestas bouquet eran cuando las mujeres preparaban algo de comer, los hombres aportaban el dinero y al final del baile, a las 12 de la noche, se daba el bouquet a otra persona que tenía que hacer la fiesta la semana siguiente".<sup>38</sup>

En Petite Martinique, Madame Pierre, existía un grupo que tocaba valsos, castellans, cuadrillas y merengues al estilo de los *string band* de Carriacou.<sup>39</sup> El único conjunto instrumental que ejecutaba las cuadrillas era el de L'Esterre, Carriacou, y se componía de un violín, un triángulo, un *tambourine* o *tamborin*, y un *bass drum*.

<sup>36</sup> En este sentido, Argeliers León planteó también en su conferencia *Los caminos en el círculo* que "los engagés cumplían en La Española, como en otras islas, un periplo migratorio que se iniciaba en tierras del sur y del oeste francés, lugares que habían ido quedando en cierto abandono, para insertarse en el Caribe. Algunos rasgos de sus antiguas músicas y bailes debieron pasar en estos puntos terminales de aquellos andares. Bailables en forma de cuadros, que luego se reforzarían con las influencias llegadas a las Antillas desde la Luisiana, en sus tres estilos: en rondel o círculo (en *ronde*), en cuadro (*carré*) o en hileras de frente (*front*). Y los membranófonos que, repitiendo las ancestrales formas de tensión de sus parches por medio de tarugos".

En este conjunto la guía melódica la mantenía el violín, el *tambourine* impulsaba el desarrollo del evento sonoro por ser este el elemento más dinámico y variable al realizar las improvisaciones mediante el empleo de relaciones temporales heterogéneas, donde además utiliza múltiples y variadas combinaciones rítmicas. Puede escucharse en los ejemplos sonoros seleccionados. Incluimos también en el CD algunos lanceros y castellans interpretados por el grupo de *string band* de Abraham James, en Brunswick, Carriacou.

El *tambourine* consiste en un aro de madera con un cuero tensado. Dicho aro o marco lleva insertadas lateralmente pequeñas placas circulares de metal que constituyen sonajas. El parche se tensa mediante llaves. Para su ejecución se sujeta el instrumento con una mano introduciendo el pulgar por un agujero lateral mientras se golpea con la mano libre. La función en el conjunto es la improvisación rítmica. Sus medidas son las siguientes:

alto	9 cm
diámetro de parche	28,5 a 29,5 cm
grosor del aro	1 cm

El *bass-drum*, es un bimebranófono de forma cilíndrica con un orificio en la pared de su caja, el sistema de tensión es de cordajes en forma de zig-zag. Se cuelga en el cuello del ejecutante mediante una cuerda, quedando el instrumento delante del tamborero en posición oblicua. La membrana superior se golpea con una baqueta forrada, mientras que la inferior, con un palo rústico. Sus medidas son las siguientes:

altura	47 cm
diámetro superior	37 a 38 cm
diámetro inferior	37 a 38 cm
ancho de los flejes	2 cm
diámetro del junquillo que presiona las membranas	1 a 1,3 cm
diámetro del orificio de la caja	3,5 cm
diferencia del orificio al parche superior	23,5 cm
diferencia del orificio al parche inferior	20 cm

Este instrumento mantiene ritmos estables como lo indica su nombre, tambor bajo, y ocupa los planos graves en su función de bajo rítmico. El triángulo consiste en un rústico pedazo de cabilla lisa que adopta dicha forma geométrica. Sus medidas son:

largo	31 cm
diámetro de la cabilla	1 cm
alto	26,5 cm

<sup>37</sup> Joseph Maxman: Entrevistas realizadas por Olavo Alén y Argeliers León en Carriacou, el 30 de abril de 1982, en cinta magnetofónica no. 62.83, en archivo del Cidmuc.

<sup>38</sup> Titus Lambert: Entrevista realizada da por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León en Carriacou, el 6 de enero de 1983, en cinta magnetofónica no. 59.83, en archivo del Cidmuc.

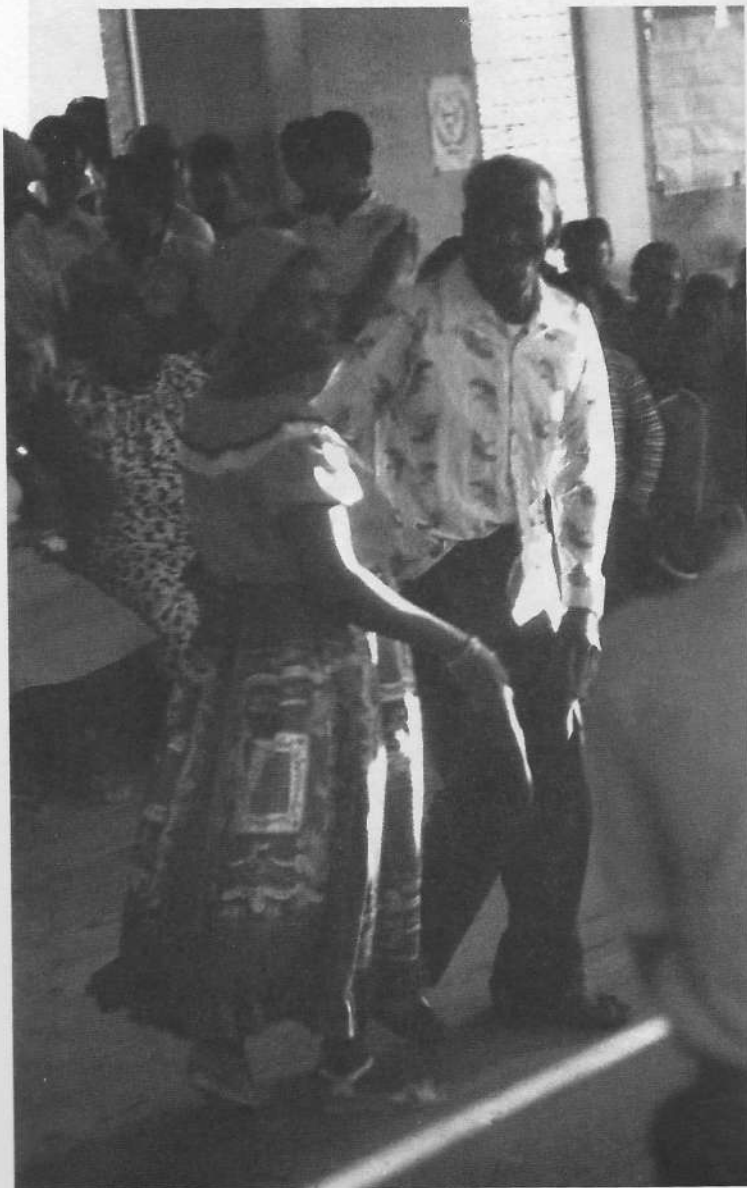
<sup>39</sup> Laura Vilar Alvarez: Diario de campo, 2da. expedición, en archivo del Cidmuc, 1983.



El triángulo tiene la función de guía del conjunto instrumental al hacer figuraciones rítmicas constantes en el plano más agudo del conjunto.

El hecho de que el concepto de improvisación rítmica aparezca en el membranófono más agudo, resulta un ejemplo de transferencia funcional: por una parte, el concepto africano de improvisación y, por otra, la inversión de los planos tímbricos a la usanza europea, pues la concepción africana de la improvisación está dada en los planos más graves y no en los agudos, como sucede en este baile.

Estos elementos rítmicos improvisatorios en el *tambourine*, ubican a la cuadrilla en un nivel ya transculturado diferente al de su precedente inglesa. De ahí que esta expresión músico-danzaria sea un fenómeno nuevo de la cultura popular tradicional de Carriacou que aún mantiene visible algunos de sus elementos originarios, pero que en su evolución adoptó los de su nueva cultura: la granadina.



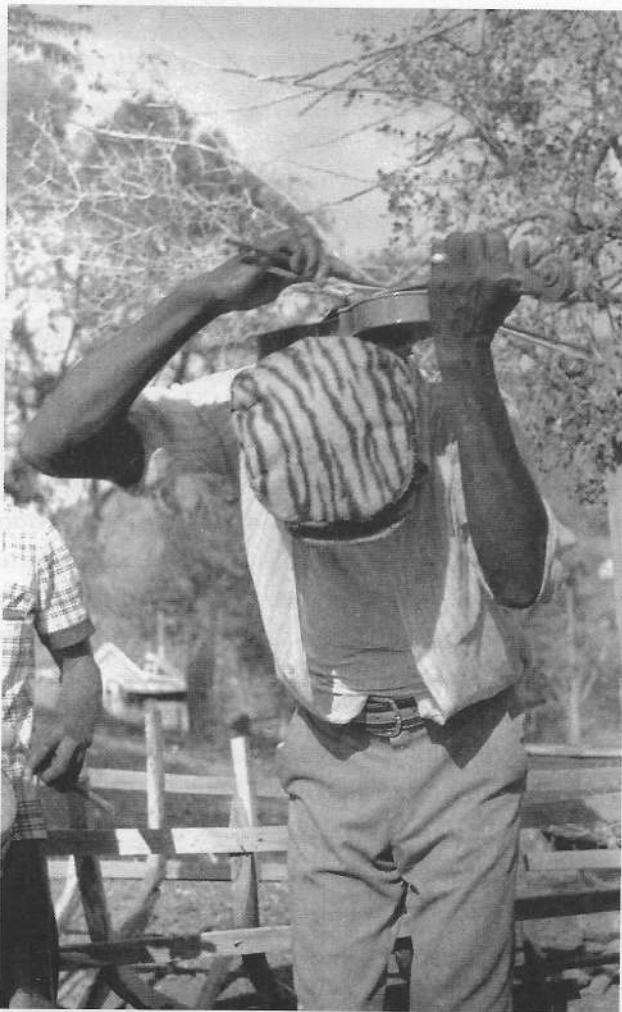
Margaret Andrew y su pareja bailando cuadrilla. L'Esterre, Carriacou, Granada, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



Conjunto instrumental de cuadrilla. De izquierda a derecha *bass-drum*, violín, tambourin y triángulo, L'Esterre, Carriacou, Granada, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



Baile de cuadrilla en forma de *round*, L'Esterre, Carriacou, Granada, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



Detalle de ejecución del violín. Grupo de cuadrilla de L'Ésterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Detalle de ejecución del tambourine. Grupo de Cuadrilla de L'Ésterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

## La práctica del *Big Drum* o danzas de nación

El *Big Drum* es una manifestación músico danzaria especialmente representativa de la música popular tradicional de la isla de Carriacou. Su carácter músico danzario está determinado por la relación inseparable que se da entre ambas expresiones artísticas, pues dentro del evento una no tiene razón de ser sin la otra.

La representatividad del *Big Drum* en la cultura de Carriacou parte de su vinculación estrecha con los diferentes acontecimientos económicos y sociales de la población de la isla, donde ocupa un lugar significativo dentro de la música tradicional. Es el resultado de un proceso de transculturación entre africanos de diversas etnias con franceses e ingleses asentados en los territorios de Granada, Carriacou y Petite Martinique.

En su práctica se representan todas las etnias reunidas en la plantación y cada baile de nación será la oportunidad de rendir culto o recordar a los antepasados africanos, como se advierte en la siguiente cita:



[...] una práctica africana en Granada y Carriacou fue el *ma-room*, según la cual los vecinos se reunían para realizar proyectos grandes como construir una casa o recoger la cosecha. En Carriacou el *maroom* incluiría un *Big Drum* (nación) *dance* o baile, basado en las formas danzarias de varias tribus africanas o naciones.<sup>40</sup>

En el *Big Drum* se aprecian elementos que hacen alusión a África, tal es el caso del nombre de las danzas de nación: *Kromantin*, *Manding*, *Hausa*, *Arada*, *Ibo*, *Congo*, *Temme*, *Moko*, *Juba* y *Chamba*. Otro elemento que alude a África es el contenido de los cantos de nación, donde refiere la nostalgia por regresar a África y los padecimientos que trajo la esclavitud a la que fueron sometidos los africanos en suelo granadino.

Una de las canciones describe la ruptura de una familia esclava cuando el padre es vendido en Trinidad y la madre en Haití:

Lora por mí, lide, lora *maiwaz*  
Laménate por mí, laménate

El domingo próximo, la galera  
viajará hacia Haití

El viernes la galera dejara Haití  
Quiquiera que me ame, consuele a

mis hijos por mí  
Quiquiera que me ame, consuele a

Zavette por mí  
Quiquiera que me ame, consuele a

Quiquiera que me ame, consuele  
a Walter por mí.

*Whoever loves me, console Walter for me.*<sup>41</sup>

*Whoever loves me, console Zavette for me*

*Whoever loves me, console my children*

*Friday the schooner leaves Haiti*

*Sunday next, the schooner sails for Haiti*

*Weep for me, lide, weep, maiwaz*  
*Lament for me, lide, lament maiwaz*

Otras danzas tienen nombres no asociados a naciones africanas y se reconocen como *danzas creole*. Algunas son conocidas en otras islas del Caribe, particularmente en aquellas que fueron colonizadas por los franceses, como Juba, danza haitiana, o bele (*belair*) y calenda, bailes practicados tanto en Haití como en Trinidad. Otras denominaciones de danzas parecen ser típicas de Carriacou, como *maiwaz*.

Nos comentaba Titus Lambert, uno de los principales conocedores de esta expresión, que "en los viejos tiempos, cuando tenían las fiestas del *Big Drum*, eran las 6 y 7 de la noche y se tocaba hasta el amanecer", también nos decía que en Petite Martinique se tocaba *Big Drum* dos días antes de las nupcias.<sup>42</sup>

Los motivos por los cuales se realiza el *Big Drum*, cumplen una función importante dentro de la vida social y cultural del pueblo granadino, estos son: la ceremonia de una boda, la construcción de una vivienda, la botadura al mar de un barco, la construcción de una tumba familiar, la recordación de los antepasados de la familia producto de un sueño o la invocación de la lluvia.

<sup>40</sup> Carriacou and Petite Martinique in the mainstream of the revolution. Federation Publishers, Ministry of Education, St. George's, Grenada, 1982, p. 14.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Titus Lambert: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León, Carriacou, 1982. En cinta magnetofónica no. 59.83, en el archivo del Cidmuc.

La celebración de un *Big Drum* la integran dos elementos diferentes: el sacrificio de animales y la fiesta propiamente dicha, aunque el primero puede realizarse o no de acuerdo con el motivo por el cual se lleve a cabo el *Big Drum*. Cuando se trata de un sueño, se incluirá un sacrificio de animales y una fiesta donde tiene lugar la música y la danza; si son otros los motivos, se elimina el sacrificio y se mantiene la fiesta según nos refirieron los informantes entrevistados.

Nuestra estancia en la isla coincidió con la celebración de dos *Big Drum*, lo que nos permitió, mediante la participación directa, conocer su carácter y naturaleza en el propio escenario de los acontecimientos. Las dos fiestas, que tuvieron lugar durante la noche y alcanzaron una duración aproximada de cuatro horas cada una, respondieron a causas diferentes.

La primera, efectuada en L'Esterre el 28 de diciembre de 1982, fue con motivo del cumpleaños de Margaret Andrew y la inauguración del local que ampliaría su pequeño establecimiento comercial; y la segunda, al día siguiente, tuvo como motivaciones principales un sueño y la construcción de la tumba de una prima de Lucien Duncan, en Six Roads.

### *Descripción de una fiesta de Big Drum*

La celebración del *Big Drum* que observamos tuvo lugar en la cima de una de las elevaciones más altas de Six Roads, zona ubicada en el oeste de Carriacou, desde donde se aprecia gran parte de la isla y el azul intenso del mar Caribe con sus lejanos y dispersos islotes. Aquí solo quedaban las ruinas de la casa de la ya fallecida Rosalba Henry, prima de Lucien Duncan, nuestra anfitriona y protagonista principal de esa celebración. El motivo de la celebración fue el sueño que tuvo un miembro de la familia donde Rosalba le pedía que se celebrara un *Big Drum* en su memoria. Esto coincidía, además, con la construcción de su tumba.

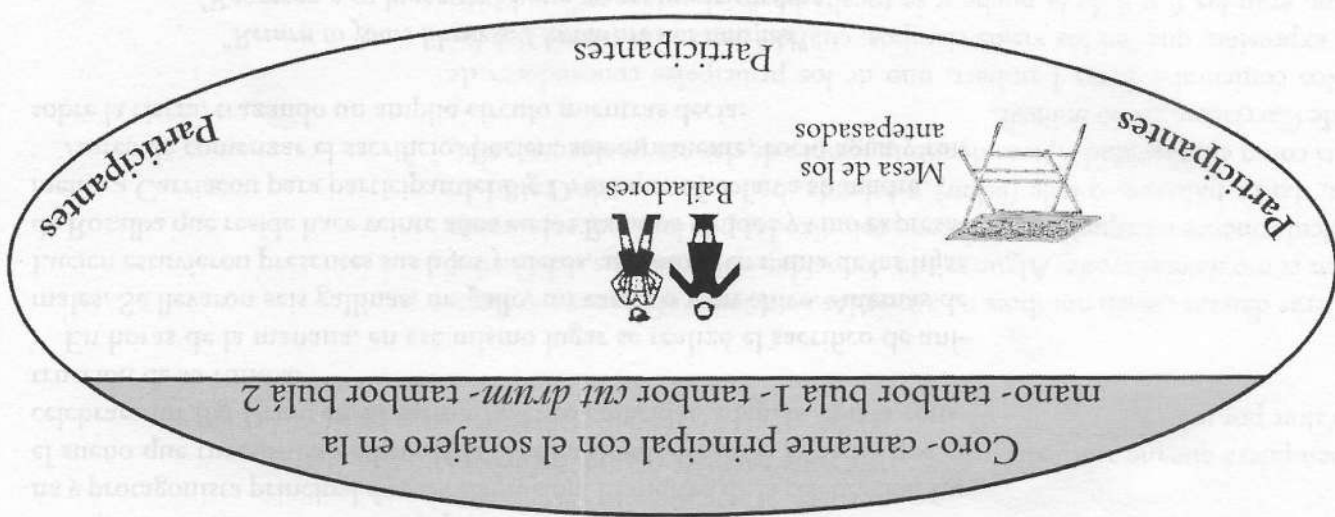
En horas de la mañana, en ese mismo lugar se realizó el sacrificio de animales. Se llevaron seis gallinas, un gallo, un carnero y un chivo. Además de Lucien estuvieron presentes sus hijos y nietos, así como Rita, una de las hijas de Rosalba que reside hace veinte años en los Estados Unidos y vino expresamente a Carriacou para participar del *Big Drum* que ofrecían a su madre.

Antes de comenzar el sacrificio, Lucien, solemnemente, roció agua y ron sobre la tierra, trazando un amplio círculo mientras decía:

*"Return to yours likeness, I know are not satisfied"*  
/Regresen a su lugar, yo sé que no están satisfechos/

Al mismo tiempo que Lucien declamaba, se desplazaba lentamente, tomando en sus manos una de las gallinas, la presentó en dirección a cada uno de los cuatro puntos cardinales en expresión de saludo a los antepasados. Colocó el ave en el suelo y roció con agua y ron los restantes animales. Auxiliada por Rita, Lucien comenzó a sacrificar las aves degollándolas con un cuchillo; de inmediato, ambas volvieron a rociar los cuerpos ya mutilados. Concluido el

<sup>43</sup> Entrevistas realizadas a Christine David, Lucien Duncan, Margaret Andrews, Carriacou, 1982. Entrevistas realizadas por Olavo Alén y Argeliers León. En cinta magnetofónica no. 66.83, en el archivo del Cidmuc.



sacrificio de las aves, el hijo de Lucien procedió a sacrificar el carnero. Los niños presentes sujetaron al animal para que fuera castrado antes de degollarlo, mientras Lucien rociaba el cuerpo del carnero con agua y ron. Lo mismo hizo con el chivo.

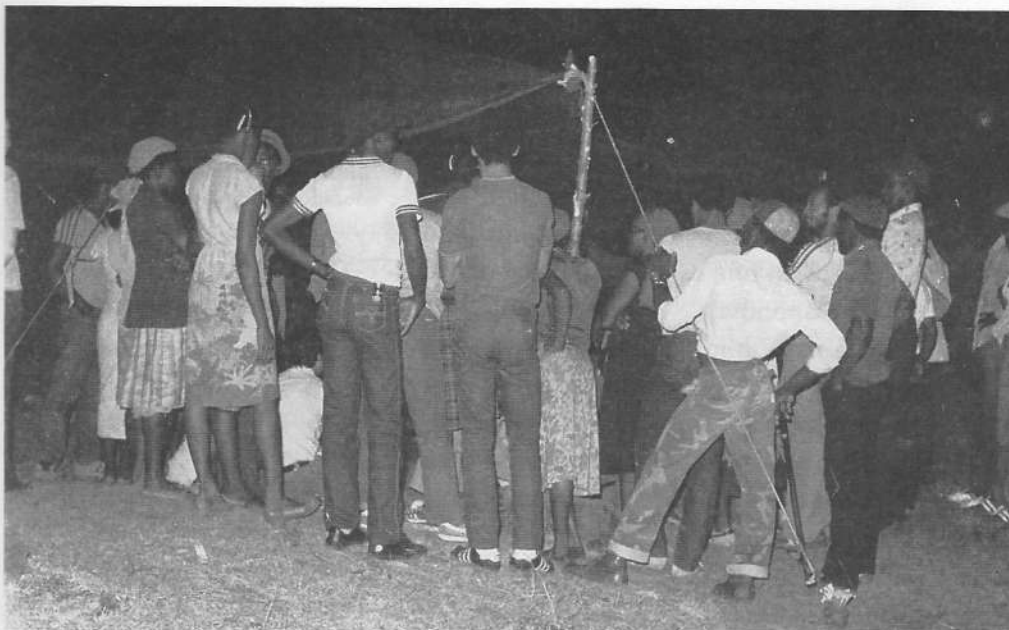
Terminada la matanza, los animales fueron recogidos para cocinarlos y ofrecerlos a los participantes de la fiesta, cuya realización tendría lugar ese mismo día en horas de la noche. Cuando nos retirábamos, ya las auras revoloteaban atraídas por el olor a sangre fresca y buscaban los desperdicios de los animales sacrificados.

Ya en horas de la noche, en la casa de Nichols Duncan, el hijo de Lucien, se realizó la comida, de la cual participaron además de nosotros, los familiares, invitados y vecinos de la zona. Entre los convidados, Lucien esperaba al pastor, que disfrutaba mucho de este tipo de celebración. Después de comer arroz, carnero y cerdo, los asistentes nos dirigimos al mismo lugar del sacrificio. Luego de escalar la elevada montaña, llegamos nuevamente al lugar y habían colocado una carpa porque amenazaba lluvia.<sup>44</sup> A un costado del interior de la carpa donde se realizó la fiesta, estaba situada una mesa, reconocida como mesa de los antepasados o mesa de sacrificio, donde se colocaron ofrendas que consistieron en un recipiente con agua, una bandeja de arroz blanco, otra con carne de cerdo, un vaso con grasa, cerveza enlatada y una botella de aguardiente (Jack Iron), característico en este tipo de celebraciones. La única luz existente en el lugar provenía de un farol colocado sobre la tierra. Había luna nueva y eso hacía la noche aún más oscura.

Paralelamente a la mesa, se situaron los músicos y cantantes de la siguiente forma:

<sup>44</sup> Esta carpa es conocida como *tarpaulin*.





Alrededor de la carpa. Fiesta de *Big Drum*, Six Roads, Carriacou, Granada, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Conjunto instrumental de *Big Drum* en la fiesta de Lucien Duncan celebrada el 29 de diciembre de 1982, nótese la forma de colocación de los tambores bula, entre las piernas, inclinado y el cut drum, apoyado en el suelo. Six Road, Carriacou. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

Los invitados, colocados alrededor de toda la carpa, fueron encaramándose en las piedras y en los árboles aledaños con el propósito de alcanzar una mejor visibilidad. Las mujeres que tomarían parte en el baile usaron trajes especialmente concebidos para esta ocasión. En estos sobresalían el rojo, el verde y el amarillo, azul prusia y el naranja, así como amarillo, verde y blanco de una saya contrastante, el rojo, verde y naranja de la blusa. Todos los trajes eran diferentes, lo que le imprimió diversidad y gran colorido a la fiesta. La vestimenta incluía un pañuelo anudado a la cabeza en forma de turbante, una

blusa, una saya amplia, abierta al frente y amarrada a la cintura, y una sayuela bordada. Las mujeres de mayor edad y prestigio en el baile, por lo general vestían trajes mejor confeccionados. Las mujeres más jóvenes portaban trajes menos elaborados, incluso habían bailaroras que tenían ropas de uso común. En espera de los participantes, los músicos afinaron sus instrumentos. Ya listos los tambores, un hombre con sonajeros en una de sus manos comenzó a ejecutarlos y a cantar mientras el coro le respondía.

Antes de iniciar la fiesta, Lucien Duncan y su hijo Nichols marcaron con agua y ron un nuevo círculo o anillo en la tierra y regaron en su interior arroz y cerveza procedentes de la mesa antes preparada. En el centro del anillo colocaron dos toallas en forma de cruz, con el objetivo de invitar a los antepasados a que participen de la festividad. Le llamaron a esta ceremonia inicial *wet the ring* [mojando el aro]. Seguidamente se inició la primera danza, llamada Kromantín. Esta comenzó con un cantante que hacía de solista, luego le respondió el coro, entró el primer bula, a continuación el segundo, y por último, el *cut drum*.

Para iniciar este Kromantín, Lucien recogió las toallas que estaban en la tierra, saludó con ellas a los cuatro puntos cardinales y las volvió a colocar de la misma forma. Luego salió del anillo y entró un hombre que bailó alrededor de las dos toallas. Con un movimiento brusco hacia el *cut drum*, el bailarín indicó que la danza terminaba. Esta representó movimientos corporales fuertes.<sup>45</sup>

Comenzó el canto nuevamente, después se escucharon los tambores y entró en el anillo una muchacha bailando una danza a la que llamaron *Ibo*. Luego de realizar varios giros frente al *cut drum*, la joven se retiró. Entró otra bailarora, la cual bailó hasta sentirse agotada, entonces ella colocó una mano encima del parche de este tambor, lo que indicó a todos que la danza concluía. Le siguió una danza *temme*, durante la cual entraron y salieron del anillo bailaroras y bailarines, siempre de manera individual. La danza *manding* fue muy alegre, el público reía y la bailarora hacía los movimientos con su cintura de manera muy sensual frente al ejecutante del *cut drum*, quien constantemente improvisaba nuevos toques, entablandose así un dinámico y contagioso diálogo bailadora-tocador, hasta que finalmente ella, con su rodillo, tocó el tambor y dio por finalizado el baile. En la danza *hulle churde* bailó nuevamente Lucien, quien mostró, con extraordinaria elegancia en sus pasos, la belleza de esta danza y el colorido de su tan hermoso traje de ocasión. Después de unos minutos en el anillo, abandonó el ruedo y entró un muchacho que concluyó la danza. Este baile perseguía la diversión de los niños y no la competencia entre los bailarines.

La danza *woman kalenda* fue bailada por dos muchachas en punta de pie y con los brazos en alto, sujetándose los extremos de sus respectivas sayas dejando ver la belleza de sus sayuelas. Al final, una de las jóvenes tocó la membrana del *cut drum* y dio por terminada la danza. Pasadas dos horas, el tamborero del *cut drum*, agotado y sudoroso, le cedió el puesto a Nichols Duncan, quien se mojó bien las manos con ron antes de comenzar a tocar la próxima danza. Continuaron los festejos, esta vez con una danza llamada *píke*. Aquí compitieron dos niñas bailaroras, cuyos graciosos movimientos de cintura y de brazos hacia arriba le dieron un carácter

<sup>45</sup> Kromantín es dedicada a Ananci, supuesto líder de la tribu Kromantín de África a quien también se le conoce como hombre araña y se le adjudican poderes de gran guerrero. Ananci es considerado además un gran sabio y educador de la tribu.



alegre y pícaro a sus evoluciones. La danza *kalenda*, baile solamente realizado por hombres, se destacó por resaltar la virilidad masculina, de ahí sus movimientos fuertes y varoniles. Para esta ocasión, los danzantes usaron las toallas y se las colocaron en el cuello. Entró al anillo uno de ellos, quien dio paso al otro, para terminar así este baile.

Seguidamente se bailó el *bele kawé*. Para ejecutarlo, un hombre llevó al anillo a dos mujeres: una representaba a la reina y la otra a su contrincante. El hombre salió y ellas bailaron imitando con sus movimientos una pelea cuyo objetivo era demostrar cuál de las dos bailaba mejor. Después de varios minutos, el hombre volvió a entrar al anillo y sacó a las dos mujeres, quedándose solo en aquel escenario circular. Entonces hizo evidentes con verdadera maestría sus aptitudes como bailar. Luego, con elegancia y entusiasmo, salió y llevó nuevamente a las dos mujeres al interior del círculo y mostró al público la vencedora.

Arada, o la danza de la serpiente, fue bailada por un joven cuyos movimientos semejaban los de un reptil. Al final, como ocurriera en otros casos, colocó una de sus rodillas encima del *cut drum* y el baile concluyó. Esta, que es singularmente bella, requiere de gran habilidad por parte de sus intérpretes. En un ambiente de gran alegría y risa fue bailada la danza llamada *cherrup*, en la que intervinieron numerosas personas que entraban y salían del anillo. Esta danza es para todos los que quieran bailar, incluidos los niños. Por su carácter colectivo, con ella la fiesta alcanza su verdadero clímax danzario. Las mujeres generalmente bailaron descalzas o con zapatillas de tela muy liviana.

Por último, se escuchó nuevamente el canto *Kromantin*, donde volvió a bailar Lucien Duncan. Entonces, algunos integrantes de la familia lanzaron arroz sobre la bailadora. A una señal suya, cesó la música y la celebración concluyó. El *Big Drum* había terminado. Poco a poco se fueron retirando los participantes. Era entrada la madrugada y un nuevo día comenzaba a anunciarse sobre el mar Caribe.<sup>46</sup>

Es evidente la relación que existe entre el bailar y los tocadores, en este sentido Titus Lambert nos explicaba que “cuando se entra a bailar se tiene que estudiar el tambor, se tiene que bailar con el tambor, no se puede bailar por su cuenta, hay que bailar con el toque porque el tamborero le está mirando los pies, no la cara. Todos —tocador y bailar— se tienen que corresponder”. Referente a los cantos, refería Lambert que “no se debe cantar de cualquier manera en el *Big Drum*, hay que cantar siguiendo al tambor. Si uno canta como quiera el tambor no puede darle el toque, entonces baila a loco. Por eso una gente tiene que encabezar el canto y el resto le responde para que el tamborero haga lo que tiene que hacer”.<sup>47</sup> El tocador del *cut drum* establece un estrecho vínculo con el bailar. Entre ambos se produce un permanente diálogo en el que uno y otro compiten en toque y danza, provocándose mutuamente. En esta estrecha fusión, es el bailar el factor que finalmente determina la conclusión del toque y no el instrumentista.

En los cantos del *Big Drum* predomina el patois sobre el inglés, a pesar de que la colonización por Inglaterra fue mucho más prolongada que la francesa. Este elemento nos lleva a considerar que a la llegada de los ingleses, esta práctica se encontraba en una fase de concreción de elementos transculturados franceses y africanos.

<sup>46</sup> Laura Vilar Álvarez: *El Big Drum de Carriacou*. Tesis de licenciatura, inédita, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1984.

<sup>47</sup> Titus Lambert: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León, el 6 de enero de 1983 Carriacou. En cinta magnetofónica no 59.83, en el archivo del Cidmuc.



Los cantos son aprendidos por transmisión oral y no se realizan improvisaciones notables en el transcurso de la fiesta. Los cantos son responsorales, y el solista puede ser hombre o mujer, mientras que el coro lo forman todos los participantes, que reciben el nombre de igual manera que las danzas.

Algunos de los cantos, según sus cultores, tienen significados específicos, por ejemplo, el canto *Arada* describe cómo entre dos hombres, uno se decidió a invitar a bailar a una mujer hermosa; el canto *Ibo* refiere a una persona que no tiene dinero por ser esclava y muere, por lo que la enterran como estaba; el canto *Man-ding* refiere a un muchacho que desea ir a un baile con las personas más ricas pero su madre no lo deja. Para ir necesita un bastón y su mamá no lo tiene.<sup>48</sup>

El canto *Halle Churde* describe a una madre que le dice a su hijo que no compre determinado objeto en la tienda, el muchacho la desobedece y más tarde sucede que el objeto no sirve para nada, pues se rompe.<sup>49</sup>

Parte de la letra de este canto dice:

*Mama bido kaale* — Mama compró algo.

*Bido* — *he buy* (*bought*), pasado del verbo comprar.

En el canto *Bele Kawe*, la *güenda maye* significa la policía, y el contenido de la letra se relaciona con la policía.<sup>50</sup>

Uno de los cantos *Kromantín* dice en su letra:

*Auntie Codjoe a Dawule Mue, mwe' ule'*

(Tía) (Venga) (Yo) (Bailar)

En este caso *ule'* es contracción del verbo francés *rouler*, que significa rodar, moverse. *Codjoe* es el equivalente femenino de *Ananci*.<sup>51</sup>

El contenido de los cantos creole manifiesta el momento actual en el que se desarrollan, incluso algunos de ellos reflejan cuentos de la localidad, como se aprecia en el texto del canto *Chiffone* cuando dice:

*Flambaca Chiffone*

*Famblica Chiffone, chifo no vei*

*Every body Know Popo is a Woman*

*Every body Know*<sup>52</sup>

En todos los toques del *Big Drum* cada instrumento tiene una función muy específica dentro del conjunto. El orden de entrada en los toques, por ejemplo, siempre es el mismo: comienza el cantante con los *chac chac*, luego le siguen el *bula*, el segundo *bula* y por último entra el *cut drum*.

Cuando todos los instrumentos suenan, se crea una variada superposición de franjas rítmicas sobre la base de planos rítmicos diferentes. La distribución de las funciones rítmicas de cada tambor está en relación con su altura. De ahí que corresponda a los *bula*, de registros más graves, ejecutar durante todos los toques patrones rítmicos repetitivos no muy complejos y con función acompañante. El *cut drum*, de registro más agudo, es el instrumento que cumple la función improvisatoria, desarrollando una gran actividad rítmica, de tal manera que se convierte en el centro de la polirítmia creada. A los sona-

<sup>48</sup> Lucien Duncan: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León, Six Roads, Carriacou, el 4 de enero de 1982. En cinta magnetofónica no. 85.83, en el archivo del Cidmuc.

<sup>49</sup> Según refirió Christine David en entrevista realizada por Olavo Alén y Argeliers León en Carriacou, abril 1982. Conservada en cinta magnetofónica no. 66.83, en el archivo del Cidmuc.

<sup>50</sup> Willy Joseph: Entrevista realizada por Olavo Alén y Argeliers León, Carriacou, el 28 de abril de 1982. En cinta magnetofónica no. 63.83, conservada en el archivo del Cidmuc.

<sup>52</sup> Según opinión de los médicos cubanos residentes en Carriacou en el período en que estuvimos haciendo nuestro estudio, Popo era una muchacha que tenía mala reputación entre la población de la isla por su equivocado comportamiento moral ante la sociedad, lo que se alude en la letra de la canción.

jeros se les denomina *chac chac*, esencialmente acompañan al cantante solista y le sirven de guía al conjunto instrumental. No realizan ritmos regulares, sino que crean atmósferas sonoras y contribuyen a aumentar la poliritmia que realizan los tambores.

La improvisación rítmica se relaciona con los planos sonoros más agudos, por lo que hay una inversión de planos tímbricos (agudo-grave) respecto de su antecedente africano, donde se realiza en los sonidos más graves.

Todos los tambores de *Big Drum* observados en las dos islas eran unimembranófonos de golpe directo, sin embargo, responden a tres características tipológicas diferentes entre sí. Estas diferencias se evidencian en dos aspectos fundamentales: la morfología de la caja del instrumento y su sistema de tensión. En la variante morfológica más antigua, la caja es de tronco enterizo y la membrana está sujeta a la caja por dos aros de junquillo, uno oculto y el otro externo, este último entizado con tela. Dicho sistema de tensión no posee maquinaria alguna. Existía un ejemplar en Carriacou. En la segunda variante se mantiene el mismo sistema de tensión pero la caja es de duelas de madera; observamos algunos instrumentos en Carriacou y en Petite Martinique. La tercera variante es la más moderna, con la caja de duelas de maderas y el sistema de tensión con apretamiento de la membrana por aro y llaves, esta solo se encontró en Carriacou. En la isla Granada no pudimos encontrar ningún ejemplar de estos tambores. Ambas características nos llevan a definir etapas cronológicas distintas en cuanto a la construcción de los mismos.

En Cuba pudimos entrevistar a Thomas Houstin, granadino que se asentó en nuestro país desde 1923. Él nos decía que recordaba haber visto en su país "un *big drum* en Carriacou, pero los tambores eran unos barrilitos pequeños". Esto nos hace pensar que este tipo de construcción por duelas ya se realizaba en Carriacou antes de 1920. Cultores activos en las islas nos plantearon que "no fue hasta la década de 1970, que se construyeron tambores con duelas y sistema de tensión con aro y llaves".<sup>53</sup>

Es común en los tres tipos de tambores la existencia de un orificio situado en el centro de la caja, con un diámetro aproximado de 30 a 45 mm. En todos los *cut drum* observados, encontramos, sobre la membrana de cuatro, la presencia de alfileres equidistantes, amarrados a un cordel, "los tambores tienen el orificio para que el sonido salga [se refiere al *cut drum* que descansa en el suelo], si se le rompe un tambor toma el otro y lo afina como *cut drum*, por eso a todos se les hace un hueco".<sup>54</sup>

La cuerda o el cordel tensado descansan sobre la membrana y la cruza de un extremo a otro sobre su parte más ancha, por lo que el área queda dividida en dos mitades. Para lograr la tensión del cordel, en el caso de los tambores con el sistema de tensión sin maquinaria, este se amarra por sus extremos a unos clavos pequeños que se colocan en la parte superior de la caja del tambor. En lo que se refiere a los tambores con aro y llaves, el cordel se amarra directamente en el herraje. Otro rasgo interesante es que los tambores de *Big Drum* se pintan indistintamente con diferentes colores, donde predominan el rojo, el verde y el blanco.

La práctica del *Big Drum* se mantuvo vigente de manera ininterrumpida a tal punto que hoy se encuentra entre las formas más profundamente enraizadas de la cultura popular tradicional de Carriacou. La vigencia de su función

<sup>53</sup> Thomas Houstin vivió en Canasí hasta su fallecimiento en el 2003. En el poblado lo llamaban Coco o Coquito porque se dedicó a la realización de dulces caseros para su sustento. Nunca pudo regresar a su país natal. Entrevista realizada por Laura Vilar Álvarez en junio de 1983, Canasí, Santa Cruz del Norte, actual provincia de Mayabeque.

<sup>54</sup> Titus Lambert: Entrevista realizada por Rolando Pérez Fernández y Argeliers León, Carriacou, 3 de enero de 1983. En cinta magnetofónica no. 59.83, en el archivo del Cidmuc.



social como celebración de los más diversos acontecimientos de importancia familiar o comunal, demuestra su validez como parte del legítimo folclor del pueblo granadense.

Al triunfo de la Revolución organizada por el Partido de la Nueva Joya, en 1979, el *Big Drum* recibió un estímulo e incluso se formó en Carriacou un grupo de jóvenes estudiantes de la escuela de Harvey Vale, dirigido por Christine L. David, investigadora de la localidad. Ella y su grupo mantenían viva esta tradición, y contaban con la valiosa colaboración de los más viejos practicantes de la isla.

Los elementos que integran el *Big Drum* —sacrificio y fiesta con todos sus componentes materiales y espirituales— participan en un sistema de comportamiento cultural donde todas y cada una de las partes interaccionan entre sí, se caracteriza por la asimilación e integración de elementos de diferentes culturas en etapas históricas diversas.

En el *Big Drum* se aprecian dialécticamente las distintas etapas de la integración histórico-cultural de la nacionalidad del pueblo granadino, desde su formación como comunidad étnica hasta nuestros días. Sobre esta base, consideramos que el *Big Drum* es la manifestación más representativa de la música tradicional del pueblo granadino y que ha contribuido a conformar la identidad cultural caribena.



Lucien Duncan rociando agua a las gallinas en el sacrificio inicial del *Big Drum*; detrás, su hijo Nichols Duncan. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



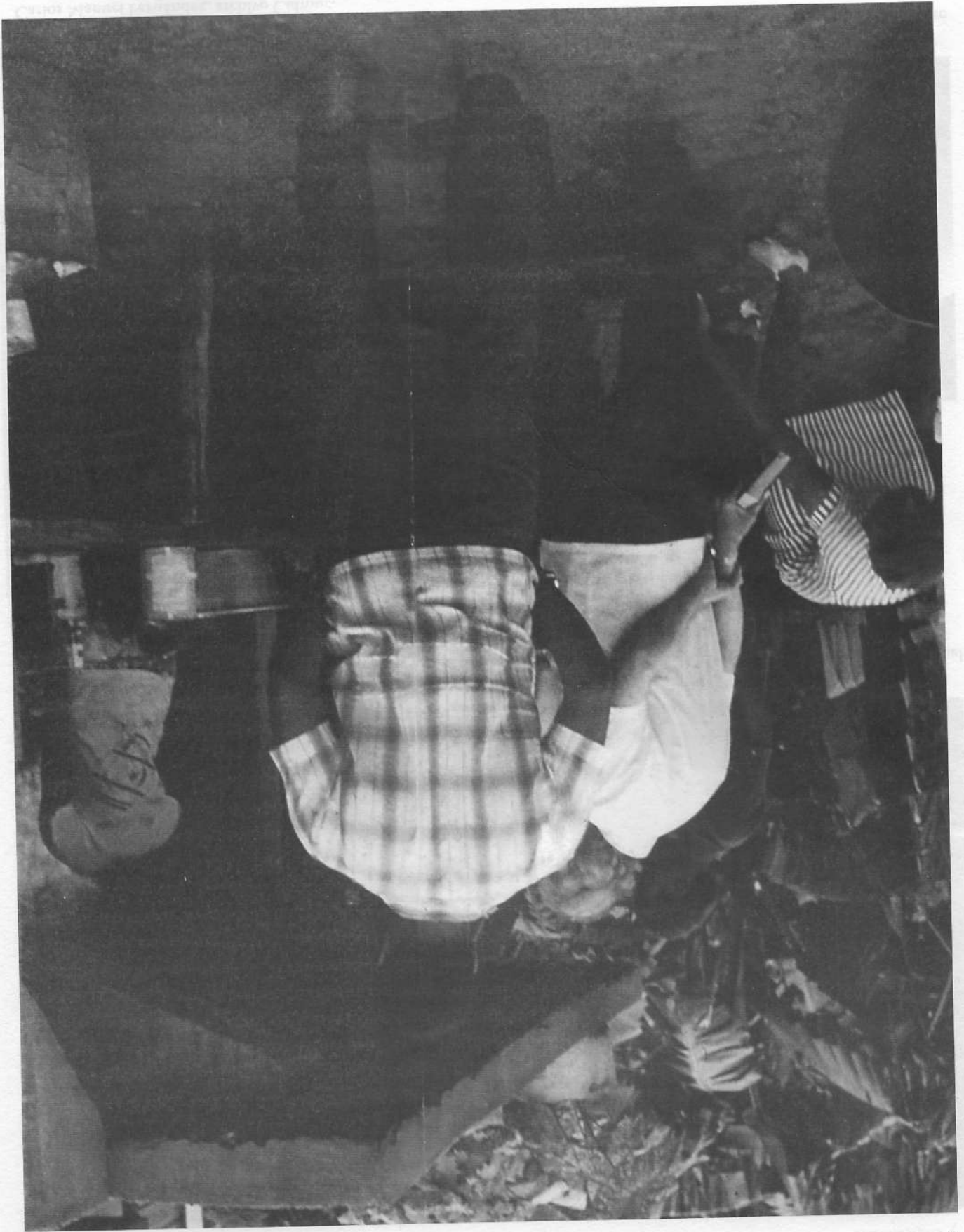


Sacrificio de animales en la ceremonia inicial de *Big Drum* de Lucien Duncan. Six Roads, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Argeliers León observando el sacrificio y luego la preparación de los animales para la comida. Six Road, Carriacou, 1982. Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

Argeliers León observando la preparación de los animales para la comida. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.





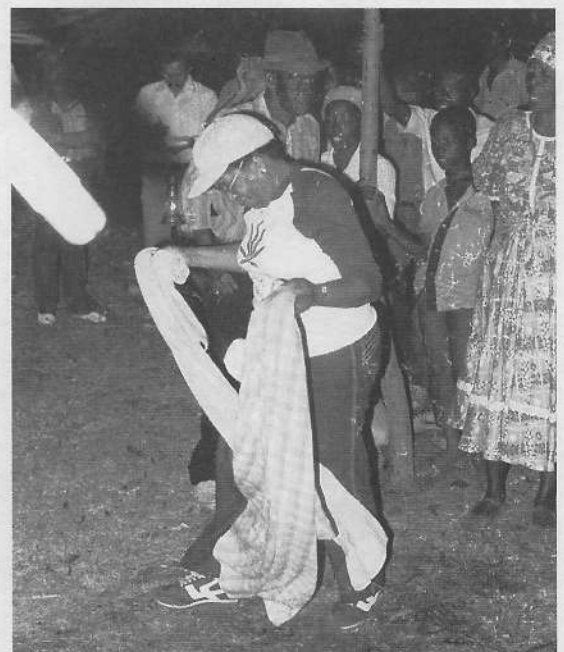
Lucien Duncan y su hijo Nichols Duncan, dan inicio a la fiesta de *Big Drum* el 29 de diciembre de 1982. Six, Road, Carriacou. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Margaret Andrews, rociando ron para hacer el círculo en el piso, en su fiesta de *Big Drum* con motivo de la ampliación de su tienda y su cumpleaños. L'Esterre, Carriacou, 28 de diciembre de 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Lucien Duncan coloca las toallas en el centro del círculo en la celebración del *Big Drum*. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Rosalba bailando con las toallas. Celebración del *Big Drum*. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

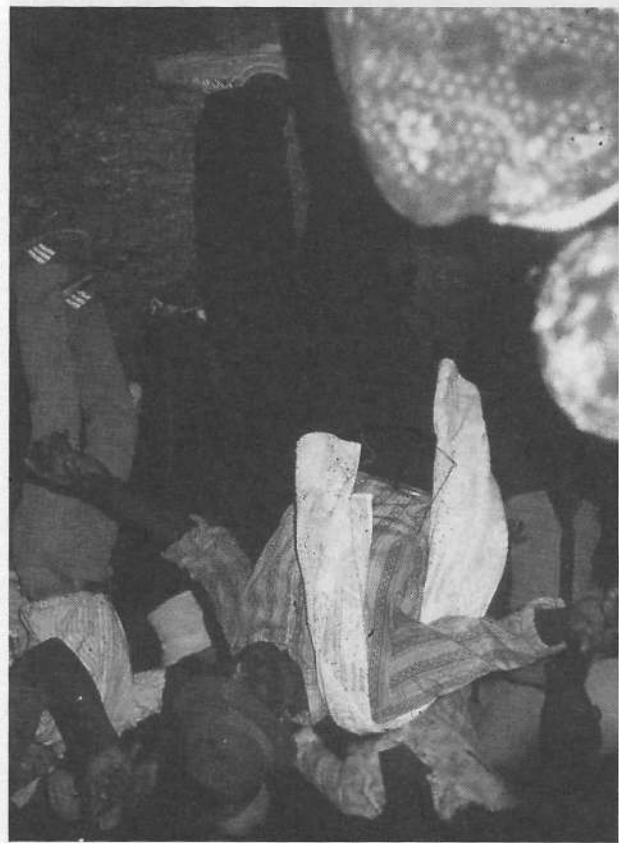


Lucien Duncan bailando *kromantin* en el *Big Drum* celebrado el 29 de diciembre de 1982. Six, Road, Carriacou. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

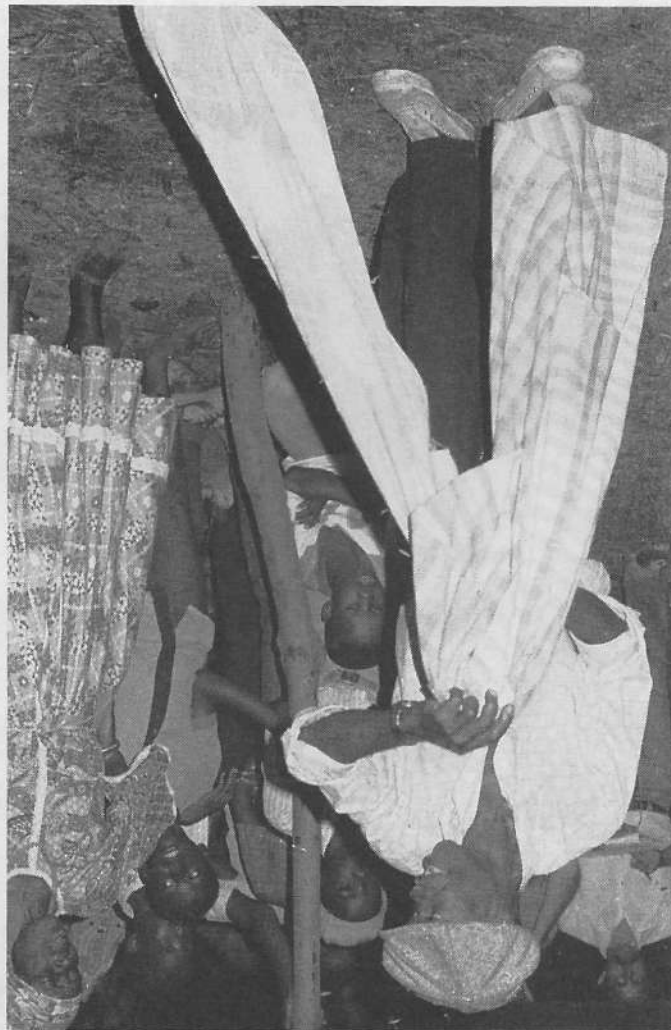




Margaret Andrews bailando *kromantin* en el *Big Drum*, usando los pañuelos. L'Esterre, Carriacou, 28 de diciembre de 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

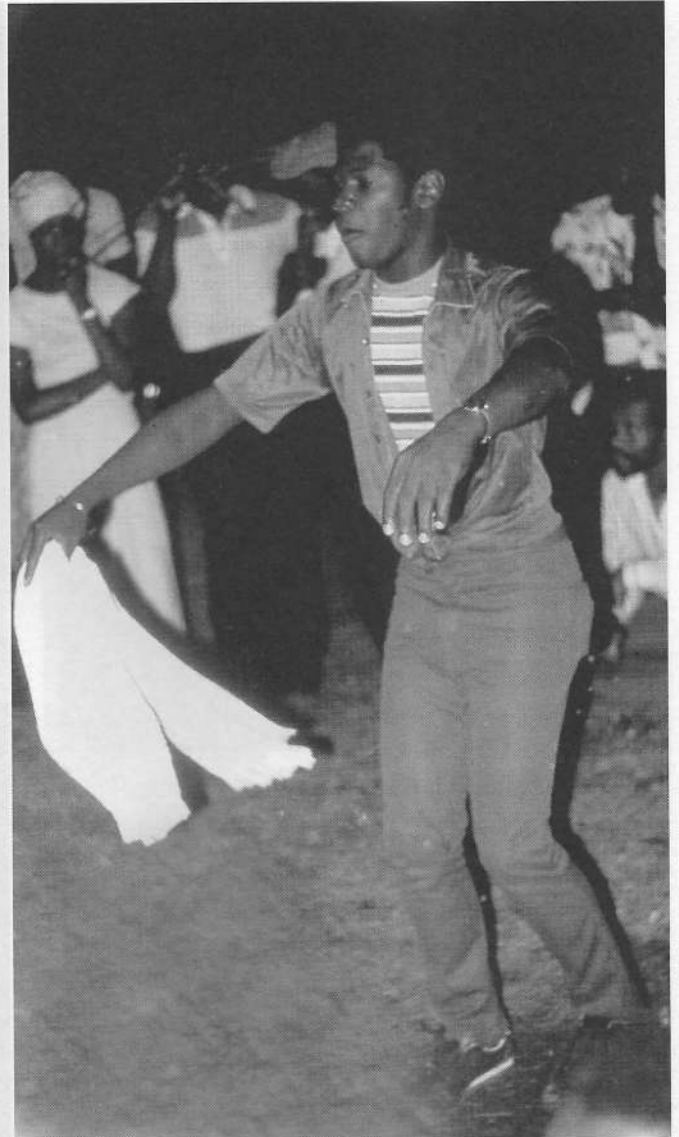
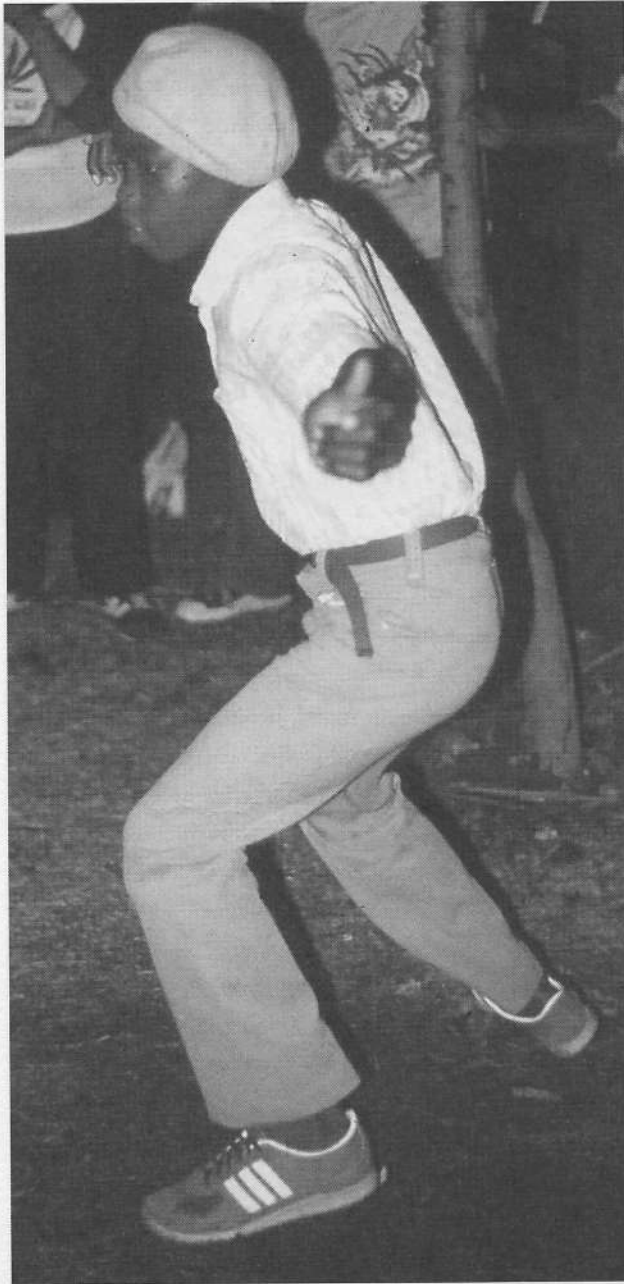


Bailador de avanzada edad también participa en el baile de *Big Drum*. Six Road, CARRIACOU, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

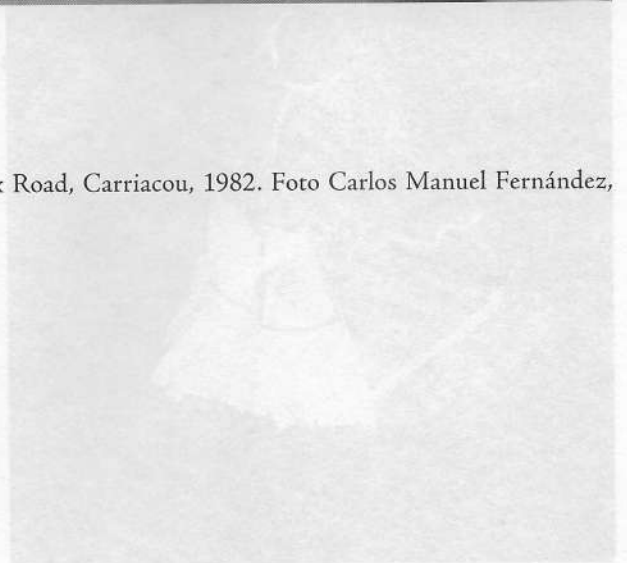


Otro bailarador continúa el *kromantine* con los paños que entregó Lucien Duncan. Six Road, CARRIACOU, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

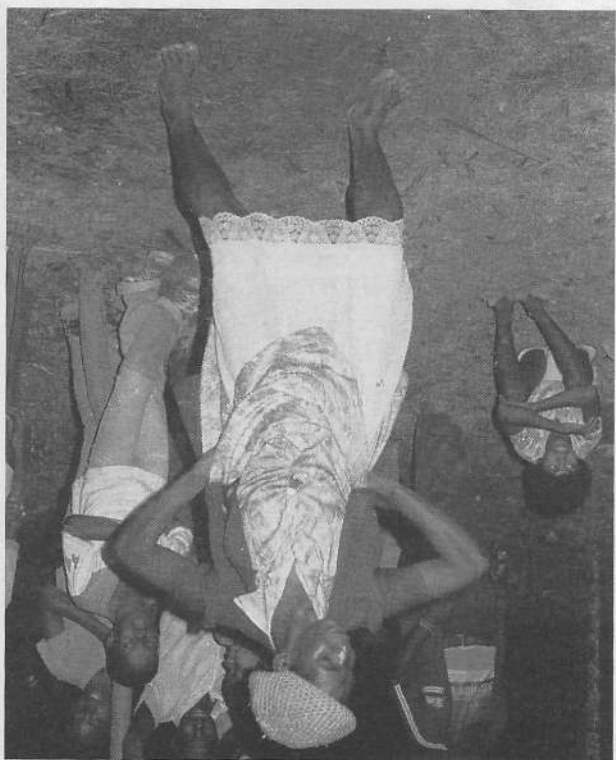




Jóvenes bailarines en la fiesta de *Big Drum* de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Lucien Duncan bailarines en la fiesta de *Big Drum*, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



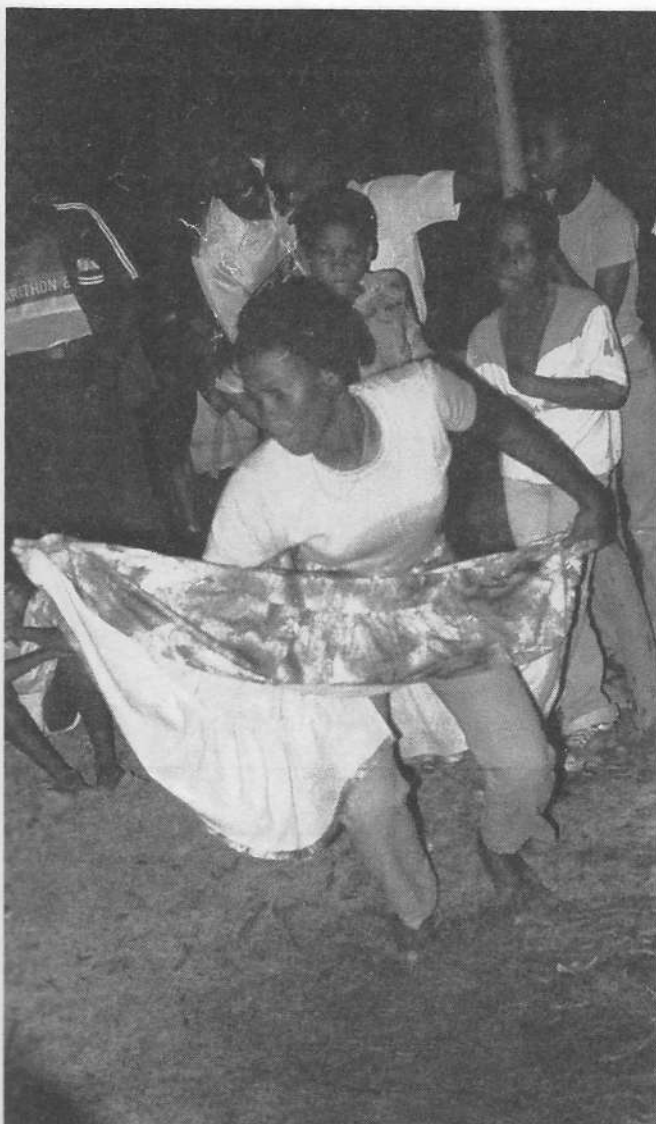
Jóvenes bailarodres en la festa de Big Drum de Lucien Duncan, 29 de diciembre de 1982. Six, Road, Carriacou. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Lucien Duncan bailando Halle Churde en la festa de Big Drum. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Danza Ibo, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Jóvenes bailadoras en la fiesta de *Big Drum* de Lucien Duncan, nótese la ropa de uso común y el uso de la saya como elemento que identifica este tipo de danza. Six, Road, Carriacou, 29 de diciembre de 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Jóvenes bailadoras en la fiesta de *Big Drum* de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 29 de diciembre de 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

Jóvenes bailadoras en la fiesta de *Big Drum* de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 29 de diciembre de 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.





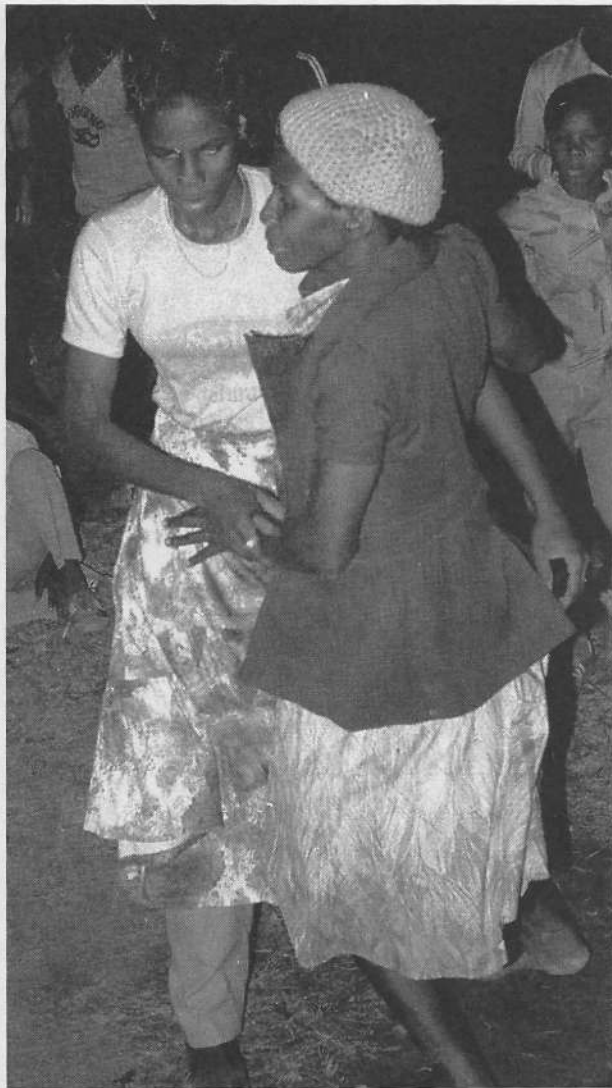
Danza Woman Kalenda en el Big Drum de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Danza Pike, interpretada por Nina en el Big Drum de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Danza Cherrup en el Big Drum de Lucien Duncan, Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



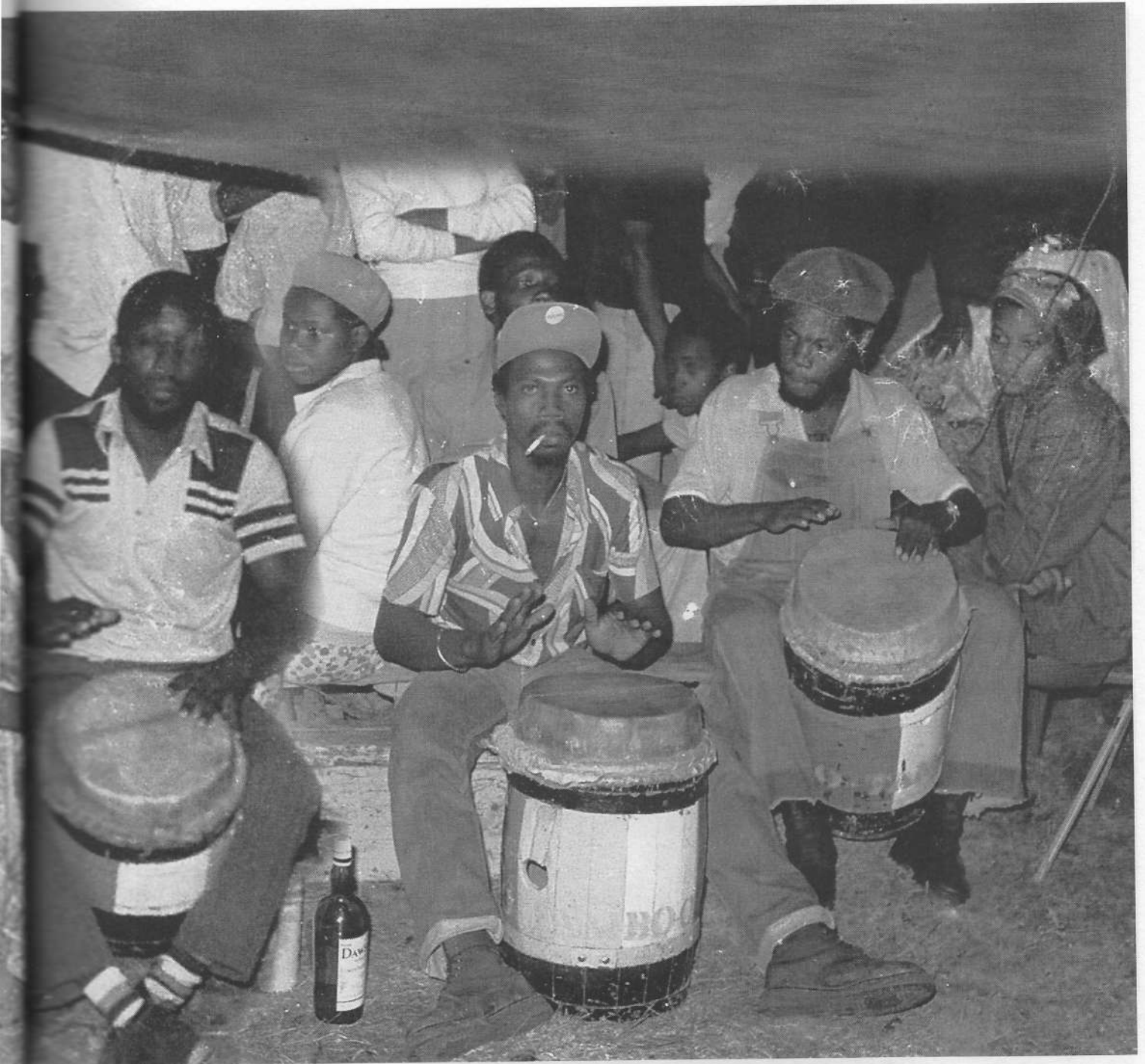
Danzas del *Big Drum* en el *Big Drum* de Lucien Duncan. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

... de los Drum de Lucien Duncan celebrada el 29 de diciembre de 1982. Durante el evento se presentaron por los participantes  
... en las danzas de los Drum de Lucien Duncan. Los Drum de Lucien Duncan se celebran por todo el mundo.  
... de los Drum de Lucien Duncan. Los Drum de Lucien Duncan se celebran por todo el mundo.  
... de los Drum de Lucien Duncan. Los Drum de Lucien Duncan se celebran por todo el mundo.



Fiesta de Big Drum de Lucien Duncan celebrada el 29 de diciembre de 1982. Nótese el coro integrado por los participantes quienes sostienen los *chac chac*; a la derecha el conjunto instrumental de Big Drum con sistema de tensión por cuero apretado. Al fondo, de pie participantes, Laura Vilar Alvarez en función de asistente de grabación y Raúl Díaz grabando la festividad. Six Road, Carriacou. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.





Fotografía del músico granadino José María Rodríguez, quien toca el tambor de la música tradicional granadina. El tambor es un instrumento de percusión que se utiliza en la música tradicional granadina. Archivo Colmenar.



*Chac* que acompaña el conjunto instrumental de *Big Drum* de Six Road, Carriacou, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



Ejecución del *cut drum* en el *Big Drum* de Margaret Andrews el 28 de diciembre de 1982, nótese el cordel con alfileres encima de la membrana del tambor y el sistema de tensión por aro y llaves. L'Esterre, Carriacou, Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



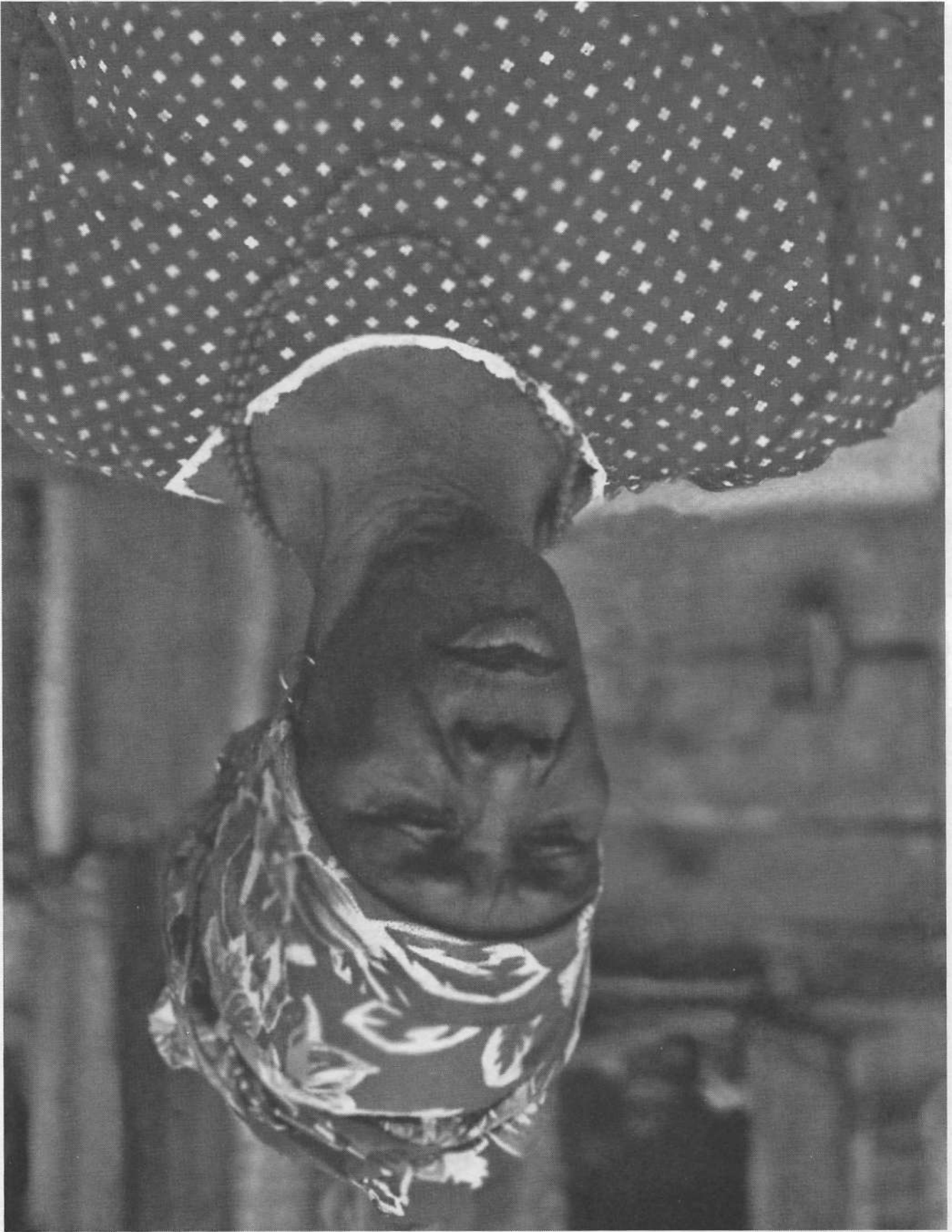
Conjunto instrumental de *Big Drum* de Petite Martinique, Granada, 1983. Nótese el uso de solo dos tambores. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Bailadoras de *Big Drum* en Petite Martinique, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

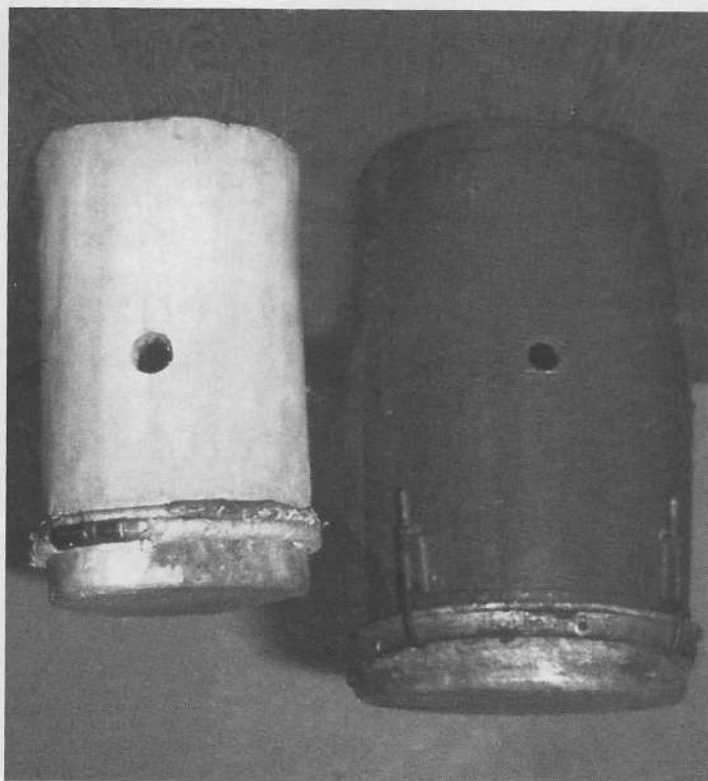


Detalle del turbante y la blusa de Lucien Duncan que acostumbra a utilizar en las fiestas de *Big Drum*, Carriacou, 1983. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



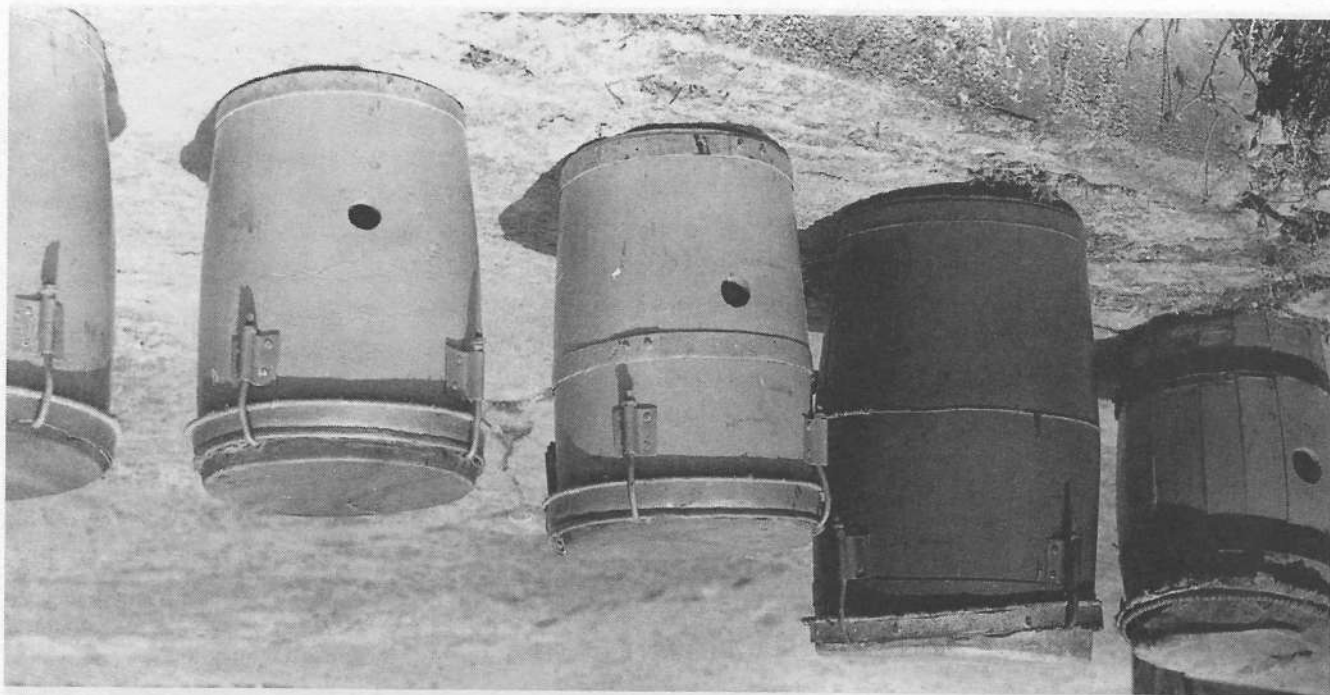


Eduardo Rivero y Lucien Duncan, Carriacou, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



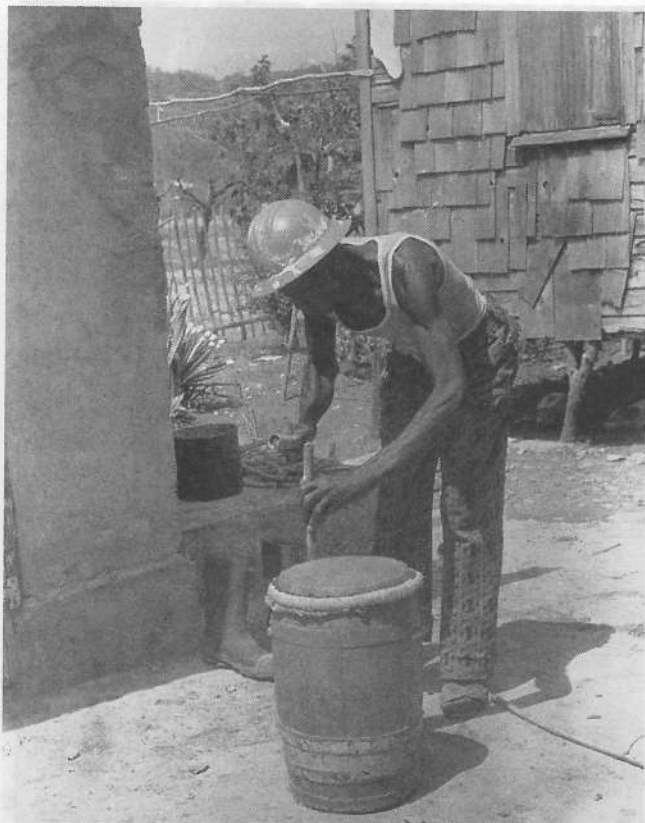
Argeliers León auxiliando al fotógrafo. Carriacou, Granada. Foto Olavo Alén, 1982, archivo Cidmuc.

De izquierda a derecha, *bula* construido por duelas y sistema de tensión por aro y llaves; a la derecha, *bula* de tronco ahuecado con sistema de tensión apretado por aro, único ejemplar visto en la isla Carriacou. Nótese la diferencia de tamaño. Foto Olavo Alén, 1982, archivo Cidmuc.

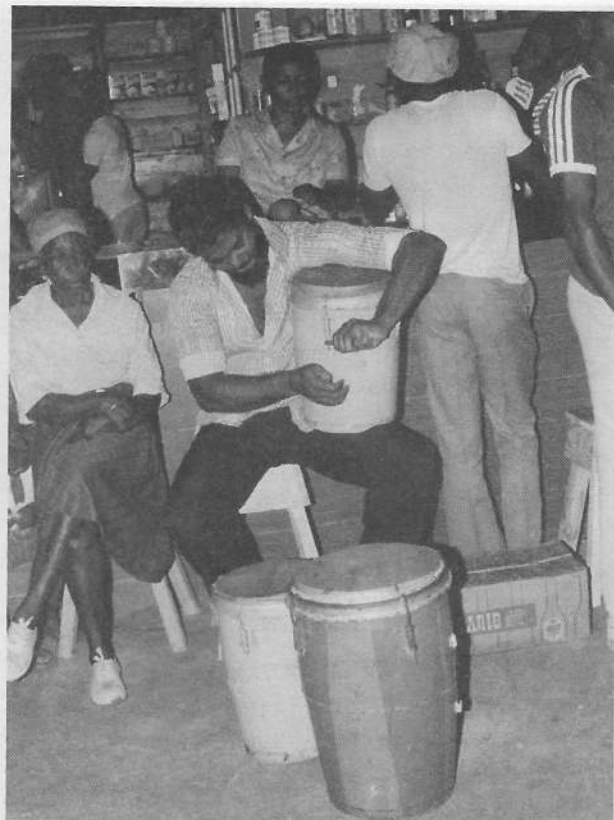


Diferentes ejemplares de rambores de Big Drum observados por Olavo Alén y Argeliers León. Nótese la diferencia de tamaño y morfología, Carriacou, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.





Titus Lambert constructor de tambores de *Big Drum* afinando uno de estos con sistema de tensión por cuero apretado por aro. Harvey Vale, Carriacou, 1982. Foto Olavo Alén, archivo Cidmuc.



Afinación del tambor de *Big Drum* con sistema de tensión por aro y llaves. L'Esterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Colocación del cordel con alfileres encima del parche del tambor *cut drum*. Six Road, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Fiesta de *Big Drum* en casa de Margaret Andrews, L'Esterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Margaret Andrew, con el *chac chac* dirigiendo el canto en su fiesta el 28 de diciembre. L'Esterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Bailadora de Big Drum se para frente al tambor indicando con sus brazos que deben concluir ese roque. L'Esterre, Carriacou, 1982. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.

## A manera de epílogo

En el regreso a las fuentes documentales, en el despertar de un subconsciente hoy más maduro, volví a escuchar los conceptos que Argeliers León tenía sobre la música tradicional granadina. Sería una deslealtad dejar en el silencio sus palabras, por lo que es también mi propósito sacar a la luz las ideas que expresó finalizando nuestra estancia en estas islas y que constituye un material inédito.

Por la importancia de sus observaciones, por la actualidad que tienen, por marcarnos un camino hacia el entendimiento de esta área geográfica tan compleja y con el mayor respeto a su memoria y al legado que nos dejó, las incluimos aquí:

Tanto en el viaje anterior como en este viaje [se refiere a las dos expediciones] hemos podido encontrar que existen verdaderas raíces vivas aún en la música de Carriacou. Además hemos encontrado que estos elementos musicales de Carriacou tienen una importancia fundamental para conocer el desarrollo de la identidad musical no solamente de lo que es el pueblo de Granada sino incluso para todo el Caribe.

Muchos elementos tanto de percusión en la música de Carriacou se encuentran o son elementos que permiten explicar fenómenos de desarrollo que han ocurrido en Cuba, por ejemplo, e incluso hemos encontrado también cómo hay algunas diferencias entre el empleo de los tambores aquí en los ritos de *Shango*, en el *Big Drum*, y en el *Big Drum* que hemos escuchado en Petite Martinique. Eso para nosotros es muy importante porque en un futuro nos permitirá trazar áreas de desarrollo en el Caribe, eso en cuanto a la percusión solamente. Además, hemos encontrado que la función social de esta música que hemos encontrado en Carriacou como la que hemos encontrado ya aquí [se refiere a Granada] pudiera explicar muchos cambios sociales que han ocurrido en el Caribe y la presencia del sistema de asimilación de elementos culturales de afuera para crear o intervenir en una cultura típicamente del Caribe.

Para nosotros es primera vez que abordamos investigaciones fuera de Cuba, esta es la oportunidad que hemos encontrado ahora de conocer estas expresiones musicales que nos van a permitir ampliar lo que como teoría hemos creado para explicar una música en el Caribe. En estos mismos días hemos estado comentando en el grupo algunos principios teóricos que como hipótesis ya pueden configurarse para explicar el desarrollo de la música del Caribe.



Hemos encontrado que todavía nos falta conocer el desarrollo de la base económica que ha ocurrido, por ejemplo, en Carriacou, leyendo algunos libros que hemos manejado en estos días [en Georgetown], hemos encontrado un hecho que para nosotros es muy importante, que habíamos pensado que muchas expresiones del *Big Drum* podían situarse históricamente a fines del siglo pasado [se refiere al s. XIX]. Un fenómeno análogo ocurrió en Haití, en Jamaica también, en Cuba también, cambios económicos también que ocurrieron a fines del siglo pasado, como reflejo de los cambios que ocurrieron a fines del siglo pasado, como reflejo de los cambios que a fines del siglo pasado se habla de una gran crisis en Carriacou y Granada, acentuada además por una gran sequía. Esto para nosotros es muy importante porque nos va permitiendo encontrar la base material para explicar un desarrollo en la cultura de todo el Caribe. Junto con esta crisis que se opera positivamente, en estas islas tiene que haber habido una incidencia también de la explotación capitalista, y todo esto sabemos que se refleja en la cultura. Hemos detectado estos cambios. Muchas personas en las entrevistas nos hablan de cómo sus abuelos tenían otros cantos, otras danzas, de manera que hemos podido trazar una idea que hacía dos o tres generaciones anteriores se ha producido un cambio ya en el *Big Drum* completamente, esta es una de las tareas de la musicología.

Además, la compañera Laura Vilar tiene la tarea, yo diría la obligación, de analizar estos cantos, especialmente la improvisación en el *cut drum*, para encontrar cual es el sistema sintáctico de concepción, de imaginación del tamborero al crear una frase musical. Sabemos que esto va a estar muy directamente determinado por la lengua, especialmente por el *patois*, pero en Cuba tenemos el mismo fenómeno, tenemos grupos que cantan el *patois* y lo hablan, y se ha estudiado mucho ya el *patois* por compañeros que lo han investigado desde el punto de vista lingüístico. Esto nos permitirá establecer comparaciones.

Desde que vinimos el año pasado [en abril de 1982] tenemos mucho interés en incorporar a estos estudios a jóvenes granadinos, bueno, eso tendríamos que estudiar de qué manera tratar, pero para nosotros eso sería el complemento necesario para nuestro trabajo. Nuestro trabajo aquí siempre será muy limitado, necesitamos que sean jóvenes granadinos, musicólogos granadinos que aborden estos estudios. Este es mi punto de vista.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Argeliers León: Reunión en el Ministerio de Cultura, St. Georges, Granada, el 14 de enero de 1983. En cinta magnetofónica no. 83.83, en los archivos del Cidmuc. Puede escucharse su testimonio en el CD que acompaña el libro.



Reunión en el Ministerio de Cultura de Granada. En la mesa, de izquierda a derecha, Raúl Díaz, funcionaria del Ministerio granadino, Argeliers León, Rolando Pérez Fernández y Laura Vilar Álvarez, 1983. Saint Georges, Granada. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



Reunión en el Ministerio de Cultura, en primer plano Eduardo Rivero, coreógrafo cubano y funcionarios granadinos, 1983. Saint Georges, Granada. Foto Carlos Manuel Fernández, archivo Cidmuc.



# Ejemplos musicales

## A modo de aclaración

Los ejemplos utilizados fueron transcritos a partir de grabaciones de campo que pertenecen al archivo patrimonial de la institución. En algunos ejemplos sonoros se ha transcrito solo la melodía como referencia de la versión original de cada fiesta. No son transcripciones exactas, se transcribieron los elementos rítmicos y melódicos más estables.

El símbolo CD/ # dentro un círculo, significa que ese ejemplo puede escucharse en el track del disco que acompaña al libro. No todas las partituras se relacionan con el acople seleccionado para el CD.



## Leyenda

- BASS: B.
- BULA 1: Bl 1.
- BULA 2: Bl 2.
- CORO: C.
- CUT DRUM: C. D.
- SOLISTA: S.
- TAMBORINE: TBRIN.
- TRIÁNGULO: TRGL.
- VIOLÍN: VLÍN.
- VOZ: V.

*NOTA: En general el nombre de instrumento no se transcribe entre corchetes y solo se transcribe el instrumento si se desea.  
 \*El instrumento de percusión con el que se toca la lengua de los pretos, se dice en inglés.*



# "Cantos de Shango"\*

CD  
17 Canto I

Musical score for Canto I. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Voz' (Vocal) and contains a melodic line with various rhythmic values and slurs. The three staves below are labeled 'V.' (Guitar) and provide accompaniment. The first guitar staff has a 3/8 time signature, while the second and third have a 6/8 time signature. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

CD  
18 Canto II

Musical score for Canto II. It consists of five staves, all labeled 'V.' (Guitar). The top staff has a 6/8 time signature, while the others have a 3/8 time signature. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

NOTA: En general el ataque de entonación no es preciso. Entre una nota y otra generalmente la voz se desliza.  
\*El término *Shango* aparece recogido en la lengua de los informantes, es decir, en inglés.

System 1: Two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom 'S'. Both are in G major (one sharp). The music consists of a vocal line with eighth and sixteenth notes and a piano accompaniment of whole notes. Arrows indicate phrasing.

System 2: Two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom 'S'. Both are in G major. The music continues with similar vocal and piano parts.

System 3: Two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom 'S'. Both are in G major. The music continues with similar vocal and piano parts.

System 4: Two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom 'S'. Both are in G major. The music continues with similar vocal and piano parts.

System 5: Two staves. The top staff is labeled 'Coro' and the bottom 'Solista'. Both are in G major. The music continues with similar vocal and piano parts.

"Cantos de Shango"

System 1: Soprano (S.) and Canto (C.) staves. The key signature has one sharp (F#). The Soprano staff contains a melodic line of eighth notes. The Canto staff contains rests.

System 2: Soprano (S.) and Canto (C.) staves. The Soprano staff contains rests. The Canto staff contains a melodic line of eighth notes. An arrow points to the second measure of the Canto staff.

System 3: Soprano (S.) and Canto (C.) staves. The Soprano staff contains rests. The Canto staff contains a melodic line of eighth notes. Two arrows point to the final two measures of the Canto staff.

NOTA: En general el ataque de entonación no es preciso. Entre una nota y otra generalmente la voz se desliza.



# "Cantos de Shango"

Canto IV

CD 20

Solista

Canto V

CD 21

Canto VI

CD 22

NOTA: En el canto IV el coro repite lo mismo que hace el solista.  
En el canto V, 1er. compás, 2do. tiempo, entre la y fa hace un pequeño portamento.

# "Cantos de Shango"

Solista

8<sup>va</sup>

Coro

S.

C.

S.

C.

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of eight staves. The first seven staves are for guitar, each marked with a 'V' at the end. The eighth staff is for voice, marked 'Voz'. The music is in the key of D major (indicated by two sharps) and 6/8 time. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and some sixteenth notes. The voice part is a simple melody with a few notes and rests.





Love Song

# "I need you"

EJEMPLOS MUSICALES

Carriacou, Granada, 198

Musical score for "I need you" featuring a vocal line and six violin parts. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as triplets and a ritardando marking.

Voz

V.

V.

V.

V.

V.

V.

*rit.*

# "Cuadrilla"

Figura 1



86 GRANADA

Carrascon, Granada, 1983

Musical score for the first system of "Cuadrilla". It features five staves: Violin (Vl'n), Tamborin (Tamborin), Bass, Triangulo (Triangulo), and Violin (Vl'n). The Violin parts are in 6/8 time, while the Tamborin part is in 3/4 time. The score includes a repeat sign and a double bar line.

Musical score for the second system of "Cuadrilla". It features five staves: Violin (Vl'n), Tamborin (Tamborin), Bass, Triangulo (Triangulo), and Violin (Vl'n). The Violin parts are in 6/8 time, while the Tamborin part is in 3/4 time. The score includes a repeat sign and a double bar line.

Musical score for the third system of "Cuadrilla". It features five staves: Violin (Vl'n), Tamborin (Tamborin), Bass, Triangulo (Triangulo), and Violin (Vl'n). The Violin parts are in 6/8 time, while the Tamborin part is in 3/4 time. The score includes a repeat sign and a double bar line.

©Ediciones Cidmug, La Habana, 2013.

Cuadrilla

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Violin (Vlin.) in treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for Trumpet (Tbrin.) in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with an 'x'. The third staff is for Bass (B.) in bass clef, with a simple eighth-note accompaniment. The bottom staff is for Tuba (Trgl.) in bass clef, containing a series of percentage symbols (%) indicating a specific rhythmic or dynamic pattern. The score is divided into four measures, each ending with a double bar line and repeat dots.

NOTA: Se repite n veces con ligeras variaciones.  
Esta figura es igual a la figura 2 de Lanceros.



Violin

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

NOTA: En la repetición hay ligeras variaciones.

"Cuadrilla"

Figura 2

88 ) GRANADA

# "Cuadrilla"

CD  
8

Figura 3

The musical score consists of ten staves, each labeled 'Vlin.' on the left. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece is a single melodic line for each violin, with the ten staves representing different parts of a quadrilla ensemble. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic flow.

NOTA: Se repite desde el inicio con variaciones.

# "Cuadrilla"

CD 9  
Figura 5

Violin

Violin

CD 10  
Figura 6

Violin

Violin

NOTA: Ambas figuras se repiten con variaciones.  
La figura 5 es igual a la figura 6 de Lanceros.



# "Kromantine"



Score for the first system, featuring four staves: Voz, Bulá 1, Bulá 2, and Cut Drum. The Voz staff is in treble clef with a 6/8 time signature and contains a whole note rest. The Bulá 1 and Bulá 2 staves are in bass clef with a 6/8 time signature and contain rhythmic patterns of eighth notes. The Cut Drum staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a whole note rest.

Score for the second system, featuring four staves: V., BL.1, BL.2, and C.D. The V. staff is in treble clef with a 6/8 time signature and contains a melodic line with a sharp sign. The BL.1 and BL.2 staves are in bass clef with a 6/8 time signature and contain rhythmic patterns of eighth notes. The C.D. staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Score for the third system, featuring four staves: V., BL.1, BL.2, and C.D. The V. staff is in treble clef with a 6/8 time signature and contains a melodic line with a sharp sign. The BL.1 and BL.2 staves are in bass clef with a 6/8 time signature and contain rhythmic patterns of eighth notes. The C.D. staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is labeled 'C.D.' and contains a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. The second and third staves are labeled 'B.I.2' and 'B.I.1' respectively, and contain rhythmic accompaniment. The bottom staff is labeled 'V.' and contains a bass line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same five-staff structure with parts for C.D., B.I.2, B.I.1, and V. The musical notation continues across three measures.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It maintains the five-staff structure. The musical notation continues across three measures.

System 1 of the musical score. It consists of four staves: V. (Violin), BL.1 (Bassoon 1), BL.2 (Bassoon 2), and C.D. (Cello/Double Bass). The V. staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The BL.1 and BL.2 staves play a rhythmic accompaniment of quarter notes with accents (>). The C.D. staff provides a bass line with dotted half notes and rests.

System 2 of the musical score. The V. staff continues the melodic line. The BL.1 and BL.2 staves maintain their rhythmic accompaniment. The C.D. staff has a more active bass line in the first measure, with eighth notes, before settling into a pattern of dotted half notes and rests in the subsequent measures.

System 3 of the musical score. The V. staff continues the melodic line. The BL.1 and BL.2 staves maintain their rhythmic accompaniment. The C.D. staff features a melodic line in the first measure, followed by a sustained note with a slur over the next two measures, and then returns to a pattern of dotted half notes and rests.



continúa improvisando

n veces

n veces

n veces

V

n veces

n veces

n veces

V

# "Congo"

Solista

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The first staff is for the Soloist (Solista) and the remaining nine are for vocal parts (S.). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of a circled 'o' above notes, indicating a conventional approximation of a pitch. A dynamic marking of 'f' (forte) appears in the eighth staff. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

NOTA: o Significa aproximación convencional de afinación.

"Temne"

Carriacou, Granada, 1983

Musical score for the Solista and Coro parts of "Temne". The Solista part is on the bottom staff and the Coro part is on the top staff. Both parts are in 7/8 time. The Solista part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Coro part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Musical score for the Solista and Coro parts of "Temne". The Solista part is on the bottom staff and the Coro part is on the top staff. Both parts are in 7/8 time. The Solista part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Coro part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Musical score for the Solista and Coro parts of "Temne". The Solista part is on the bottom staff and the Coro part is on the top staff. Both parts are in 7/8 time. The Solista part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Coro part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Musical score for the Solista and Coro parts of "Temne". The Solista part is on the bottom staff and the Coro part is on the top staff. Both parts are in 7/8 time. The Solista part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Coro part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.



# "Ibo"

CD  
25

Solista

Coro

The first system of the musical score features two staves. The top staff, labeled 'Solista', is in 2/4 time and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including accents and asterisks. The bottom staff, labeled 'Coro', is in 2/4 time and contains a rhythmic accompaniment with rests and eighth notes.

S.

C.

The second system continues the musical score. The 'S.' staff (Solista) has a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring accents. The 'C.' staff (Coro) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

S.

C.

The third system continues the musical score. The 'S.' staff (Solista) has a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring accents. The 'C.' staff (Coro) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

S.

C.

The fourth system continues the musical score. The 'S.' staff (Solista) has a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring accents. The 'C.' staff (Coro) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

S.

C.

The fifth system continues the musical score. The 'S.' staff (Solista) has a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring accents. The 'C.' staff (Coro) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

NOTA: Las figuras marcadas así: \*, en ocasiones varían su figuración. Esto ocurre cuando la cantante se halla en proceso de estabilización.

The musical score for 'Ibo' consists of two staves. The upper staff is for the voice (Soprano, S.) and the lower staff is for the piano (C). The piano part begins with a double bar line and a '2' below it, indicating a second ending. The vocal line starts with a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Ibo

# "Arada"

Carriacou, Granada, 1983

CD  
26

Musical score for the first system of "Arada". It features four staves: Voz (Voice), Bulá 1, Bulá 2, and Cut Drum. The time signature is 2/4. The Voz staff contains rests. Bulá 1 and Bulá 2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Cut Drum plays a simple rhythmic pattern.

Musical score for the second system of "Arada". It features four staves: V. (Violin), Bl.1 (Bassoon 1), Bl.2 (Bassoon 2), and C.D. (Cut Drum). The V. staff has a melodic line with a sharp sign. Bl.1 and Bl.2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. C.D. plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the third system of "Arada". It features four staves: V. (Violin), Bl.1 (Bassoon 1), Bl.2 (Bassoon 2), and C.D. (Cut Drum). The V. staff has a melodic line with a sharp sign. Bl.1 and Bl.2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. C.D. plays a rhythmic pattern of eighth notes.



C.D. *continúa improvisando*

BL.2

BL.1

V.

C.D.

BL.2

BL.1

V.

C.D.

BL.2

BL.1

V.

# "Chamba"

EJEMPLOS MUSICALES ( 101

Carriacou, Granada, 1983

Moderato

Solista

S.

S.

S.

S.

The musical score consists of seven staves. The top six staves are for Violins I and II, and the bottom staff is for Voice. The music is in 7/8 time and includes various rhythmic patterns and dynamics. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The bottom staff is labeled 'Voz' and has an upward-pointing arrow under the first measure.

Allegro Moderato (♩ = 96-100)

Cartiaco, Granada, 1983

# "Chiffone"



## Bibliografía

- AHYE, MOLLY: *Golden Heritage; the Dance in Trinidad and Tobago*, Heritage Cultures, Port of Spain, 1978.
- ALÉN, OLAVO: *Informe técnico, trabajo de campo en Granada*, Material mimeografiado, Cidmuc, La Habana, 1982.
- A Short History of Grenada, the Grenada Independence*, Secretariat, History and Literary Division, fotos, mapas, música, 1974, p. 44.
- BANGOU, HENRY: "Ensayo de definición de las culturas caribeñas", en *Anales del Caribe*, Casa de las Américas, La Habana, 1981, p. 234.
- BISHOP, MAURICE: *Beat Bash Destabilizes*, National Broadcast Grenada, 1979.
- \_\_\_\_\_: *Organize to Right Destabilization*, Andresson Tuesday, 1979.
- \_\_\_\_\_: *¡Siempre hacia adelante!*, discurso en ocasión del primer aniversario de la Revolución de Granada, St. George's, Granada, La Habana, Editora Política, 1980.
- \_\_\_\_\_: *A United Conscious Organized Vigilant People can Never be Reated*, National Broadcast on Radio Free Grenada, St. George's, Government Printing Office, 1980.
- BULLEN, RIPLEY: *The Archaeology of Grenada*, West Indies, s/f.
- CARPENTIER, ALEJO: "Lo que el Caribe ha dado al mundo", en *Correo de la Unesco*, París, 1981.
- Carriacou and Petite Martinique in the Mainstream of the Revolution*, Fedon Publishers, Ministry of Educations, St. George's, Grenada, 1982.
- CARVALLO, JOSÉ Y RITA SEGATO: *El culto Shangó en Recife, Brasil*, Colección Ensayos y Estudios Monográficos, no. 1, Caracas, 1978.
- DAVID, CHRISTINE: *The Beat of Time*, N.I.S.T.E.P., Carriacou, 1981.
- DEVAS, RAYMOND P.: *A History of the Island of Granada*. With Some Notes and Events of Later Years, St. George's, Carenage Press, 1974.
- Epica, the Peaceful Revolution*, 1982.
- FRANCO, JOSÉ LUCIANO: *Ensayo sobre el Caribe*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1980.

\_\_\_\_\_: *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

HORNBOSTEL, SACHS: "Sistemática de los instrumentos musicales. Un intento", en *Etnología*, edición mimeografiada, archivos Cidmuc, La Habana [Berlín], 1979.

LEÓN, ARGELERS: "Música popular de origen africano en América Latina", en *Etnología y Folklor*, no. 3, Ed. Academia de Ciencias, La Habana, 1961.

\_\_\_\_\_: *Un marco de referencia para el estudio del folklor musical en el Caribe*, Universidad de La Habana, Humanidades, Literatura y Arte, 1974.

\_\_\_\_\_: "Continuidad cultural africana en América", en *Anales del Caribe*, Casa de las Américas, La Habana, no. 6, 1986, p. 115.

\_\_\_\_\_: *Los caminos en el círculo*. Conferencia en el Evento convocado por el Consejo Internacional de la Música Popular de la Unesco y el Cidmuc en La Habana, septiembre de 1987, material mecanografiado, archivo personal del autor.

MANUEL, SAM: *Grenada: Revolution in the Caribbean*. An Interview with Samuel and Andrew Pulley, Pathfinder Press, New York, 1981.

MAYEARS, J. M.: *The Nutmeg Industry of Grenada*, Jamaica University of the West Indies, Institute of Social and Economic Research, 1974.

Mc INTOSH, FÉLIX: *Grenada: an Illustrated Story*, Key Caribbean, Laventille, Trinidad, 1974.

ORTIZ, FERNANDO: *Los instrumentos de la música afrocaribana*, vol. III, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952.

PÉREZ, ROLANDO y LAURA D. VILAR: "Trabajo de campo en Granada", en *Temas*, no. 1, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1984.

SARUSKY, JAIME: "Cartísta en Cuba", en *Anales del Caribe*, 1981, p. 212.

SHANGO CALYPSO, material mimeografiado en los fondos del Cidmuc, 1992.

SMITH, MICHAEL. GARFIELD: *Kinship and Community in Carriacou*, Yale University Press, New Haven, 1968.

VILAR, LAURA D.: *Diario de campo*, Granada, Archivo Cidmuc, 1983.

\_\_\_\_\_: "Procesos de continuidad cultural en el Caribe: el fenómeno de la *country dance*", en *Clave*, no. 3, La Habana, 2002, pp. 14-18.

## Testimonios

- ADAMS, SUGAR (30-04-1982). L'Esterre, Carriacou. Bailador y tocador de 95 años.
- ANDREWS, MARGARET (28-12-1982 y 04-01-1983). L'Esterre, Carriacou. Cantante y bailadora de 54 años.
- BENCHEMAN, JOAN (05-01-1983). Petite Martinique. Tocador de *Big Drum*, 72 años.
- CALASTE, CANUTE (28-04-1982). Carriacou. Bailador de cuadrilla.
- DAVID, CHRISTINE (28-12-1982 y 04-01-1983). Harvey Vale, Carriacou. Investigadora, 39 años.
- DUNCAN, LUCIEN (28-04-1982 y 04-02-1983). Six Road, Carriacou. Bailadora de 76 años.
- DUNCAN, NICHOLS (29-12-1982). Six Road, Carriacou. Tocador y bailador de 36 años.
- GOODING, LOEVINTON (13-01-1983). Granada. Practicante del culto *Shango*.
- HALLE, CONIL (28-04-1982). Carriacou. Bailador.
- HOUSTIN, THOMAS (25-03-1984). Canasí, Cuba. Observador, 83 años.
- JOSEPH, WILLY (02-04-1982). L'Esterre, Carriacou. Bailador de *Big Drum*, 80 años.
- JOSEPH, EVELYN (03-05-1982). L'Esterre, Carriacou. Bailador de *Big Drum*.
- LAMBERT, TITUS (29-04-1982). Harvey Vale, Carriacou. Constructor de tambores de *Big Drum*.
- LAMBERT, DAVID (28-04-1982). Harvey Vale, Carriacou. Tocador de *Big Drum*.
- LEWIS, HABART (28-04-1982). Carriacou. Tocador y constructor de *Big Drum*, 53 años.
- LICOVISH, ESLYN (13-01-1983). Syracuse, Granada. Practicante de cultos de *Shango*, 55 años.
- LAURENCE, MICHAEL (27-04-1982). Mount Royal, Carriacou. Tocador de 79 años.
- MC GUIRE, GRIFTING (13-01-1983). St. Patric's. Cultos de *Shango*.
- MITCHELL, YOLAND (05-01-1983). Petite Martinique. Cantante, 26 años.



MAXMAN, JOSEPH (30-04-1982 y 01-1983). Carriacou. Tocador de cuatro, 78 años.

ROBERTS, GLORIA (06-01-1983). Petite Martinique. Bailadora, 34 años.

ROBERT, JEFFER (01-1983). St. Davis, Granada.

SINDY, EMANUEL (03-05-1982). L'Esterre, Carriacou. Bailador y tocador, 41 años.

# Contenido del CD



- 7,59 / 1-Palabras de Argeliers León, St. Georges, Granada, 14 de enero de 1983.  
1,00 / 2-Chairman, calypso. Stell band NCB Angel Harps, Granada, 17 de enero de 1983.  
Stell band NCB Angel Harps, Granada, 17 de enero de 1983.  
1,31 / 3-Parang, Carriacou, Granada, 1ro. de enero de 1983.  
0,54 / 4-Calypso, grupo de string band de Abraham Davis, Brunswick, Carriacou, 1ro. de enero de 1983.  
1,00 / 5-Castellan, grupo de string band de Abraham Davis, Brunswick, Carriacou, 1ro. de enero de 1983.  
1,02 / 6-Figura 1, cuadrilla.  
0,50 / 7-Figura 2, cuadrilla.  
1,07 / 8-Figura 3, cuadrilla.  
1,05 / 9-Figura 5, cuadrilla.  
0,56 / 10-Figura 6, cuadrilla.  
1,04 / 11-Heels and toes, cuadrilla.  
2,00 / 12-I need you, love song.  
1,26 / 13-Distant Jones, love song.  
1,05 / 14-I won't forget you, love song.  
1,14 / 15-Green Valley, love song.  
1,45 / 16-Sometimes, love song.  
0,26 / 17-Canto I, shango.  
0,34 / 18-Canto II, shango.  
0,57 / 19-Canto III, shango.  
0,45 / 20-Canto IV, shango.  
0,15 / 21-Canto V, shango.  
0,22 / 22-Canto VI, shango.  
0,28 / 23-Canto VII, shango.  
1,03 / 24-Kromantin, big drum.  
1,30 / 25-Ibo, big drum.  
1,31 / 26-Arada, big drum.  
1,02 / 27-Temne, big drum.

1,39 /	28-Bongo, big drum.
0,34 /	29-Manding, big drum.
0,54 /	30-Halle Churde, big drum.
1,07 /	31-Pike, big drum.
1,15 /	32-Cherrup (Mery and Martha), big drum.
0,53 /	33-Kalinda, big drum.
0,46 /	34-Gwa bele, big drum.
2,04 /	35-Bele Kawe, big drum.
1,10 /	36-Kromantin, big drum.
1,51 /	37-International Airport, calypso.

Grupo Revolution, Hillisborough, Carriacou, 6 de enero de 1983.

-Todos los ejemplos son grabaciones *in situ* realizadas por Raúl Díaz Puig.

-De la pista 6 a la pista 11 son interpretadas por el grupo de Cuadrilla de L'Esterre, Carriacou, el 3 de enero de 1983.

-Solo el Canto IV de *Shango* es interpretado por Eslyn Licovish, el resto los canta Loevinton Gooding, Granada. Fueron grabados el 17 y el 13 de enero de 1983, respectivamente.

-De la pista 12 a la pista 16 son interpretados por Gloria Robert y Yoland Mitchell, en Petite Martinique, el 5 de enero de 1983.

-Las pistas 24, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34 y 36 corresponden a la fiesta de *Big Drum* de Lucien Duncan, celebrada en Six Roads, Carriacou, el 29 de diciembre de 1982.

-Las pistas 25, 26, 32 y 35 corresponden a la fiesta de *Big Drum* de Margaret Andrews, con el grupo de tambores de Harvey Vale, realizada en L'Esterre, Carriacou, el 28 de diciembre de 1982.